UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE ARTES E DESIGN
ESPECIALIZAÇÃO EM MODA, CULTURA DE MODA E ARTE

Nayse Ribeiro Ferreira Silva

LEBENSWELT: DIÁLOGOS ENTRE ARTE E MODA NO MUNDO DA EXPERIÊNCIA COTIDIANA DE ANDY WARHOL

Juiz de Fora

2014

Nayse Ribeiro Ferreira Silva

LEBENSWELT: DIÁLOGOS ENTRE ARTE E MODA NO MUNDO DA EXPERIÊNCIA COTIDIANA DE ANDY WARHOL

Monografia apresentada ao Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para a obtenção do título de Especialista em Moda, Cultura de Moda e Arte.

Orientadora: Profª. Drª. Rosane Preciosa Sequeira

Juiz de Fora

2014

Ficha catalográfica elaborada através do Programa de geração
automática da Biblioteca Universitária da UFJF,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Ribeiro Ferreira Silva, Nayse.
Lebenswelt: Diálogos entre arte e moda no mundo da experiência cotidiana de Andy Warhol / Nayse Ribeiro Ferreira Silva. -- 2014.
39 f. : il.

Orientadora: Rosane Preciosa
Trabalho de Conclusão de Curso (especialização) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design. Especialização em Moda, Cultura de Moda e Arte, 2014.

1. Andy Warhol. 2. Arte Pop. 3. Moda. 4. Efemeridade. 5. Modernidade. I. Preciosa, Rosane, orient. II. Título.

Nayse Ribeiro Ferreira Silva

LEBENSWELT: DIÁLOGOS ENTRE ARTE E MODA NO MUNDO DA EXPERIÊNCIA COTIDIANA DE ANDY WARHOL

Monografia apresentada ao Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para a obtenção do título de Especialista em Moda, Cultura de Moda e Arte.

Orientadora: Profª. Draª. Rosane Preciosa

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Rosane Preciosa (orientadora) – UFJF

Prof. Dr. Ricardo De Cristofaro – UFJF

Profa. Ms. Sandra Minae Sato – UFJF

Examinado em: 03/08/2014.

Sempre penso em como é usar óculos. Quando você se acostuma com óculos, não sabe mais até onde consegue realmente enxergar. Penso em todas as pessoas antes de inventarem os óculos. Deve ter sido estranho porque todo mundo enxergava de um jeito diferente dependendo do quanto seu olho era ruim. Agora, os óculos padronizam a visão de todo mundo em 20-20. Esse é um exemplo de como as pessoas estão ficando mais parecidas. Todo mundo podia enxergar em níveis diferentes, se não fossem os óculos.

ANDY WARHOL

RESUMO

Esta monografia tem como temática central pesquisar uma relação entre a obra do artista norte-americano Andy Warhol e a temporalidade fundada pelo mecanismo moda na era moderna. Tendo como fio condutor uma abordagem que não se encerra no traje como suporte para eventuais proposições artísticas, propõe-se a compreensão da própria arte – especificamente, a arte de Warhol – como um meio de manifestar reflexos e reflexões sobre os impactos de um tempo social pautado pelo efêmero, através de uma investigação da leitura de Warhol da experiência de seu mundo cotidiano.

Palavras-chave: Moda. Modernidade. Arte Pop. Efemeridade. Andy Warhol.

ABSTRACT

The current work has as its central theme the research on the relation between the work of the North American artist Andy Warhol and the temporality founded by fashion as a mechanism in the modern era. With an approach that doesn't consider costume as a support for eventual artistic propositions, this work aims to comprehend art itself - specially Warhol's art - as a channel to express reflections about the effects of a social time based on ephemeral, investigating Warhol’s lecture of his lifeworld.

Keywords: Fashion. Modernity. Pop Art. Ephemeral. Andy Warhol.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 01 – Entrevista de Luís XIV Rei da França, e de Felipe IV Rei da Espanha na Ilha dos Faisões, no ano 1660, para a ratificação da paz e para o casamento de Sua Majestade Muito Cristã, com Maria Teresa da Áustria, Infanta de Espanha 14

Ilustração 02 – Manifesto futurista do traje masculino 21

Ilustração 03 – Sem título 27

Ilustração 04 – Marilyn Diptych 28

Ilustração 05 – Sem título 28

Ilustração 06 – Arnold Schwarzenegger 30

Ilustração 07 – Black Bean 31

Ilustração 08 – Estátua da Liberdade 32

Ilustração 09 – Empire 34

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 9

2 BREVE CONCEITUALIZAÇÃO E CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA DA MODA 12

2.1 O SURGIMENTO DA MODA 12

2.2 O ESTABELECIMENTO DE UM NOVO TEMPO SOCIAL 15

3 MODA E MODERNIDADE 20

3.1 MODA CONSOLIDADA E SEUS DIÁLOGOS COM AS VANGUARDAS ARTÍSTICAS 20

3.2 ANDY WARHOL E O DISPOSITIVO MODA 24

3.2.1 Imagens-ícones 25

3.2.2 Metalinguagem do tempo 32

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS 36

REFERÊNCIAS 38

1 INTRODUÇÃO

A compreensão do fenômeno *moda* foi, durante um longo período, tarefa tratada de forma obscura no meio intelectual. Dispositivo de dinâmica complexa, intrínseco ao funcionamento das sociedades modernas e contemporâneas, teve em momento recente seu mecanismo paradoxal como alvo de questionamento filosófico. Em 1987, o filósofo francês Gilles Lipovetsky publicou seu mais notável trabalho, *O império do efêmero: A moda e seus destinos nas sociedades modernas*. Em sua abertura, afirma:

> A questão da moda não faz furor no mundo intelectual. [...] A moda é celebrada no museu, é relegada à antecâmara das preocupações intelectuais reais; está por toda parte na rua, na indústria e na mídia, e quase não aparece no questionamento teórico das cabeças pensantes. (LIPOVETSKY, 2009, p. 9).

Contudo, mais de vinte anos se passaram e, atualmente, a moda é responsável por despertar, sim, inquietações no meio acadêmico. Foco de extensas pesquisas recentes, o assunto assumiu relevância considerável, tendo, inclusive, intensamente exploradas suas interseções com diversos campos do conhecimento – como, por exemplo, a arte. A respeito desta relação, especialmente, há uma grande exaustão das tentativas de definições de limites no diálogo existente entre as duas áreas. Restritivas, complementares, excludentes ou comparativas, foram estabelecidas infindas costuras invisíveis entre os dois âmbitos. Moda é arte? Arte é moda? Até que ponto estas esferas se intercalam ou têm, entre si, alguma barreira que as mantêm a certa distância?

Moda, arte e outras incontáveis áreas criativas da vida humana, na transição entre modernidade e a controversa pós-modernidade, acabaram por coabitar um campo interativo onde, inevitavelmente, dialogam. Estabelecer definições entre âmbitos que se comunicam tão intensamente parece ter se tornado um exercício supérfluo. Por isso, o objetivo deste trabalho não caminha nesta direção.

Abandonando a possibilidade de ter como ponto de partida a *roupa* como suporte para a manifestação artística, a moda será, aqui, explorada como fenômeno criador de um tempo social legítimo, de caráter fundamentalmente efêmero, cuja influência não se encerra no vestuário; sendo responsável, enfim, por grande parte da regência da vida moderna/contemporânea:

> Na escala da aventura humana, o surgimento da temporalidade breve da moda significa a disjunção com a forma de coesão coletiva que assegura a permanência costumeira, o desdobramento de um novo elo social paralelamente a um novo tempo social legítimo. (LIPOVETSKY, 2009, p. 35).

