

CIES e-Working Paper N.º 156/2013

**Andy Warhol com Leonardo: de Monalisa a Cristo**  
**(1ª Parte)**

Idalina Conde

*CIES e-Working Papers* (ISSN 1647-0893)

Av. das Forças Armadas, Edifício ISCTE, 1649-026 LISBOA, PORTUGAL, [cies@iscte.pt](mailto:cies@iscte.pt)

**Idalina Conde** é docente na Escola de Sociologia e Políticas Públicas do ISCTE-IUL Instituto Universitário de Lisboa e investigadora no CIES. Leciona no Mestrado em Comunicação, Cultura e Tecnologias da Informação do ISCTE-IUL. Anteriormente, também no curso de pós-graduação em Gestão Cultural nas Cidades do INDEG/ISCTE, a par de várias formações noutras instituições. Paralelamente ao CIES, colaborou em projetos do ERICARTS, The European Institute for Comparative Cultural Research no OAC – Observatório das Atividades Culturais. É autora de numerosas publicações no domínio da sociologia da arte e da cultura, bem como sobre abordagens biográficas. Tem realizado diversos cursos e *workshops* nessas áreas, nomeadamente sobre criatividade, receção cultural e relações da arte contemporânea com a memória e o património nomeadamente europeu. *E-mail*: idconde@gmail.com

## Resumo

No arco de 20-25 anos, Andy Warhol usou em diferentes momentos imagens de três obras de Leonardo da Vinci: *Monalisa*, *Anunciação* e *A Última Ceia*. Baseado nelas fez *Thirty Are Better Than One*, em 1963, *Details of the Renaissance Paintings*, em 1984 (juntamente com obras de Sandro Boticelli, Piero della Francesca, Paulo Ucello), e *The Last Supper*, em 1986-87, com muitas variações, incluindo *112 Christs*. O texto segue essa trajetória, refletindo sobre o sentido dos encontros de Warhol com Leonardo, entre outras obras-primas da Renascença. Continua um ensaio sobre o reconhecimento em arte que também envolve o museu imaginário dos artistas. Nesta primeira parte aborda-se o caso de *Monalisa* como ícone para o trabalho de Warhol nos anos 60.

**Palavras-chave:** singularidade, reconhecimento e museu imaginário em arte; criação artística, carisma, poder e valores simbólicos; ícones e obras de arte; Renascença Italiana; Arte Pop; Leonardo da Vinci, *Monalisa*, *Anunciação*, *A Última Ceia*; Sandro Boticelli, Paolo Ucello, Piero della Francesca; Lucas Cranach, Andy Warhol, *Thirty Are Better Than One*, *Details of the Renaissance Paintings*, *The Last Supper*, *112 Christs*; Marcel Duchamp, L.H.O.O.Q.; variações sobre *Monalisa*

## Abstract

At different times over almost 20-25 years Andy Warhol used images of three works of Leonardo da Vinci: *Mona Lisa*, *Annunciation* and *The Last Supper*. Based in them Warhol has produced *Thirty Are Better Than One*, in 1963, *Details of the Renaissance Paintings*, in 1984 (also with works from Sandro Botticelli, Piero della Francesca, Paulo Ucello), and many variations on *The Last Supper*, in 1986-87, including the major *112 Christs*. The text follows this trajectory seeking the meaning of the encounters with Leonardo and some of Renaissance masterpieces. It continues an ongoing essay about the recognition in art that also involves the imaginary museum of the artists. This first part approaches the case of *Monalisa*, as an icon for the Warhol's work in the 60'.

**Keywords:** singularity, recognition and the imaginary museum in art; artistic creation, charisma, power and symbolic values; icones and works of art; Italian Renaissance; Pop Art; Leonardo da Vinci, *Monalisa*, *Anunciação*, *The Last Supper*; Sandro Boticelli, Paolo Ucello, Piero della Francesca; Lucas Cranach, Andy Warhol, *Thirty Are Better Than One*, *Details of the Renaissance Paintings*, *The Last Supper*, *112 Christs*; Marcel Duchamp, L.H.O.O.Q.; variations of *Mona Lisa*



Andy Warhol, *Thirty Are Better Than One*, serigrafia s/ tela, 279.4 x 208.28 cm, 1963



Andy Warhol, *Details of Renaissance Paintings (Leonardo Da Vinci, The Annunciation, 1472)* [c.1472-75]  
detalhe, serigrafia, 63.5x94 cm, 1984



Atelier de Andy Warhol em 1987  
(fotografia de Evelyn Hofer)

Jo. Leonardo

Andy Warhol

## 1. Regresso a um paralelo

Prosseguindo o ensaio sobre o reconhecimento em arte que antes<sup>1</sup> retomou partes de “Obra e valor”, recorro que essa publicação de 1994 começava com a referência a *Il Cavallo* de Leonardo da Vinci (1452-1519). O projeto apenas imaginado para uma estátua equestre de que ficaram desenhos, obra como ideia em contraponto com as ideias que se concluíram como obras e até a partir de coisas comuns. Como, por exemplo, a garrafa de *Coca-Cola*, ícone de Andy Warhol (1928-1987).

