

# O gesto arquivístico indecidível: as cápsulas do tempo de Andy Warhol como poética da ocultação

*The Undecidable Archival Gesture: Andy Warhol's Time Capsules as the Poetics of Concealment*

*El gesto archivístico indecidible: las cápsulas del tiempo de Andy Warhol como la poética del ocultamiento*

Ícaro Moreno Ramos

Universidade Federal de Minas Gerais

E-mail: icaromoreno@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2908-7571>

## RESUMO

As cerca de 610 caixas de papelão que compõem as *Time Capsules* (1974-1987) de Andy Warhol formam um objeto de difícil categorização historiográfica e museológica. Abertas logo depois da morte do autor, elas constituem o que neste texto se chama de obra interativa compulsória, isto é, um trabalho que, a revelia de seu título e na falta de quaisquer diretrizes explícitas vindas de Warhol, acabou sofrendo uma devassa e uma manipulação muito diversa daquela reservada comumente às obras de arte. Contra essa verve conteudista, que alega a necessidade de uma prematura abertura das caixas e de um recenseamento dos seus interiores, defende-se que o mais potente em relação a esse trabalho teria sido a manutenção do seu gesto inaugural de obliteração e ocultamento dos objetos.

**Palavras-chave:** *Cápsulas do tempo; Andy Warhol; arquivo; potência; contingência.*

## ABSTRACT

The approximately 610 cardboard boxes that compose Andy Warhol's *Time Capsules* (1974-1987) constitute an object that is difficult to categorize historiographically and

---

RAMOS, Ícaro Moreno. O gesto arquivístico indecidível: as cápsulas do tempo de Andy Warhol como poética da ocultação.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 14, n. 31, maio-ago. 2024

ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.48787> >

museologically. Opened shortly after the author's death, they constitute what in this text is called a compulsory interactive work, i.e. a work that, despite its title and in the absence of any explicit directives from Warhol, ended up being subjected to a scrutiny and manipulation very different from that usually reserved for works of art. Against this content-oriented approach, which alleges the need for a premature opening of the boxes and a census of their interiors, it is argued that the most powerful thing about this work would have been the maintenance of its inaugural gesture of obliteration and concealment of the objects.

**Keywords:** *Time Capsules; Andy Warhol; archive; potency; contingency.*

## RESUMEN

Las cerca de 610 cajas de cartón que componen las Cápsulas del Tiempo (1974-1987) de Andy Warhol conforman un objeto difícil de categorizar historiográfica y museológicamente. Abiertas poco después de la muerte del autor, constituyen lo que en este texto se denomina una obra interactiva compulsoria, es decir, un trabajo que, a pesar de su título y en ausencia de directrices explícitas por parte de Warhol, acabó sufriendo un escrutinio y una manipulación muy distintos de las habitualmente reservadas a las obras de arte. Contra este enfoque impulsado por el contenido, que alega la necesidad de abrir prematuramente las cajas y de hacer un inventario de sus interiores, se argumenta que lo más potente al respecto de esta obra habría sido la preservación de su gesto inaugural de obliteración y ocultación de los objetos.

**Palabras clave:** *Cápsulas del tiempo; Andy Warhol; archivo; potencia; contingencia.*

Data de submissão: 14/11/2023

Data de aprovação: 10/05/2024

## Introdução

*As cartas que ficaram muito tempo à espera de serem abertas adquirem algo de brutal; são criaturas deserdadas que forjam em silêncio pérfidos planos de vingança para os seus longos dias de sofrimento.*

(Walter Benjamin, *Rua de mão única*)

Durante o ano de 1974, numa mudança que o levaria do Decker Building, na Union Square nº 33, ao número 860 da Broadway, em Nova Iorque, Andy Warhol decidiu criar um trabalho, talvez o mais estranho dos seus já ousados projetos: ele teve a ideia de que o próprio empacotamento de