Desta forma, deseja-se investigar de que maneira este novo tempo social mencionado por Lipovetsky se incorporou na história da arte. Mais precisamente, a partir do momento em que se integrou em definitivo à "realidade", ao mundo da experiência cotidiana, de que forma a arte expressou um reflexo e/ou reflexão acerca da influência que a temporalidade breve da moda (enquanto circunstância social) exerceu sobre ela? De que forma a efemeridade que dominou a vida moderna pôde se manifestar como experiência estética?

Para tanto, será analisada a produção de Andy Warhol, artista norte-americano (Pensilvânia, 1928 – Nova York, 1987). Notavelmente, na figura de Warhol – em sua vida e obra – temos uma sinédoque de toda a construção e caracterização do mecanismo social do ocidente durante o século XX – regido, claro, pela moda. Acredita-se que o conjunto artístico criado por Warhol apresenta características que caminham lado a lado com a dinâmica intrínseca da moda, tendo como assuntos-chave o efêmero, a obsolescência, a significação (ou ainda a ressignificação/pós-produção) de imagens, o desbotamento de fronteiras entre alta cultura e cultura popular, a juventude, etc. Procura-se, desta forma, enfatizar a necessidade de uma abordagem sobre moda e arte que não se encerre no traje como suporte para eventuais proposições artísticas, mas que considere a própria arte um meio de manifestar reflexos e reflexões sobre os impactos de um tempo

social pautado pelo efêmero – tempo este que, por um viés quase metalinguístico, nos leva a contrabalançar peso e leveza quanto a transitório e eterno.

O método utilizado para desenvolver estes objetivos foi, predominantemente, a pesquisa bibliográfica. Foram consultados livros, artigos e outras publicações sobre moda, cultura e arte. Pesquisas na internet também foram realizadas, bem como análises das obras, como recursos necessários para a compreensão do universo de Warhol.

Assim, inicialmente, apresentamos uma breve introdução histórica sobre o surgimento da moda; de seus passos iniciais na composição da individualidade aos ciclos intermináveis de joguetes da fantasia estética no reino do efêmero moderno. O objetivo é esclarecer que a motivação central deste estudo é a moda enquanto mecanismo temporal, responsável pelo desdobramento social individualista fundamentado na elaboração de imagens e identidades. A partir dessa conceitualização, em um segundo momento, o texto insere informações sobre a moda e seus diálogos com a arte moderna/contemporânea. Traçando um paralelo entre a consumação da moda e as sensíveis metamorfoses provocadas no mundo artístico com e após as chamadas vanguardas, deseja-se fazer uma investigação sobre o reflexo exibido pela obra de Andy Warhol do novo tempo social fundado pela moda.

Esta monografia é, portanto, um convite a um mergulho no universo do efêmero, do transitório; onde o peso do eterno está sempre em contrapeso com a leveza da brevidade.

2 BREVE CONCEITUALIZAÇÃO E CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA DA MODA

Fenômeno do efêmero, da fantasia estética, a moda aparece como uma lógica, por essência, ocidental e consequente do surgimento da noção de individualidade na Idade Média tardia. Por origem, tem como maior e mais reconhecida área de atuação a do vestuário. Entretanto, segundo Lipovetsky (2009) deve ser compreendida como

> [...] um dispositivo social caracterizado por uma temporalidade particularmente breve, por reviravoltas mais ou menos fantasiosas, podendo, por isso, afetar esferas muito diversas da vida coletiva. Mas até os séculos XIX e XX foi o vestuário, sem dúvida alguma, que encarnou mais ostensivamente o processo de moda [...]. (LIPOVETSKY, 2009, p. 25).

Portanto é, a moda, um mecanismo social de grande abrangência, que exerce influência em territórios muito além do das roupas. “A eterna recorrência do *novo*”, como colocou Walter Benjamin (2003, apud SVENDSEN, 2010, p. 10), é consequência, na história humana, de um rompimento no padrão organizacional essencialmente coletivo que determinou a necessidade do estabelecimento de um tempo social diferente. O *novo*, então importante fator de expressão da individualidade humana, aparece como elemento fundamental na instauração da moda como dispositivo temporal na Idade Média tardia.

2.1 O SURGIMENTO DA MODA

O início do Renascimento, ao final da Idade Média, foi responsável pelas intensas mudanças no modo de pensar europeu, refletindo diretamente na produção filosófica, científica e artística da época. De um ideal espiritual, passou-se a ter um referencial filosófico central mais humanista. O mundo real passou a ser valorizado, tornando-se objeto de interesse e conhecimento. Costa (2009) afirma:

> Questões terrenas como a roupagem em voga no momento e a inclusão de objetos supérfluos, que até então não tinham lugar, passam a permear os trabalhos dos artistas e a ancorar o mundo celeste a Terra. Não são mais figuras simbólicas, mas reais, e maravilhosos vestidos e joias constituem parte integrante dessa realidade. (COSTA, 2009, p.12).

Certamente, tais modificações na configuração do pensamento humano foram responsáveis, ao menos em parte, pelos primeiros sinais do surgimento do que hoje entendemos por *moda*. Após um longo período de manutenção dos hábitos[1] no que diz respeito ao ato de se vestir, por volta do século XIV, reis e nobres iniciaram o ciclo de renovação frequente de seus trajes por se sentirem incomodados com a imitação da burguesia. Entretanto, é necessário salientar que, neste momento, as variações ainda eram fixadas dentro das permissões da tradição. Era o início de um processo gradual, que começava com discretas permutações dentro de uma gama temática já firmada historicamente. De alguma forma, enfim, foi a realeza a pioneira no exercício da promoção da individualidade. Ainda que não houvesse, até então, autonomia na composição e adaptação da imagem, já havia sido iniciado um sistema de construção do *eu* que se tornaria cada vez mais complexo.

Costa (2009, p. 16) refere-se a esta dinâmica como *proto-performance* ao mencionar o episódio histórico em que o pintor Diego Velázquez (1599 – 1660) atribuiu à imagem um caráter fundamental, colaborando positivamente na entrega da infanta Maria Teresa, filha do rei Felipe IV da Espanha, a seu noivo Luís XIV, rei da França. Velázquez, então mestre de cerimônias da Espanha, fora incumbido da tarefa de supervisionar toda a decoração e o vestuário da corte espanhola durante o evento que firmaria o acordo político entre os dois países. A Espanha, em fase de declínio, carecia de recursos visuais que pudessem conceder à imagem de sua corte elegância e imponência. Assim, Velázquez recorreu a um jogo de claro-escuro, utilizando preto e branco (então símbolos de sobriedade, religiosidade e discrição)

[1] Durante a Antiguidade e a Idade Média, a preocupação estética se encerrava no adorno; formas e tecidos sofreram pouquíssimas variações. Lipovetsky (2009, p. 38) afirma, sobre a civilização romana: "[...] o traje feminino em Roma pouco mudou; a antiga túnica de cima, a *stola*, e o manto drapeado, a *palla*, foram usados sem grande modificação." Svendsen (2010, p. 23) complementa: "O que aconteceu foi a substituição de uma norma estética duradoura por outra, sem que mudanças subsequentes pareçam ter sido desejadas ou mesmo consideradas."

nas roupas e decoração espanholas durante o encontro. Desta forma, provocou um notável contraste com a corte francesa, que tinha o vermelho como sua cor central.

Sobre o sucesso da estratégia de Velázquez, Costa (2009, p. 18) afirma: “Com isso, reforça-se o sentido de *performance* e construção de uma imagem [...]”. Na Ilustração 1, detalhe de uma tapeçaria de Gobelins, pode-se observar a cena do encontro entre as duas famílias, embora o autor, Charles Le Brun (1619 – 1690) tenha alterado a cor do traje espanhol para amenizar o contraste entre as famílias – tendo sido, inclusive, repreendido por Luís XIV: “Você pecou contra a verdade da história e sacrificou a gravidade espanhola à civilidade francesa.” (LARGENTAYE et al., 2004, apud COSTA, 2009, p.18).