Acima, a assinatura de ambos<sup>2</sup> anuncia o retorno ao paralelo Leonardo e Warhol. Paralelo vulgar tendo em vista a associação com a *Monalisa* que Warhol reapropriou, mas invulgar por aquela ligação com a ideia. Ou ideias com diferentes hipóteses de realidade e de poder simbólico para se imporem, sobreviverem e patrimonializarem também em museus imaginários. Não só o que André Malraux (1997 [1965]) pensou para a receção da arte mediada pela vasta reprodução de obras-primas numa missão civilizacional, culta e democratizante para o grande público.<sup>3</sup> Ainda o museu imaginário dos artistas que a elas regressam de várias formas, incluindo a celebração paródica e replicada do cânone como pelas *Monalisas* de Warhol, de raridade a banalidade, entre tantas séries. A relação dele com Leonardo parece, porém, mais complexa em três momentos no arco duas décadas anos que aqui se revisitam e matizam certo esquematismo no reconhecimento de Warhol. Quer no próprio museu imaginário que construiu sobre si quer no que se construiu em seu torno.

Sobre o cavalo que “existe e a bem dizer não existe como obra na obra de Leonardo da Vinci”, primeira frase de “Obra e valor” escrita há cerca de 20 anos<sup>4</sup>, e a completar para a sua

---

<sup>1</sup> Idalina Conde (2013b), “Reconhecimento em arte: passagens de um percurso (2.ª parte)”, disponível em: [http://www.cies.iscte.pt/np4/?newsId=453&fileName=CIES\\_WP146\\_Conde.pdf](http://www.cies.iscte.pt/np4/?newsId=453&fileName=CIES_WP146_Conde.pdf). A 1.ª parte encontra-se em: [http://www.cies.iscte.pt/np4/?newsId=453&fileName=CIES\\_WP142\\_Conde.pdf](http://www.cies.iscte.pt/np4/?newsId=453&fileName=CIES_WP142_Conde.pdf). Algumas imagens, em particular da 2.ª parte, foram apresentadas na sessão aberta *Carisma, Poder e Arte*, sessão aberta, CIES, ISCTE-IUL – Instituto Universitário de Lisboa (18 de junho de 2010), depois de “Charisma in art: foundations, celebrations, subversions”, texto para o seminário internacional *The Charismatic Principle in Economic and Civil Life: History, Theory and Good Practice*, Instituto Universitário Sophia, Loppiano, Florença, 28-29 de maio de 2010. Igualmente usado para “Carisma na arte: uma noção turva”, comunicação no *VII Congresso Português de Sociologia, “Sociedade, Crise e Reconfigurações”*, organizado por Associação Portuguesa de Sociologia na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 19-22 de junho de 2012. Agradeço a David Orme, autor do site <http://www.arts.magic-nation.co.uk/>, a amabilidade e prontidão com que respondeu ao meu pedido de informações.

<sup>2</sup> Assinaturas em <http://itsvintagedarling.com/blog/make-up-legend-francois-nars-pays-tribute-to-andy-warhol/>; [http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Da\\_Vinci\\_autograph.png](http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Da_Vinci_autograph.png). Imagens de abertura em <http://www.arts.magic-nation.co.uk/annunciation5.htm>; Burke (2009) e AA.VV. (2009), *Le Grand Monde d’Andy Warhol*, catálogo da exposição comissariada por Alain Cueff que decorreu no Grand Palais, Galeries Nationales, Paris, de 16 de março a 13 de julho.

<sup>3</sup> Voltarei à noção de André Malraux (1901-1976) com mais referências em próximo trabalho.