Figura 1. As *Time Capsules* (1974-1987) de Andy Warhol no Andy Warhol Museum em Pittsburgh. Disponível em: [https://i-d.vice.com/en\\_uk/article/nebb7b/opening-andy-warhols-time-capsules](https://i-d.vice.com/en_uk/article/nebb7b/opening-andy-warhols-time-capsules). Acesso em: 4 nov. 2023.

produtos diversos, desde os mais efêmeros aos mais memoráveis, constituiriam cápsulas do tempo. Reunidas hoje no formato de uma coleção de 610 caixas de papelão ordinárias no arquivo do museu que leva o seu nome em Pittsburgh, essas *Time Capsules* (1974-1987) (Fig. 1) desafiam as categorias historiográficas e analíticas desde a sua longa constituição durante as duas últimas décadas de vida do artista estadunidense até os dias de hoje.

Por um lado, se nos atemos à sua longa gênese, logo de cara percebemos a dificuldade de reconhecimento desse projeto como obra de arte. Uma das provas disso é que as cápsulas de Warhol foram um dos poucos projetos através dos quais ele não conseguiu retorno monetário – no fundo, elas eram quase completamente desconhecidas até pelo menos sua morte, e em geral rotuladas como “coisas do Andy” (*Andy's stuff*) por seus assistentes.<sup>1</sup> Por outro lado, se pensamos no seu *status* atual,

---

RAMOS, Ícaro Moreno. O gesto arquivístico indecível: as cápsulas do tempo de Andy Warhol como poética da ocultação.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFG. v. 14, n. 31, maio-ago. 2024  
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.48787> >

em que lugar poderíamos posicioná-las se fizéssemos uso das categorias epistemológicas disponíveis no nosso tempo? Seriam elas objetos de arte? Arquivo histórico? Ou apenas uma disposição de elementos efêmeros que formam um conjunto vernacular de memorabilias?

Não que uma categorização seja necessariamente a atitude mais importante frente aos trabalhos dos artistas. É até provável que, com ela, corramos o risco de uma redução da costumeira e benéfica polissemia que os acompanha, ao produzirmos neles certo achatamento de suas qualidades através da cristalização de um filtro que, na tentativa de nos ensinar sobre alguns dos seus aspectos, acaba por obscurecer outros. O que nos interessa aqui, em todo caso, é perceber que o modo como categorizamos as obras “informa e determina as condições de sua manutenção”, já que “uma peça de arte é mantida de modo diferente de um arquivo de pesquisa, que por sua vez é tratado com mais respeito do que uma coleção de coisas esotéricas” (Schmidt, 2015, p. 5, tradução minha)<sup>2</sup>.

Entretanto, cada uma dessas maneiras de se aproximar das *Time Capsules* apresenta seu próprio conjunto de problemas. Como peça de arte, por exemplo, falta-lhes qualquer diretriz vinda do próprio artista: Warhol foi conhecido por ser extremamente escorregadio, principalmente em relação às interpretações dos seus trabalhos, além de não ter deixado nenhuma indicação direta sobre como as suas cápsulas do tempo deveriam ser tratadas. Com a morte do autor antes do fim do processo de armazenamento (não sabemos nem se haveria mesmo um outro fim que não esse), o que resta é uma tentativa de atravessar o seu turbilhão de aforismos, anedotas e jogos de linguagem em busca de uma forma justa de abordar o conjunto. Christopher Schmidt (2015, p. 6-7) nos lembrará que, apesar de algumas interpretações remontarem à ideia de que o artista pensava as *Time Capsules* como esculturas<sup>3</sup>, a verdade é que aquilo que ele nos legou foram depoimentos que indicavam desde a venda de cada uma das caixas num sistema de sorteio<sup>4</sup> até a manutenção delas como um armazenamento estetizado (nesse caso mais próximo de uma escultura aleatoriamente criada), passando também pela possibilidade de uma institucionalização do acervo como um arquivo histórico com sua assinatura e curadoria.<sup>5</sup>