Ilustração 1: *Entrevista de Luís XIV Rei da França, e de Felipe IV Rei da Espanha na Ilha dos Faisões, no ano 1660, para a ratificação da paz e para o casamento de Sua Majestade Muito Cristã, com Maria Teresa da Áustria, Infanta de Espanha (det.)*, Tapeçaria de Gobelins da série “A História do Rei”, a partir de cartão de Charles Le Brun, tecido de 1665 a 1668.
Fonte: IMBAULT, apud COSTA, 2009, p. 111.

Durante este período de surgimento da moda, a roupa, elemento fundador do sistema da renovação constante, revelava traços daquele que a vestia, e não de quem a criava – inclusive, o estilo em voga muitas vezes levava o nome do personagem que o popularizara (LIPOVETSKY, 2009, p. 95). Porém, criadores e clientes estavam sujeitos a uma escala de variações superficiais e limitadas. Os limites fixados pela tradição ainda regiam fortemente as possibilidades de modulação da imagem através do vestuário.

Com o advento das corporações de ofícios, por volta da metade do século XIII, as organizações profissionais passaram a ser regulamentadas. Com isso, houve intensa setorização dos serviços, possibilitando que aqueles cuja profissão relacionava-se com o vestuário (que ainda não eram chamados de costureiros, e sim de artesãos) pudessem se especializar consideravelmente na execução adequada de cortes, modelagens, combinações, etc. Desta forma, houve um impulso progressivo para a ampliação de possibilidades criativas. Porém, o sistema autônomo de recusa e adoção que hoje nos é familiar veio a, enfim, determinar com precisão a definição do dispositivo *moda* somente no momento em que a identidade subjetiva tornou-se fator fundamental na vida humana. Lipovetsky (2009, p. 67) fala sobre o surgimento, na passagem da Idade Média para a Idade Moderna, da preocupação em descrever o *eu* com a menção de nomes, sobrenomes, qualidades, singularidades e outros detalhes pessoais em diários, poesias, sepulturas personalizadas, etc. Nestas novas ideias, encontramos a instauração de um novo objetivo na vida humana: o de elaborar uma identidade pessoal.

2.2 O ESTABELECIMENTO DE UM NOVO TEMPO SOCIAL

O surgimento da fotografia, ao final do século XIX, possibilitou como bem aponta Costa (2009)

> [...] a difusão das imagens veiculadas por processos que afetaram diretamente a estrutura organizacional, econômica, política e cultural da sociedade. [...] Da perspectiva do vestuário, houve também uma sensível democratização iniciada, algum tempo antes, pela invenção da máquina de costura, em 1860. (COSTA, 2009, p. 36).

Com a popularização desses novos meios de produção durante os anos que se seguiram à sua criação, artistas e artesãos viram-se com recursos expandidos para suas realizações, libertando-se de modelos tradicionais de execução. Argan (1999) expõe a influência deste acontecimento na arte dizendo que

> [...] quando ao entusiasmo pelo progresso industrial sucede-se a consciência da transformação em curso nas próprias estruturas da vida e da atividade social, formar-se-ão no interior do *Modernismo* as *vanguardas* artísticas preocupadas não mais apenas em modernizar ou atualizar, e sim em revolucionar radicalmente as modalidades e finalidades da arte. (ARGAN, 1999, p. 185).

Estas revoluções, segundo Greenberg (1992, apud SVENDSEN, 2010, p. 121) tinham como propósito provar a essência própria de cada disciplina artística, garantindo, assim, uma autonomia absoluta da arte em relação a outras áreas de conhecimento. Neste contexto, foram profundas as mudanças relacionadas ao mote central das atividades de criação. Prática comum realizada por artistas até o fim da Idade Média, o ato de retratar figuras importantes da época através da pintura perdeu a significância que tinha no passado. O retrato (bem como o autorretrato) continuava a ser tema de uma vasta produção; porém, sem o caráter documental de outrora e inserido em um novo âmbito de exploração plástica, formal e cromática.

De maneira similar, os artesãos ligados ao vestuário – agora, já chamados de criadores/costureiros – adquiriram certa autonomia para exercer sua liberdade de experimentação. No entanto, diferentemente dos artistas, tinham o exercício desta liberdade mais limitado. As roupas deveriam ser esteticamente agradáveis, de acordo com o gosto do cliente, sem provocar reações inesperadas ou exageradas (SVENDSEN, 2010, p. 103). Dentro destas ideias, surge a chamada Alta Costura. Charles-Frédéric Worth (1825 – 1895) funda no ano de 1858, em Paris, a primeira

maison de costura em sua própria casa, inaugurando, também, a apresentação dos trajes por modelos vivos (até então, eles eram exibidos apenas em cabides). Ele anunciava: “Vestidos e mantôs confeccionados, sedas, altas novidades” (LIPOVETSKY, 2009, p. 82). Estas peças eram apresentadas em salões luxuosos e ajustadas aos clientes que as compravam após os eventos.

Durante os anos seguintes, foi-se consolidando efetivamente como sazonal o sistema de lançamento de coleções fundado por Worth: os costureiros produziam suas peças, estabelecendo a moda do momento com os chamados *desfiles*. Por sua vez, a tendência inaugurada era copiada pela produção industrial para a massa, num ciclo de renovação constante que, atualmente, reconhecemos com facilidade.

Sem dúvida, a Alta Costura desempenhou papel fundamental na instituição de uma nova lógica moderna, uma vez que seus ciclos de atualização conduziram a uma considerável decomposição da imagem feminina[2], estabelecendo a noção de diversos estereótipos – como a mulher *sexy*, a mulher profissional, a mulher descontraída, etc. – e tornando ainda mais amplas as possibilidades de construção de uma imagem singular de quem adotava alguns desses estilos para si.

O período de reinado da Alta Costura é chamado de *moda de cem anos*, por compreender mais ou menos um século entre a inauguração da primeira *maison* de costura até a década de 1960, época em que a liberdade, o espírito jovem, o rock e as culturas de rebeldia protagonizaram a mais notável metamorfose de valores sociais e morais até então, desqualificando, de vez, o “estabelecido”, o “velho”. A Alta Costura e sua então firmada lógica vital passaram a ser sinônimo de tradição, perdendo, assim, sua importância. O sistema da moda deixou de consistir na imposição e tornou-se fragmentado, sem uma fonte exclusiva de parâmetro. Um novo mecanismo estabeleceu-se como base para execução das peças: a adoção de uma escala de referências de enorme abrangência. O traje poderia, assim, fazer alusão a diversas culturas, manifestações e subgrupos, bem como ser funcional ou

[2] Quer-se ressaltar, aqui, apenas a importância da colaboração da Alta Costura na fragmentação dos elementos de uma imagem, até então, unificada em conceitos praticamente imutáveis. “Isso não significa que não tenha havido, no mesmo momento, uma moda masculina, mas esta não se apoiou em nenhuma instituição comparável à Alta Costura [...]. [...] a moda masculina é lenta, moderada, sem impacto, ‘igualitária’, ainda que seja articulada do mesmo modo sobre a oposição sob medida/série.” (LIPOVETSKY, 2009, p. 81).

não. A determinação dos estilos em voga começou a vir das próprias ruas, passando a moda a apenas consagrá-los com o chamado *prêt-a-pórter*. Tudo isso em função de uma sensível exploração das possibilidades de construção da subjetividade.