<sup>4</sup> Exatamente assim: “Existe um cavalo que a bem dizer não existe como obra na obra de Leonardo da Vinci – *Il Cavallo*, como era conhecido pelos seus contemporâneos, que Ludovico ‘El Moro’, senhor da corte de Milão, desejava erguer desde

história até hoje, não me antecipo. Quanto a Andy Warhol, já o vimos<sup>5</sup> na *Factory* junto a algumas das “trinta melhores que uma” Monalisas (1963) e ao lado de imagens das *Twenty-Five Colored Marilyns* (1962). Mas nem tudo se disse sobre esta genialidade e metamorfoses na relação com as obras de Leonardo. Temos, pois, de voltar ao paralelo em que a ideia fazia a ponte entre um cavalo virtual no século XV e uma garrafa em meados do século XX.<sup>6</sup> Coisa que, ao inverso do cavalo apenas imaginado, existia e até de mais na proporção do império *Coca-Cola* pelo mundo como artefacto industrial e de consumo, doravante disponível para a reapropriação (e reprodução) figural do artista.

Neste caso, espécie de *ready-made* imagético, de novo nas *Brillo Boxes* (1964), mas que levantam outras questões enquanto instalação na fronteira com o real e a escultura. Também não corresponderam aos *ready-made* objectuais de Marcel Duchamp (1887-1968), deslocação de objectos comuns e/ou utilitários para estatuto de obra de arte. Para além de um efeito similar como nobilitação ou triunfo do trivial, as caixas de Andy Warhol foram, porém, produzidas por ele em cartão. Cópias que somente se aparentavam às do supermercado, sendo o trabalho com/sobre cópias a singularidade artística de Warhol e com a “seriedade” de uma “interrogação filosófica” sobre os limites da percepção, arte e realidade, no dizer de Arthur Danto (2004 [2001]2009). Desse modo, as caixas, a *pop* e Warhol participam na transição para a condição pósmoderna da arte que, com os seus simulacros, pastiches e in/definições, suscitou visões e teleologias sobre o “fim” (e “fins” da arte), desde a “perspetiva pós-histórica” de Danto (1997, 1998 [1992] 2001)<sup>7</sup> à de “entropia seminal” para Donald Kuspit (2004). Embora a inflação de auras pósmodernas (Conde, 2013a) e a prodigalidade da suposta entropia contrariem a profecia para o nosso tempo com tanta arte e multiplicada por imagens, de imagens a ícones como as de Andy Warhol, ícone ele próprio.

O paralelo só se compreendia, pois, no contexto de “Obra e valor” que usava os exemplos para introduzir variações na definição de objetos *vs.* obras de arte. Obras de imaginadas a objetivadas, e de entre limites a quase sem limites com as possibilidades modernas para a sua construção, circulação e valorização. Os vários e belos desenhos de

---

1476 em memória do pai, o grande *condottieri* Francesco Sforza. E, embora não pareça de todo certo que Leonardo recebesse logo a encomenda, ou mesmo que este fosse o primeiro motivo da ida para Milão oferecendo os seus serviços ao senhor, não só tinha a esperança de ganhar o projeto em que começa a trabalhar por volta de 1483 como se ocupa dele durante cerca de dezasseis anos” (Conde, 1994). Noutro texto esclarecerei o parágrafo com detalhes e datações mais precisas a partir de Syson e Keith *et al* (2011).

<sup>5</sup> Em Conde (2013b), [http://www.cies.iscte.pt/np4/?newsId=453&fileName=CIES\\_WP146\\_Conde.pdf](http://www.cies.iscte.pt/np4/?newsId=453&fileName=CIES_WP146_Conde.pdf) .

<sup>6</sup> As *210 Coca-Cola Bottles* de Andy Warhol apareceram na primeira exposição *Pop* na Eleanor Ward's Stable Gallery, Nova Iorque, em novembro de 1962. Igualmente numa fotografia de Eric Pollitzer no número do mesmo mês na revista *Harper's Bazaar*. Cf. com imagem, [http://www.warholstars.org/chron/Andy\\_Warhol\\_1960.html](http://www.warholstars.org/chron/Andy_Warhol_1960.html)

<sup>7</sup> Algumas reflexões sobre a perspetiva de Danto em vários (Comenas, 2009; Amaro, 2009; Carrasco, 2010; Elwell, 2012; Snyder, sd ; Rotili, sd) e passagem pelas *Brillo Boxes* (Golec, 2008; Rego, 2009; Mesquita, 2009, sobre pinturas de Warhol entre 1956-1968). Sobre Andy Warhol, ainda vários (Bockris, 1989; AA.VV. 2001, 2010; Watson, 2003; Scherman e Dalton, 2010).

Leonardo representavam a obra como ideia, também irrealizável pela sua desmesura nas condições técnicas da altura (pensava eu na altura a partir das minhas leituras de historiadores), além das circunstâncias infelizes do projeto. E, contudo, logo reconhecida pela grandeza monumental e artística da conceção mesmo numa época, o século XV, em que a definição da obra dependia da manufatura: a sua execução.