Agora, se as tratamos como fonte de pesquisa – no seu modo “arquivo”, digamos –, as tais caixas de papelão padecem de outros infortúnios. Protegidas sob a tutela do Andy Warhol Museum, sua acessibilidade é limitada por uma dupla oclusão: uma institucional, em primeiro lugar, já que as

---

RAMOS, Ícaro Moreno. O gesto arquivístico indecível: as cápsulas do tempo de Andy Warhol como poética da ocultação.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFGM. v. 14, n. 31, maio-ago. 2024  
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2024.48787> >

visitas de pesquisadores ao acervo é limitada a, no máximo, 5 dias, como atestam Schmidt (2015) e Poletti (2020); e uma material, em segundo, visto que, além de sua imensa extensão – o que por si já impossibilita uma apreensão de sua totalidade –, as caixas são recipientes cujos conteúdos foram, é preciso lembrar, ocultados no momento do seu armazenamento.

## Obliteração e contingência

As *Time Capsules* de Warhol são, portanto, objetos de difícil definição, e isso quando apenas falamos do que elas se tornaram, quando nos concentramos no seu estatuto atual. Ainda maior talvez seja o problema que surge quando nos atrevemos a tentar pensá-las desde a constituição do seu gesto criativo de ocultação – gesto, como acabo de dizer, em geral esquecido –, ato que lança ao futuro uma promessa indefinida de retorno. Talvez maior seja o problema caso arrisquemos vê-las em seu caráter de instabilidade processual não convergente, em sua qualidade de imagem *em trânsito*. Quer dizer, tudo se complica e se enriquece quando tentamos pensá-las como uma “obra sem rabo nem cabeça”, ou como uma “obra em obras”, para utilizarmos a terminologia que Georges Didi-Huberman nos apresenta em *Sobre o fio* (2019), e que serve para designar exatamente aquele tipo de obra cuja qualidade heterotópica vem perturbar o paradigma da obra-prima:

Se a obra-prima ou obra-mestra é a utopia de todo artista que deseja tocar nos extremos de sua arte, a “obra em obras”, a obra sem mestre, será a partir de então – para lembrarmos uma distinção conceitual elaborada por Michel Foucault – sua heterotopia (Didi-Huberman, 2019, p. 24).

Ou seja, tudo se complica a ponto de se enriquecer quando ousamos manter o caráter irresoluto que funda e configura a obra de Warhol. Ora, talvez fosse esse, afinal, o comportamento mais consonante em relação ao projeto: trabalhar com a hipótese de que as *Time Capsules* de Warhol pudessem ser encaradas como... cápsulas do tempo. O que se pode querer dizer com isso? Que, dentro do jogo de sinais trocados enviados pelo artista, um dos menos frequentados tem sido exatamente o título de sua obra. E que, no conjunto de esforços somados nas duas décadas e meia após a sua morte, não houve quem, ao menos explicitamente, imaginasse a possibilidade de que seu melhor destino pudesse ser a manutenção daquele gesto obliterante que a inaugura, aquele selamento dos recipientes como manutenção de sua contingência.

Aqui, digo contingência naquele sentido que Giorgio Agamben nos fornece em seu *Bartleby, ou da contingência* (2015, p. 38): “Um ser que pode ser e, ao mesmo tempo, não ser, chama-se, em filosofia primeira, contingente”. Ou, em outros termos, contingência como maneira de manutenção da potência das coisas, ou como estado de tensão não resolvida que vivifica no objeto a sua força de imagem. Que mantém viva sua força de obra de arte.

Contra isso, um autor como John W. Smith (2001, p. 8, tradução minha) nos diria que cápsulas do tempo são artefatos “normalmente usados por instituições para comemorar eventos com uma especial significância” e que, para Warhol, elas funcionavam “menos como uma tentativa editada de capturar e transmitir um momento histórico do que como o registro de sua vida cotidiana”<sup>6</sup>. Esse é, aliás, um dos principais argumentos utilizados para a abertura sistemática das caixas e do recenseamento do seu conteúdo para uma futura produção de cópias digitais dos seus materiais.