Fora estabelecido, desta forma, o ciclo de constantes mudanças e reviravoltas em um curto espaço de tempo: a *moda*. Fora rompido o elo que relacionava intrinsecamente o julgamento de valor com a tradição. Segundo Nietzsche (1988, apud SVENDSEN, 2010, p. 25) a moda é um indicador da emancipação, entre outras coisas, de autoridades. O homem passou a ter uma autonomia inédita para escolher o que adotar ou declinar para compor sua identidade, considerando isoladamente as formas e moldando seu gosto pessoal. Sobre este panorama, Lipovetsky (2009) diz que

> [...] pela primeira vez na história, é colocada a primazia da unidade individual sobre o todo coletivo, o indivíduo autônomo, independente, liberto da obrigação imemorial de curvar-se aos ritos, usos e tradições em vigor no conjunto social. Com o advento da representação do indivíduo autossuficiente, mais nenhuma norma preexistente à vontade humana tem fundamento absoluto, mais nenhuma regra é intangível, as linhas e estilos estão por ser inventados soberanamente, conforme o direito moderno à liberdade. (LIPOVETSKY, 2009, p. 120).

Estava criado, com isso, um novo tempo social de caráter substancialmente efêmero. A novidade tornou-se uma febre e adquiriu total credibilidade para validar os atributos necessários para constituir uma imagem pública adequada à legislação do momento. A moda consumou-se muito além da esfera do vestuário. Permeando áreas como design, publicidade, política, etc., como afirma Lipovetsky (2009, p. 13), “[...] a moda está nos comandos de nossas sociedades; a sedução e o efêmero tornaram-se, em menos de meio século, os princípios organizadores da vida coletiva moderna [...]”. Carvalho (2010, p. 16) complementa: “Entendem-se por moda os costumes, os hábitos, os trajos, a forma do mobiliário e da casa [...]”.

Temos, portanto, o dispositivo *moda* inserido efetivamente na vida moderna. Regendo os mais diversos âmbitos sob o impulso da brevidade e da renovação,

permite que o sujeito, agora, conte com infindos desdobramentos e possibilidades para, dentro de sua preferência, adequar e exaltar suas particularidades.

3 MODA E MODERNIDADE

3.1 MODA CONSOLIDADA E SEUS DIÁLOGOS COM AS VANGUARDAS ARTÍSTICAS

Paralelamente à consolidação da moda, por volta dos anos 60, a arte vivia etapas conclusivas de seu processo autorreflexivo. Sua imersão no exercício de estabelecer sua própria essência e autonomia pareceu esgotar as possibilidades de resultados relevantes, conforme aponta Svendsen (2010):

> Podia-se dizer que o processo artístico pelo qual cada forma individual de arte deveria pesquisar principalmente seu próprio idioma havia se completado. Parecia óbvio que a arte deveria voltar novamente sua atenção para o mundo à sua volta, e a moda se ofereceu como uma área para investigação artística. (SVENDSEN, 2010, p. 110).

Algumas proposições realizadas durante o período das vanguardas artísticas chegaram a compor um bosquejo do que a arte *pop* efetivaria alguns anos depois. É o caso de Giacomo Balla que, em suas teorias futuristas, por volta de 1909, abarca elementos de caráter praticamente linguísticos, conferindo conceitos semânticos modernos como velocidade e dinamismo à sua obra. Costa (2009, p. 40) afirma, dentro desta premissa que, para os futuristas, “[...] era preciso introduzir na arte o ritmo e a dinâmica industrial em sintonia com a nova realidade do século XX [...]”. Isto só foi possível com uma revolução dos conceitos e das conexões entre tempo, espaço, ação, corpo e, claro, moda e arte.

Entretanto, 1914 é o ano em que Balla publica seu *Manifesto futurista do traje masculino* (Ilustração 2), um dos últimos feitos do movimento. Nessa época, a moda ainda se consolidava como sistema por meio da Alta Costura, conforme vimos no tópico 2.2 deste trabalho. Interessa-nos tomar como ponto de partida analítico o

momento em que a moda apresentou-se solidamente instaurada como regente da dinâmica da vida moderna.

LE VÊTEMENT MASCULIN FUTURISTE

Manifeste

L'humanité a toujours porté le deuil, ou l'armure pesante, ou la chape hiératique, ou le manteau traînant. Le corps de l'homme a toujours été attristé par le noir, ou emprisonné de ceintures ou écrasé par des draperies.

Durant le Moyen-âge et la Renaissance l'habillement a presque toujours eu des couleurs et des formes statiques, pesantes, drapées ou bouffantes, solennelles, graves, sacerdotales, incommodes et encombrantes. C'étaient des expressions de mélancolie, d'esclavage ou de erreur. C'était la négation de la vie musculaire, qui étouffait dans un passéisme anti-hygiénique d'étoffes trop lourdes et de demi-teintes ennuyeuses efféminées ou décadentes.

C'est pourquoi aujourd'hui comme autrefois les rues pleines de foule, les théâtres, et les salons ont une tonalité et un rythme désolants, funéraires et déprimants.

Nous voulons donc abolir:

1. — Les vêtements de deuil que les croque-morts eux-mêmes devraient refuser.
2. — Toutes les couleurs fanées, jolies, neutres, fantaisie, foncées.
3. — Toutes les étoffes à raies, quadrillées et à petits pois.
4. — Les soi-disants bon goût et harmonie de teintes et de formes qui ramollissent les nerfs et ralentissent le pas.
5. — La symétrie dans la coupe, la ligne statique qui fatigue, déprime, contriste, enchaîne les muscles, l'uniformité des revers et toutes les bizarreries ornementales.

Costume gris
Dessins noirs
Modifiants rouge bleu
Gilet vert

Ilustração 2: *Manifesto futurista do traje masculino*, Giacomo Balla, 1914.
Fonte: COSTA, 2009, p. 173.

Após incontáveis experimentos relacionados ao traje no âmbito artístico, bem como insistentes tentativas de tangência com a arte a partir das manifestações da moda, certamente, o novo formato do tempo social *efêmero* coincide com o momento em que a arte volta seu olhar para o mundo externo – e, inclusive, de forma inédita, funde-se com ele. Nos anos seguintes à Segunda Guerra Mundial, encerrada em 1945, o centro cultural e artístico moderno deixa de ser a Europa e passa a ser Nova York, uma vez que os Estados Unidos emergiam como superpotência. As vanguardas europeias pareciam ter-se aproximado de um limite de resultados dentro de suas propostas:

> O que na Europa traz o signo de uma dedução final e constitui o documento desesperador de uma civilização em crise, nos Estados Unidos é descoberta, invenção, ímpeto criativo. Não que a imagem existencial apresentada pela arte americana seja mais otimista do que na Europa, mas justamente por isso ela é, em termos objetivos, mais vital. (ARGAN, 1999, p. 507).

Para este universo emergente, democrático, jovem e, enfim, *novo*, o mecanismo da moda parecia ter sido feito sob medida. Lipovetsky (2009) justifica a legislação da moda neste tipo de sociedade graças à sua cultura que

> [...] sacraliza o Novo e consagra a dignidade do presente. Não só nas técnicas, na arte ou no saber, mas no próprio modo de vida reordenado pelos valores hedonistas. Legitimidade do bem-estar e dos gozos materiais, sexualidade livre e desculpabilizada, convite a viver mais, a satisfazer os desejos, a “aproveitar a vida”, a cultura hedonista orienta os seres para o presente existencial, exacerba os fenômenos da paixonite e a busca da salvação individual nas novidades como umas tantas estimulações e sensações propícias a uma vida rica e realizada. (LIPOVETSKY, 2009, p. 314).

É importante ressaltar, aqui, a correlação do modo de vida descrito por Lipovetsky com o *american way of life*, ou *estilo de vida americano*, ideal fortemente difundido durante o pós-guerra para designar o sonho da liberdade, da livre iniciativa, da democracia, do dinamismo, etc. Uma vez que estes valores

encontravam-se ancorados em um processo em desenvolvimento, em progressão, suas referências consecutivamente teriam alguma similaridade com o fenômeno da vida que mais contém em si a essência do inacabado: a juventude – que, portanto, neste contexto, deixa de configurar uma faixa etária para constituir um modo de vida. Desta forma, com o *novo* conferindo ao *american way of life* um caráter incrivelmente próximo ao da moda, chegamos ao espectro do que vem a ser o *eu-parâmetro* dessa sociedade estadunidense pós-guerra:

> Trata-se de um eu hiper-reflexivo, satisfazendo assim a exigência de ipseidade, mas como é apenas uma sucessão de figuras novas, a serem logo descartadas, que desaparecem sem deixar traço e sem se relacionarem umas com as outras, sua ipseidade é solapada. É um eu sem uma narrativa coesa. O eu da moda não é só um eu sem um passado real, porque esse passado é sempre esquecido em favor do presente, mas é também um eu sem futuro, uma vez que esse futuro é completamente aleatório. (SVENDSEN, 2010, p. 172).

O presente, tendo-se erguido como eixo do tempo social, coloca como necessidade para a produção artística do então novo polo cultural mundial a criação imediata de fatos estéticos. A arte, tendo superado suas crises pictóricas, formais, cromáticas, relativas ao objeto e ao sujeito, vivia agora um momento em que, justamente, se propunha a sugerir o fato estético apenas como um *acontecimento* no mundo.

Decerto, a arte *pop* apareceu como o gênero que mais proximidade selou com o mundo da moda. Devidas às incontáveis semelhanças entre os dois âmbitos, chegamos à obra de Andy Warhol, artista norte-americano (Pensilvânia, 1928 – Nova York, 1987) em cuja vida e obra temos uma síntese de toda a construção e caracterização do mecanismo social do ocidente durante o século XX – regido, claro, pela moda. “Sua vertente é a da *obsolescência*, o processo de absorção e dissolução da notícia na psicologia de massa.” (ARGAN, 1999, p. 584). Warhol pode ser descrito como um dos artistas que, conforme aponta Bourriaud (2011) sobre o fazer artístico contemporâneo, levam no cerne de sua prática princípios essenciais

> [...] que podem ser enumerados: o presente, a experimentação, o relativo, o fluido. O presente, porque o moderno (“que pertence ao seu tempo”, pois essa é sua definição histórica) é a paixão pelo atual, pelo hoje visto como germe e princípio. (BOURRIAUD, 2011, p. 14).

Acredita-se que o conjunto artístico criado por Warhol, portanto, apresenta características que caminham lado a lado com a dinâmica intrínseca da moda, tendo como assuntos-chave o efêmero, a imagem, a juventude (como sinônimo do *novo*), a obsolescência, etc.

3.2 ANDY WARHOL E O DISPOSITIVO *MODA*

No prefácio de um de seus mais notáveis trabalhos, *A transfiguração do lugar comum*, Arthur Danto (2010) expõe seu ponto de vista acerca do ato de se fazer filosofia:

> [...] a filosofia em sua totalidade tem de algum modo uma relação com o conceito de representação – que os seres humanos são *ens representans*, seres que representam o mundo; que nossas histórias individuais são as histórias de nossas representações e de como essas representações se modificam no decorrer de nossas vidas; que as representações formam sistemas que constituem nossa imagem do mundo; que a história humana é a história de como esse sistema de representações se altera com o tempo; que o mundo e nosso sistema de representações são interdependentes, isto é, algumas vezes mudamos o mundo para que ele se encaixe em nossas representações, e outras vezes mudamos nossas representações para que elas se encaixem no mundo. (DANTO, 2010, p. 11).

Ele expõe estes argumentos para introduzir as ideias de um trabalho relativo ao momento em que a arte passa a habitar o chamado *Lebenswelt*, o “mundo dos objetos comuns” (assim como objetos comuns a habitar o mundo da arte). Portanto, à luz do pensamento de Danto sobre *representação*, faremos uma breve análise em algumas obras de Warhol sobre os signos da dinâmica essencial da moda e, enfim,

da sociedade moderna/contemporânea – como o efêmero, a juventude, a obsolescência, a imagem pública, o frívolo, etc.

Mais de vinte anos após sua morte, Warhol continua a ser uma das figuras mais importantes na história da arte contemporânea. Nascido Andrew Warhola, em 6 de agosto de 1928, Pensilvânia, sofreu de uma doença neurológica rara na infância, encontrando refúgio em histórias em quadrinhos e revistas de celebridades populares – que, futuramente, se tornariam sua principal referência. Em 1949, graduou-se em Design Pictórico, já em Nova York, onde se estabeleceu pelo resto de sua vida. Após iniciar sua carreira como artista comercial, tendo como clientes a Columbia Records, a revista Glamour, Harper's Bazaar, NBC, Tiffany & Co., Vogue e muitos outros, na década de 50 realizou sua primeira exposição individual, voltando-se para a pintura e para o desenho. Na década de 60, já havia realizado exposições no Museu de Arte Moderna e, durante os anos seguintes, até o início da década de 70, realizou a parte de sua produção mais icônica – que, de fato, é o que nos interessa no presente trabalho.

3.2.1 Imagens-ícones

Lipovetsky (2009, p. 244) afirma que, para que a moda cumpra seu papel com êxito, é necessário que ela esteja de acordo com a condição de ser imediatamente legível e compreensível para as pessoas. "É preciso evitar o complexo, apresentar histórias e personagens imediatamente identificáveis, oferecer produtos de interpretação mínima." Paralelamente, em sua busca de recursos para voltar seu olhar novamente para mundo ao seu redor, a arte contemporânea, de certa maneira, acabou por mostrar-se integrada ao tempo social fundado na modernidade através da obra de Warhol. As figuras apresentadas em sua produção funcionam de maneira bastante coerente em relação às necessidades da moda, uma vez que sintetizam "[...] como essas imagens-notícias são 'digeridas' no inconsciente, esquematizam-se, transformam-se em *slogans* visuais: bastará uma mancha vermelha para 'dizer' a

boca de Marilyn Monroe, uma mancha negra para a barba de Guevara.” (ARGAN, 1999, p. 584).

Marilyn Monroe (Los Angeles, 1926 – Los Angeles, 1962), ícone *sexy* dos anos 50, teve como um dos maiores reconhecimentos de sua carreira como atriz o filme *Torrente de Paixão* (título original: *Niagara*), de 1953. Nos quatro meses seguintes a sua misteriosa morte, Andy Warhol realizou mais de 20 diferentes serigrafias coloridas com uma mesma foto publicitária de Marilyn para aquele filme (Ilustrações 3 e 4).

Ilustração 3: *Sem título*, Série *Marilyn*, Andy Warhol, 1967. Serigrafia sobre papel, 910x910mm.
Fonte: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/warhol-no-title-p07121>. Acesso em: 14 de julho de 2014.

A morte, tema bastante evidenciado na obra de Warhol (como nas séries *Desastres de carros* e *Cadeiras elétricas* – Ilustração 5), fica nítida na imagem da atriz graças ao contraste entre o fundo preto e branco da serigrafia e o intenso colorido das tintas que deram cor a cada tela. “Este contraste pode ser pensado porque as cenas são, para o artista, o fruto de um certo modo de vida americano, voltado ao consumo, até mesmo das imagens da morte.” (ANDY WARHOL, MR. AMERICA, 2010).