Mas aqui é preciso relembrar alguns dados contextuais e históricos de muita importância na criação do projeto warholiano. O primeiro deles é o fato de que em 1974, ano em que se iniciam os empacotamentos das *Time Capsules*, o próprio conceito de cápsulas do tempo havia se desgastado nos EUA, dentre outras razões, porque havia sido cooptado por corporações interessadas em fazer dele um mote para propagandas (Yablon, 2019, p. 297-298), e também porque as ambições dos projetos de cápsulas do tempo havia chegado a um ponto absurdo.<sup>7</sup> Isso fez com que essa prática migrasse do campo corporativo para o mundo vernacular, trazendo outros agentes sociais para o jogo. É quando vemos nascer uma “pedagogia da cápsula do tempo” (Yablon, 2019, p. 301), com escolas e bibliotecas, além de pessoas comuns, enterrando suas próprias seleções de artefatos para a posteridade.

Outro fator notório, mas nunca citado, é a proximidade das datas em que o projeto de Warhol se inicia, 1974, e o ano do bicentenário dos EUA, 1976 – ano profícuo como nenhum outro em termos de aberturas de cápsulas do tempo, já que em 1876, ano do centenário da independência estadunidense, elas haviam proliferado como nunca. Nick Yablon, no seu livro *Remembrance of things present: the invention of the time capsule* (2019), atenta para o fato de que esse contexto de abertura das cápsulas em 1976 incluía o crescimento de uma forte onda de desesperança com o futuro. Essa

é a época que, impactada pelos riscos produzidos pela manipulação da energia nuclear, pelos riscos de um fim último,<sup>8</sup> fez surgirem várias das mais conhecidas distopias da literatura daquele país e fomentou o crescimento de muitos movimentos antinucleares (Yablon, 2019, p. 298).

## A única caixa compulsoriamente interativa

O contexto dentro do qual surgem as *Time Capsules* é, portanto, uma circunstância histórica que, a despeito da argumentação de Smith (2001), produz muitas mudanças no conceito e na prática das cápsulas do tempo. Ora, é muito provável que Warhol estivesse a par de muitos desses eventos particularmente notórios, para não dizer daqueles que, produzidos no interior do campo das artes, podem ser inseridos num quadro mais geral da época, tais como a proliferação de caixas, tijolos e cubos vindos de vários cantos do universo artístico no norte do continente americano – indo desde o minimalismo até alguns artistas conceituais como Sol Lewitt (Fig. 2).