Ilustração 4: *Marilyn Diptych*, Andy Warhol, 1962. Tinta acrílica sobre tela, 2054x1448x20mm.
Fonte: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/warhol-marilyn-diptych-t03093>.
Acesso em: 14 de julho de 2014.

Ilustração 5: *Sem título*, Série *Cadeiras elétricas*, Andy Warhol, 1971.
Serigrafia sobre papel, 900x1216mm.
Fonte: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/warhol-no-title-p07734>.
Acesso em: 14 de julho de 2014.

Conforme declara Simmel (apud SVENDSEN, 2010, p. 46), a moda sempre carrega sua própria morte dentro de si. Ao colocar a fotografia de Marilyn Monroe com nítidas referências à sua morte, de forma que as cores acabam por predominar em relação ao preto e branco original, Andy Warhol parece evocar a imagem como um elemento que, em contrapeso à leveza do breve espaço da vida da atriz, pode ser capaz de perdurar e sobreviver como ícone; como ideal de *glamour*, juventude e sensualidade. Inclusive, a seriação das imagens sugere a onipresença destes ideais nos canais midiáticos, ainda que a atriz não mais estivesse viva para difundi-los através de sua *persona*.

Flávio de Carvalho, em *A moda e o novo homem* (2010) (volume que reúne a série de artigos publicada pelo artista no *Diário de São Paulo* entre março e novembro de 1956), descreve um ritual sobre o que ele denomina ser um *rei em farrapos*:

> O historiador e padre babilônico Berosus informa que, no festival anual Sacaea, que durava cinco dias, os servos e os donos trocavam de lugares, os servos davam ordens e os donos obedeciam. Vestiam um condenado à morte com o trajo do rei. O condenado sentava-se no trono do rei emitindo as ordens que desejava. Bebia, comia e se regalava com as concubinas do rei. Ao fim de cinco dias era ele despido, chicoteado e enterrado vivo. O reino comunista da Idade do Ouro do rei-deus Saturno, onde não havia propriedade nem escravos, nem som de guerra ou discórdia, pois todos tinham tudo em comum, após a morte do rei-deus, se perpetuou nas Saturnais de maneira parecida como festival babilônico Sacaea. Os escravos e donos trocavam de lugar, um rei, elemento da plebe, era eleito e no fim do curto reinado era morto. (CARVALHO, 2010, p. 91).

É possível, aqui, traçar um paralelo entre o *rei em farrapos* de Flávio de Carvalho e as imagens perecíveis de Warhol. A dicotomia efêmero/eterno presente não só na figura de Marilyn, mas na de tantos outros ícones da cultura popular – pessoas e objetos (Ilustrações 6 e 7) – retratados pelo artista *pop*, assemelha-se, de certa forma, ao ritual babilônico descrito acima. A máxima de Warhol sobre, no futuro, (tudo e) todos terem seus “quinze minutos de fama” certamente nos leva a uma reflexão sobre a ascensão de um ícone/símbolo, cuja popularidade tem definido seu prazo de validade a partir do exato momento em que começa a surgir, uma vez que está sujeita às oscilações da moda.

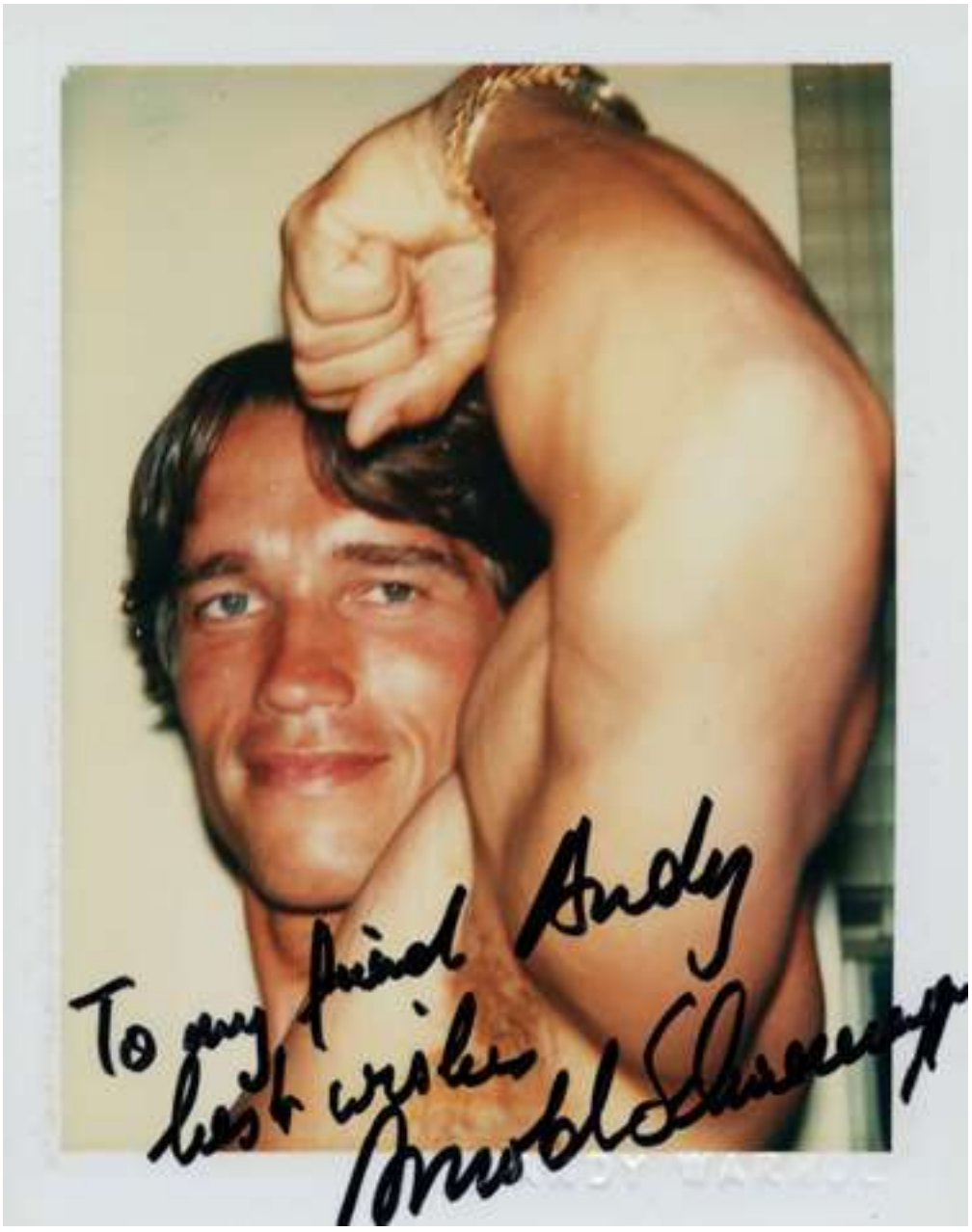

Ilustração 6: *Arnold Schwarzenegger*, Andy Warhol, 1977.
Polaroid™ Polacolor 108, 108x86mm.
Fonte: <http://www.warhol.org/collection/aboutandy/Career/Entrepreneur/2000-2-892/>. Acesso em: 14 de julho de 2014.

Ilustração 7: *Black Bean*, Série *Sopa Campbell's I*, Andy Warhol, 1968. Serigrafia sobre papel, 892x591mm.
Fonte: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/warhol-black-bean-p07242/text-display-caption>.
Acesso em: 14 de julho de 2014.

Fica explícita nas figuras retratadas por Warhol a obsessão com imagens que viabilizam uma transposição de valores, fazendo com que, de forma mais complexa que ocorre como o *rei em farrapos* de Flávio de Carvalho, o processo de ascensão e queda do símbolo não se encerre no sujeito/objeto em questão. Um caso menos de *continente* que de *conteúdo*; é o *ícone*, o *mito* que adquire a relevância para fixar ideais e conceitos. Além disso, é necessário enfatizar que há, de forma constante, a presença destes ideais e conceitos em elementos relacionados ao *estilo de vida*

americano, já mencionado anteriormente. Na Ilustração 8, onde vemos a Estátua da Liberdade, temos a sintetização de toda a ideologia do *american way of life*.

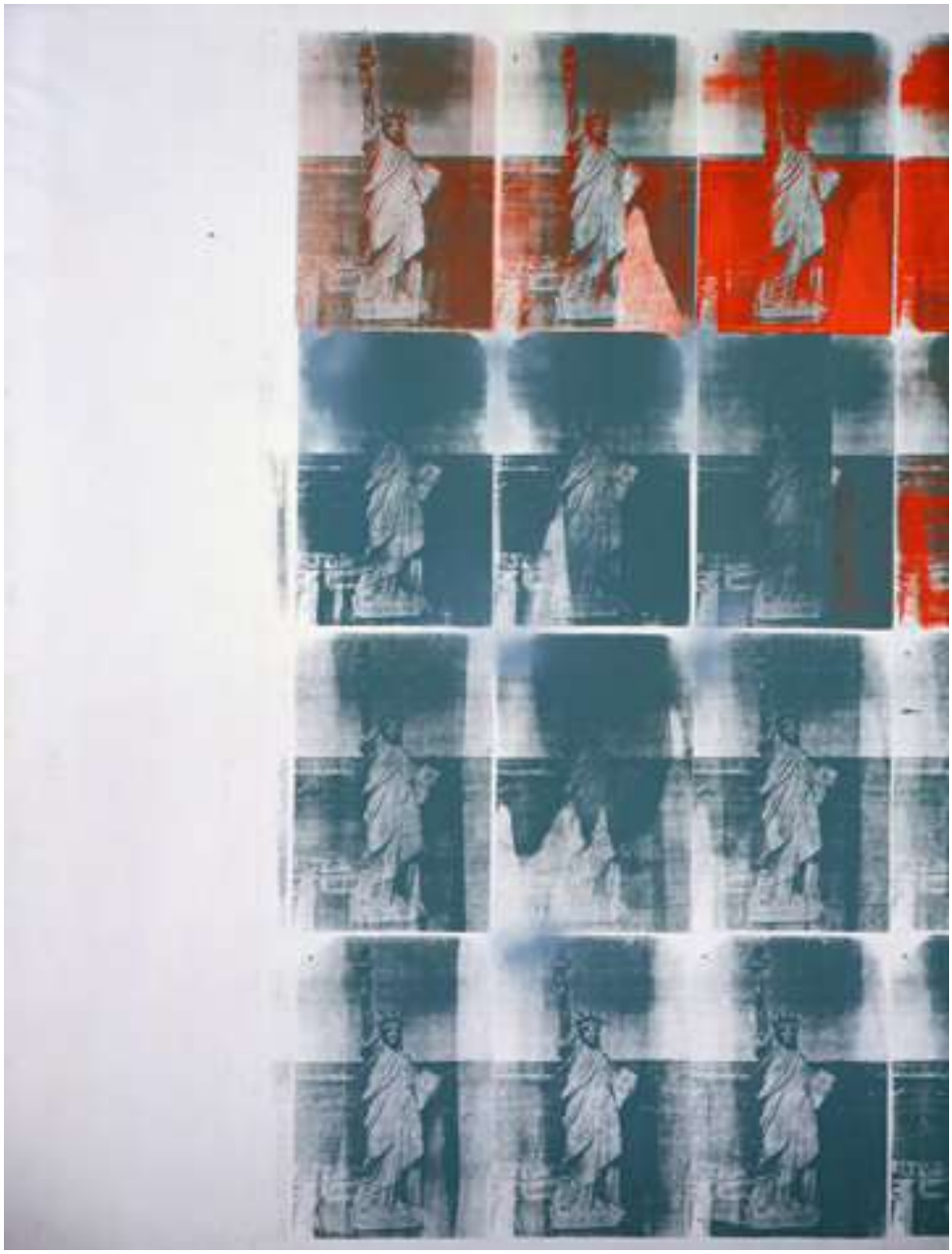

Ilustração 8: *Estátua da Liberdade*, Andy Warhol, 1962.
Serigrafia e tinta spray, 2032x1549mm.
Fonte: <http://www.warhol.org/ArtCollections.aspx?id=1541>.
Acesso em: 14 de julho de 2014.

Para Arthur Danto, a exibição de uma arte tão rente à realidade dividia as opiniões daqueles que se deparavam com imagens tão presentes em suas vidas e sedimentadas em seus imaginários:

> A realidade à qual a arte de Warhol remetia não era nem misteriosa nem sublime, mas banal. Isso era percebido como fascinante ou degradante, dependendo da posição em que se estivesse em relação a uma série de questões concernentes à realidade comercial americana, aos valores e virtudes do lugar-comum, ao papel e ao 'chamado' do Artista, ao sentido e ao propósito da arte. (DANTO, Arthur. *O filósofo como Andy Warhol*. Em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1678-53202004000400007&script=sci_arttext>. Acesso em: 14 de julho de 2014).

3.2.2 Metalinguagem do tempo

A vasta obra de Andy Warhol conta, além de material estático, com uma extensa produção em vídeo. Os temas, porém, permanecem dentro da mesma gama de elementos relacionados à modernidade: o frívolo, a formação da individualidade, a liberdade, ícones, etc.

Ainda dentro da noção do *american way of life*, tomemos o filme *Empire*, de 1964 (Ilustração 9).

Ilustração 9: *Empire*, Andy Warhol, 1964.
Filme 16mm (preto e branco, mudo). Duração: 485min.
Fonte: <http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=89507>.
Acesso em: 14 de julho de 2014.

Um filme em que nada é mostrado além do *Empire State Building*, mundialmente conhecido edifício de Nova York e símbolo da cidade. Não há cores, falas, trilha musical nem quaisquer tipos de eventos acontecendo durante as oito horas de duração da película. Algo que deveria ter como característica primordial o movimento, mostra-se estático. É somente a imagem do edifício como personagem. Danto afirma que assistir a Empire

> [...] produz o efeito colateral de tornar a experiência do tempo palpável, através de um experimento sensorial de privação. Nós não temos consciência do tempo nas imagens em movimento dos filmes comuns, porque muita coisa acontece sem que haja tempo para que o tempo mesmo venha a ser um objeto da consciência. O tempo normalmente fica à parte das nossas experiências, de modo que, como dizemos, nós "matamos o tempo", procurando por distrações. Em Empire, o tempo não é morto, mas restaurado à consciência. Geralmente, nos filmes mais comuns, o tempo é um tipo de tempo narrativo, de modo que um século pode passar no período em que se assiste a um filme de duas horas. O tempo narrativo e o tempo real de Empire são o mesmo. O tempo no filme e o tempo do filme são o mesmo. (DANTO, Arthur. *O filósofo como Andy Warhol*. Em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1678-53202004000400007&script=sci_arttext>. Acesso em: 14 de julho de 2014).

Este tipo de experiência descrito por Danto nos leva a crer que a arte, ainda que permeada por referências e influências do tempo social moderno fundado pela moda, não foi consumida por esta. Conforme pontua Lipovetsky (2009, p. 182), determinados setores de produção/criação humana como as ciências, a arte e a política “[...] repousam sobre critérios específicos e têm uma autonomia própria; a forma moda pode cruzá-los, por vezes rearticulá-los, mas não os absorve em sua exclusiva lógica”.