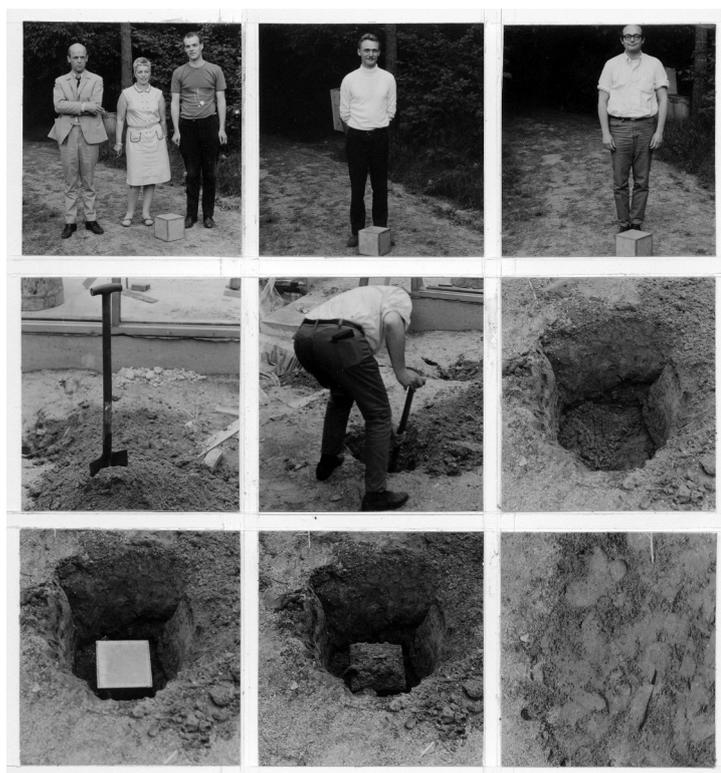


Figura 2. *Buried Cube Containing an Object of Importance But Little Value*, Sol Lewitt, 1968. Disponível em: [www.wikiart.org/en/sol-lewitt/buried-cube-containing-an-object-of-importance-but-little-value-1968](http://www.wikiart.org/en/sol-lewitt/buried-cube-containing-an-object-of-importance-but-little-value-1968). Acesso em: 5 nov. 2023.

Também é preciso lembrar que, dessa miríade de volumes criados no período, a nenhum foi cogitada a proposta de uma abertura, de uma violação, de um processo de revelação, qualquer que fosse.<sup>9</sup> Transparentes ou opacas, cheias ou vazias, obras como *Merda de artista* (1961), de Piero Manzoni, *Die* (1962), de Tony Smith, *Box with the Sound of its Own Making* (1961), de Robert Morris, ou mesmo as *Brillo Boxes* (1964), do próprio Warhol, serviam aos seus propósitos, quaisquer que fossem, sem a interferência de eventuais hermeneutas invasores. Admitamos, é claro, que é preciso considerar que nenhum desses outros trabalhos tinha o convidativo nome de *Time Capsules*, nem um processo de realização tão confuso e ambíguo. Mas isso, no entanto, não deve nos desviar da percepção de que esse é um caso muito especial e improvável de *obra interativa compulsória*, pelo modo como veio a se configurar postumamente: um projeto tocado à revelia de diretrizes explícitas e diretas do seu próprio autor famoso.

Num outro caso de extrema similaridade, podemos perceber que, mesmo um trabalho como *Flat Waste* (1973), em que o artista alemão-suíço Dieter Roth coleciona boa parte do lixo plano (abaixo de 1 centímetro) que ele ou seus amigos adquiriram ao longo dos anos, não há dúvidas sobre como a obra se apresenta (Fig. 3). São exatamente 623 pastas A4 em 5 prateleiras de madeira, cujo conteúdo muda sem que se considere que haja outra obra em exibição.<sup>10</sup> O trabalho é iniciado e concluído num incrível paralelismo temporal com as cápsulas do tempo de Warhol (as duas coleções começam quase no mesmo ano, inclusive) e só “terminam” com a morte dos autores – para não falar da quase coincidência no número final de volumes (610 no caso de Warhol, 623 no caso de Roth).



Figura 3. *Flat Waste*, Dieter Roth, 1973. Disponível em: <https://www.facebook.com/artbasel/photos/dieter-roths-long-term-project-flacher-abfall-flat-waste-invited-visitors-to-wea/10155964723932741/>. Acesso em: 5 nov. 2023.

Ainda assim, a obra considerada por muitos autores como a mais próxima das *Time Capsules* é a série de acumulações e latas de lixo – *Poubelles* – de Arman. Isso provavelmente acontece porque, diferentemente de Roth, Arman era próximo de Warhol. Há quem tenha levantado, aliás, a hipótese de que a obra do artista pop tenha ficado inacessível para que ninguém visse sua similaridade com a estética de Arman (Schmidt, 2015, p. 35). Próxima ou distante, em todo caso importa-nos que ao seu modo de formalização (dejetos recolhidos em muitos cubos diferentes de *plexiglas*, ou outras variações) nunca houve, como dissemos, proposta de desmanche, abertura ou invasão como forma de apreensão ou recepção da obra do artista francês do *nouveau réalisme*.