A partir destas considerações, podemos afirmar que o impacto do dispositivo *moda* na noção de temporalidade moderna é refletido na arte de forma bastante fiel, embora não constitua mimese. Como afirma Danto, “[...] Warhol fez as mais profundas descobertas conceituais, e produziu exemplares de pura arte que estranhamente se parecem exemplos da realidade pura.” (DANTO, Arthur. *O filósofo como Andy Warhol*. Em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1678-53202004000400007&script=sci_arttext>. Acesso em: 14 de julho de 2014).

Lipovetsky (2009, p. 17) declarou que “a razão, o progresso em direção à verdade não podem advir senão na e por uma perseguição implacável das aparências, do devir, do encanto das imagens”.

Após a pesquisa realizada para este trabalho, os retrospectos acerca do surgimento da noção temporal de *moda* e as análises da sedimentação de tal conceito na sociedade moderna – em especial no que concerne à arte – chegamos a uma constatação final. Nesta *perseguição implacável das imagens* mencionada por Lipovetsky, Andy Warhol foi capaz de revolucionar o fazer artístico, reconciliando *alta* e *baixa cultura*, como afirma Danto:

> Somente quando alguém pensa o suficiente nesses objetos mais comuns - objetos "desprezados e rejeitados" por qualquer um que tenha gosto, qualquer um interessado em "coisas elevadas", em arte como na alta cultura -, quando pensa, de fato, que eles são maravilhosos, iguais a qualquer obra de arte consagrada, somente então poderá aceitar tais coisas como arte. Ainda assim, independente de o quanto alguém é tocado por esses objetos comuns, e Warhol certamente era tocado, pensar que eles possam ser arte não seria comum até que aquilo se tornasse uma possibilidade real em relação à história da arte. (DANTO, Arthur. *O filósofo como Andy Warhol*. Em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1678-53202004000400007&script=sci_arttext>. Acesso em: 14 de julho de 2014).

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A moda, (ironicamente) passível de questões de semântica e semiótica, é menos signo da estética da indumentária que um empreendimento moderno humano capaz de habilitar os indivíduos a serem autores da própria existência. O problema semântico aqui apontado consiste na associação vulgar do vocábulo *moda* ao vestuário, quando temos, por definição, uma referência a *costume* que, por sua vez, remete a hábitos, mudanças, efemeridade, *paixão*. Vilém Flusser, buscando solucionar um problema gramatical em um de seus textos sobre educação, define paixão à luz da etimologia:

> A gama de significados se explica, se considerarmos alguns parentes próximos do termo "paixão", como "paciência" e "passividade". "Paixão", é pois, situação na qual sou tomado de forças que passam a reger meus movimentos. Submeto-me a tais forças, ou porque são muito mais fortes que a minha vontade, ou porque adiro a elas. "Paixão" será então perda - deliberada ou não - da minha liberdade. E já que liberdade tem a ver com razão, "paixão" é perda da razão - razão sacrificada ou perturbada. (FLUSSER, Vilém. *Da paixão*. Em: <http://textosdevilemflusser.blogspot.com.br/2008/08/da-paixo.html>. Acesso em: 14 de julho de 2014).

Acreditamos que a definição de *paixão* de Flusser aproxima-se da lógica e essência internas do dispositivo *moda,* uma vez que este mecanismo tem papel decisivo na influência da composição de uma individualidade e uma subjetividade nas sociedades modernas. Entretanto, apesar de a moda condicionar os indivíduos a certa passividade, através de seu reflexo na obra de Andy Warhol concluímos que o torpor ativo sugerido transfigura-se em matéria de filosofia e conhecimento. Confirmando a teoria de Lipovetsky (2009, p.18) de que “[...] a sedução reduz a desrazão, o factício favorece o acesso ao real, o superficial permite um uso ampliado da razão, o espetacular lúdico é trampolim para o juízo subjetivo”, com esta pesquisa, constatamos que a obra de Warhol decerto contribuiu veementemente para a consolidação de uma sociedade mais liberal e democrática. Nas fissuras do sistema da indústria cultural, manifestou-se uma visão singular onde

foram rompidos códigos pertinentes a âmbitos diferentes – o da arte e o da moda enquanto mecanismo social – gerando um novo ambiente de ação.

Para Adorno (1998, apud SVENDSEN, 2010, p.125), “a arte deve incluir uma reflexão sobre como é influenciada pela temporalidade da moda”. Em acordo com esta afirmação, acreditamos que foi esta a tarefa desempenhada por Warhol em seu trabalho. Afirmando em sua obra a presença de objetos ordinários, ele conseguiu tornar possível a relação entre arte e realidade exaustivamente buscada por seus antecessores. Sendo a *moda* e a *temporalidade* fundada por ela fatores primordiais da realidade, Warhol conseguiu, enfim, conciliar o diálogo pertinente a dois diferentes âmbitos sem que fossem necessárias investigações normativas acerca destes campos isoladamente. Nas palavras de Arthur Danto, Andy Warhol

> [...] transformou o mundo que nós compartilhamos em arte, e se tornou parte desse mundo. E porque somos as imagens que compartilhamos com todas as outras pessoas, ele se tornou parte de nós. Por isso ele deve ter dito que se você quiser saber quem é Andy Warhol, olhe para dentro. Ou melhor, olhe para fora. Você, eu, o mundo que compartilhamos, somos todos da mesma matriz. (DANTO, Arthur. *O filósofo como Andy Warhol*. Em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1678-53202004000400007&script=sci_arttext>. Acesso em: 14 de julho de 2014).

REFERÊNCIAS

ANDY WARHOL, MR. AMERICA, 2010, São Paulo. *Folder educativo de exposição*. São Paulo: Estação Pinacoteca, 2010.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BENJAMIN, Walter. Selected Writings, 2003. In: SVENDSEN, Lars. *Moda*: uma filosofia. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

BOURRIAUD, Nicolas. *Radicante*: por uma estética da globalização. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

CARVALHO, Flávio de. *A moda e o novo homem*: dialética da moda. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010.

COSTA, Cacilda Teixeira da. *Roupa de artista*: o vestuário na obra de arte. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo – Edusp, 2009.

DANTO, Arthur. *A transfiguração do lugar-comum*: uma filosofia da arte. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

_____. *O filósofo como Andy Warhol*. São Paulo: ARS (São Paulo), vol. 2, nº 4, 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1678-53202004000400007&script=sci_arttext>. Acesso em: 14 JUL. 2014.

FLUSSER, Vilém. *Da paixão*. São Paulo: Folha de S. Paulo, 29/02/1972. Disponível em: <http://textosdevilemflusser.blogspot.com.br/2008/08/da-paixo.html>. Acesso em: 14 JUL. 2014.

GREENBERG, Clement. Toward a newer Laocoön, 1992. In: SVENDSEN, Lars. *Moda*: uma filosofia. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

LIPOVETSKY, Gilles. *O império do efêmero*: a moda e seu destino nas sociedades modernas. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

NIETZSCHE, Friedrich. Der Wanderer und sein Schatten, 1988. In: SVENDSEN, Lars. *Moda*: uma filosofia. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

SIMMEL, Georg. Die Mode, 1989. In: SVENDSEN, Lars. *Moda*: uma filosofia. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

SVENDSEN, Lars. *Moda*: uma filosofia. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

WARHOL, Andy. *A filosofia de Andy Warhol*: (de A a B e de volta a A). Rio de Janeiro: Cobogó, 2008.

WARHOL, Andy. Diários de Andy Warhol, volumes 1 e 2. Porto Alegre: L&PM, 2012.