Por fim, mesmo se concordássemos com a argumentação de Smith (2001) de que as *Time Capsules* não eram para Warhol realmente cápsulas do tempo porque elas serviam menos como documento histórico do que como meros registros do seu cotidiano, cairíamos num duplo erro: primeiro o de julgar que o cotidiano de Warhol – um artista já consagrado àquela altura, em meados da década

de 1970 até a sua morte – não configura, por si só, um documento histórico (e a prova disso é o modo como toda essa parafernália cotidiana hoje é tratada pelos museus e instituições artísticas); e o segundo o de não perceber que o artista, de modo ambivalente, ao mesmo tempo em que via aquelas que ele chamava de “caixas-do-mês” como receptáculos de tudo aquilo que, na verdade, ele gostaria de jogar fora pela janela (Warhol, 1975, p. 145), também dedicava o início dos seus dias na *Factory* para organizar o que ia pro lixo e o que ia para as caixas. E como nos lembra Christopher Schmidt (2015, p. 18, tradução minha), “uma vez que o projeto ganhou força, Warhol se encorajou a coletar e arquivar ativamente objetos de importância histórica em vez de aceitar passivamente matérias indesejáveis”<sup>11</sup>.

O fato é que a manutenção do gesto obliterante inaugural é a manutenção do gesto do arconte, o gesto original de um comando que funda o arquivo, como nos diz o Jacques Derrida de *Mal de arquivo* (2001). Lembremo-nos: além de guardiões do material arquivado, os arcontes tinham “o direito e a competência hermenêuticos”, eles “tinham o poder de *interpretar* os arquivos” (Derrida, 2001, p. 12-3). Ou seja, sem um diálogo direto com esse gesto arcôntico, perde-se a chance de se capturar uma obra de arte como cápsula do tempo, isto é, uma obra de arte como um tipo de documento histórico com o qual os historiadores ainda não estão familiarizados (Yablon, 2019, p. 7-8) e cuja potência parece produzir um notável rumor sísmico que reverbera naquilo que Didi-Huberman (2013), baseado em Aby Warburg, tratará como uma forma que sobrevive no tempo a partir de seu enterramento, de sua obliteração, de sua *morte*:

A forma sobrevivente, no sentido de Warburg, não sobrevive triunfalmente à morte de suas concorrentes. Ao contrário, ela sobrevive, em termos sintomais e fantasmas, *à sua própria morte*: desaparece num ponto da história, reaparece muito mais tarde (Didi-Huberman, 2013, p. 55).

## Considerações finais

Abertas como estão – e ao mesmo tempo confinadas num limbo institucional –, as *Time Capsules* acabam por restar como matéria domesticada, excessivamente tutelada, seja como obra de arte, seja como documento histórico. Mesmo seu futuro parece confinado a um conteudismo crônico, visto que seus arquivistas propõem uma digitalização do seu conteúdo para que “estudiosos e espectadores consultem sem perturbar ou desorganizar o conteúdo das caixas originais” (Schmidt,

2015, p. 34, tradução minha)<sup>12</sup>. Eis mais um problema que surge de uma sucessão que se inicia na sua abertura: o fato de que, de repente, se esquece a lição derridiana que diz que “a chamada técnica arquivística não determina mais, e nunca o terá feito, o momento único do registro conservador, mas sim a instituição mesma do acontecimento arquivável” (Derrida, 2001, p. 30). Isso é ainda mais crítico quando nos lembramos que as caixas de papelão de Warhol são compostas de uma abundante coleção de variedades, indo de objetos comuns como livros e revistas até as mais estranhas excentricidades, tais como equipamentos odontológicos, um pedaço de bolo embrulhado num guardanapo e um pé humano mumificado (Poletti, 2020; Schmidt, 2015; Wrbican, 2014).

O jogo de ambivalências incessantemente produzido por Andy Warhol era uma das marcas de sua persona, e talvez constituíssem seu maior trunfo como artista. Sua personalidade movediça, fugidia, teatral, no entanto, produziu um último resto no corpo vivo de uma de suas obras, especificamente aquela cujo nome e proposta pareciam direcionadas para seu *post-mortem*: suas *Time Capsules*. É do seu constante jogo de palavras e de sua ambivalência constituinte que provavelmente se descolam as interpretações apressadas que vieram a escolher a formalização mal resolvida desse seu *projeto final para o futuro*.

Mas aqui percebemos que, se era da afeição de Warhol jogar com as ambivalências, as suas cápsulas do tempo deveriam se configurar nunca como menos do que um testamento póstumo dessa tensão viva. Seria sua maneira de engendrar a potência do indecível no seio do tempo. Do futuro, claro, mas também do passado. Agamben nos lembra, em um trecho do seu ensaio sobre a contingência citado anteriormente, que Walter Benjamin “certa vez exprimiu a tarefa da redenção que ele confiava à memória” à constituição de uma restituição de possibilidade ao passado, já que a memória “não é nem o acontecido nem o não acontecido, mas o seu potenciamento, o seu tornar-se de novo possível” (Agamben, 2015, p. 46).

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Bartleby, ou da contingência*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. (Obras escolhidas, 1).

- BENJAMIN, Walter. Rua de mão única: infância berlinense: 1900. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- DERRIDA, Jacques. Mal de arquivo: uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DIDI-HURBERMAN, Georges. A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. Sobre o fio. Desterro, SC: Cultura e Barbárie, 2019.
- DIETER ROTH Paper. Hauser & Wirth. [2022]. Disponível em: <https://www.hauserwirth.com/hauser-wirth-exhibitions/6224-dieter-roth-paper/>. Acesso em: 21 fev. 2022.
- ELMES, Simon. The Secrets of Andy Warhol's Time Capsules. BBC News, UK, 10 de setembro de 2014. Disponível em: [www.bbc.com/news/magazine-29125003](http://www.bbc.com/news/magazine-29125003). Acesso em: 4 fev. 2022.
- FLATLEY, Jonathan. Like Andy Warhol. Chicago: The University of Chicago Press, 2017.
- FUCHS, Isabela. Provocação e participação: as Urnas quentes (1968) de Antônio Manuel. Art & Sensorium: Revista Interdisciplinar Internacional de Artes Visuais, Curitiba, v. 3, n. 2, p. 59-67, jul-dez. 2016. Disponível em: <http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/sensorium/article/view/1146>. Acesso em: 18 fev. 2022.
- NANCY, Jean-Luc. After Fukushima: The Equivalence of Catastrophes. New York: Fordham University Press, 2015.
- POLETTI, Anna. The Implied Rummager: Reading Intimate Interiors in Andy Warhol's Time Capsules. Life Writing, London, v. 17, n. 4, p. 455-467, Oct. 2020.
- SCHMIDT, Christopher. Warhol's Problem Project: The Time Capsules. Postmodern Culture: Journal of Interdisciplinary Thought on Contemporary Cultures, Irvine, California, v. 26, n. 1, Sept. 2015.
- SMITH, John W. Saving Time: Andy Warhol's Time Capsules. Art Documentation: Journal of the Art Libraries Society of North America, Chicago, v. 20, n. 1, p. 8-10, Mar.-Jun. 2001.
- TIME Capsule 21 Activity: A Day in the Life of Warhol. Andy Warhol Museum. [2022]. Disponível em: [www.warhol.org/lessons/time-capsule-21-activity/](http://www.warhol.org/lessons/time-capsule-21-activity/). Acesso em: 6 fev. 2022.
- WARHOL, Andy. The Philosophy of Andy Warhol. New York: Harcourt Brace, 1975. E-book.
- WRBICAN, Matt. Warhol's Time Capsule 51. Criticism, Detroit, v. 56, n. 3, p. 687-699, Jul.-Sept. 2014.
- YABLON, Nick. Remembrance of Things Present: The Invention of the Time Capsule. Chicago: The University of Chicago Press, 2019.



Este trabalho está disponível sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

## NOTAS

---

1 “Do início da década de 1970 até sua morte em 1987, Warhol criou 610 *Time Capsules*. As cápsulas do tempo de Warhol eram quase completamente desconhecidas até sua morte. Embora vários assistentes de estúdio frequentemente lidassem com as caixas ao longo dos anos, poucas pessoas reconheceram a enorme quantidade de material como algo a mais do que as ‘coisas do Andy’”. No original: “From the early 1970s, until his death in 1987, Warhol created 610 Time Capsules. Warhol’s Time Capsules were almost completely unknown until his death. Although various studio assistants frequently handled the boxes over the years, few people recognized the enormous mass of material as anything other than ‘Andy’s stuff’” (Time Capsule 21 [...], [2022]).

2 No original: “How we categorize the boxes informs and determines the conditions of their maintenance. An art piece is maintained differently from a research archive, which is in turn treated more respectfully than a collection of esoterica”.

3 Outro que aponta para uma vertente escultórica das cápsulas é Matt Wrbcian em seu texto “Warhol’s Time Capsule 51” (2014, p. 687).

4 Para não decepcionar um comprador que eventualmente pudesse ser sorteado com uma caixa decepcionante, Warhol chegou a cogitar a inclusão de um desenho com sua assinatura dentro de cada uma das caixas. Cf. SCHMIDT, 2015, p. 7.

5 Esse caminho que evidencia, digamos, o lado colecionista de Warhol, transborda o objeto “cápsulas do tempo” e pode chegar a tocar toda a carreira do artista. Jonathan Flatley, baseado nas ideias de Walter Benjamin em *O colecionador*, aponta para essa vertente warholiana num dos capítulos de seu livro *Like Andy Warhol* (2017). Dessa análise, interessa-nos destacar o trecho no qual o autor nos lembra que o colecionismo do artista não partia de uma necessidade de ser visível: “Ao contrário de muitos colecionadores, Warhol não estava interessado em exibir suas coleções. Ele mantinha sua coleção privada; era, como seu namorado Jed Johnson descreveu, ‘consumo inconspícuo’”. No original: “Unlike many collectors, Warhol was not interested in the display of his collections. He kept his collecting private; it was, as his boyfriend Jed Johnson described it, ‘inconspicuous consumption’” (FLATLEY, 2017, p. 58-59, tradução minha).

6 No original: “Time capsules are normally used by institutions to commemorate events of a special significance (...) for Warhol, however, the Time Capsules functioned less as an edited attempt to capture and convey an historical moment than as a register of his everyday life”.

7 Financiadas pela corrida espacial, as cápsulas do “espaço-tempo” demonstram especialmente bem essa tese de Yablon. Um exemplo: a mensagem de rádio de Arecibo, enviada em 1974 pelo astrônomo Frank Drake, levará 25 milênios para chegar na constelação de Hércules, seu destino final. E sua possível resposta, se chegar a existir, precisará percorrer o mesmo caminho.

8 Jean-Luc Nancy, no seu livro *After Fukushima: The Equivalence of Catastrophes* (2015, p. 3), comenta que a manipulação da energia nuclear trouxe consigo uma certa “equivalência das catástrofes”, na medida em que, depois do seu uso bélico em Hiroshima e Nagasaki, as repercussões de todo o tipo de desastre terão sobre si a sombra desse paradigma representado pelo fim irremediável.

9 Em outras partes do mundo isso não parece se confirmar, contudo. Aqui lembramos, por exemplo, das *Urnas quentes* (1968), do português radicado no Brasil, Antônio Manuel. Apresentadas no evento Apocalipopótese, no Rio de Janeiro, essas 20 grandes caixas de madeira estavam dispostas como objetos a serem abertos pelo público através de ferramentas que eles recebiam dos organizadores. Cf. FUCHS, 2016.

10 Cf. a respeito: DIETER ROTH [...], [2022].

11 No original: “Once the project gained steam, however, Warhol grew emboldened to actively collect and archive objects of historical importance rather than passively accept unwanted matter”.

12 No original: “an archive for scholars and viewers to consult without disturbing the original boxes’ contents or disorder”.