Com efeito, seria mais a partir da subjetividade maneirista do século XVI que os esboços, esboços ou desenhos aumentam de valor. Na antecâmara ou limiar da obra, perto do *furor* criativo, “o qual desenho, como digo (dizia o nosso Francisco da Holanda em 1548), tem toda a substância e ossos da pintura”.<sup>8</sup> Mas, evidentemente, toda a arte nasce das ideias como já antes Leonardo escrevera sobre a pintura: é, ou começa por ser, *cosa mentale*. As de Warhol, e “sofisticadas”,<sup>9</sup> serviam para a captura do mundo vulgar que transformava em extraordinário. Quão sofisticadas também seriam para a abordagem de obras/imagens do passado, e quão pessoais ou importadas do seu *zeitgeist* artístico, eis questões sobre teias do museu imaginário e que comparecem no meu quadro conceptual para a relevância em arte<sup>10</sup>. Lembrando-o, cruza as problemáticas da singularidade e do reconhecimento com as da receção e da referência. Esta, com aquelas questões porque remete para legados e filiações que relativizam os absolutos da originalidade ou criatividade.

As respostas nem sempre se descortinam claramente quer porque os criadores não se explicam (ou explicaram pouco) quer porque são explicados por rotinas interpretativas a que escapam *nuances* ou desvios. No caso da relação de Warhol com Leonardo e a Renascença Italiana (referente estranho para o universo *pop*, demasiado europeu e erudito), às suas poucas palavras junta-se a fortuna crítica de *topoi*. A imagística serial, a semiografia da sociedade de consumo e a celebração da celebridade são a trilogia desses temas redundantes na exegese warholiana que, no entanto, não parecem esclarecer tudo. Em particular, nos últimos anos de Warhol, a série *Details of the Renaissance Paintings* que realizou em 1983-84 e *The Last Supper* em 1986-87, as muitas variações sobre o grande fresco de Leonardo, entre outras incursões históricas. *The Last Supper* foi, aliás, o trabalho que culminou a obra e vida de Warhol. Morreu um mês após o expor em Milão em janeiro de 1987, quase 25 anos depois de replicar *Monalissas* em *Thirty Are Better Than One* (1963), com diferente maturidade, profundidade e, talvez, sentido.

Neste texto oscilo, então, entre factos, intuições e dúvidas, interrogando-me sobre imagens de ícones e obras com as respetivas referências. Algumas suficientemente

<sup>8</sup> Francisco da Holanda (1984 [1548]), excertos nas pp. 20-21, 42-46; citado em Conde (1995, 2009a, 2010a).

<sup>9</sup> Na epígrafe de “Arte e poder” (Conde, 2009a, 2009b, 2012a), que continuo a usar como mote neste e noutros textos.

<sup>10</sup> Conde (2013a), [http://www.cies.iscte.pt/np4/?newsId=453&fileName=CIES\\_WP146\\_Conde.pdf](http://www.cies.iscte.pt/np4/?newsId=453&fileName=CIES_WP146_Conde.pdf).

surpreendentes para quebrar o “efeito Medusa” na representação de um autor. Medusa, a criatura da mitologia grega cujo olhar transformava em pedra quem a fitava, presta-se à analogia com o reconhecimento que intemporaliza a singularidade, cristalizando-a nas origens. O mesmo efeito também devolve sempre Warhol às *Sopas Campbell* (1961-68), *Coca-Colas* (1962), *Brillo Boxes* (1964) e *Monalisas* entre outros inícios da revolução *pop*. Mas, é claro, como qualquer pessoa e artista, mudou. Se aqui não se trata de fazer o breviário (que implicaria conjugar dimensões autorais com as contextuais e biográficas, de qualquer modo em tantos escritos sobre Warhol), pelo menos ficamos com alguns momentos do percurso na companhia de Leonardo. A segunda parte do texto aborda aquela fase terminal. Nesta, volto à época de *Thirty Are Better Than One* (1963), o destino que Warhol deu a *Monalisa* na produção serial da Factory.

## 2. *Monalisa*, o lugar-comum

A trintena de *Monalisas* no início dos anos sessenta<sup>11</sup> foi o primeiro e mais famoso desses momentos mas não encontro de Warhol com o *Retrato de Lisa Gherardini*. A pequena pintura de 77x53 cm, datada de c.1503-06, em permanência no Museu do Louvre desde 1797 e na *Salle des États* a partir de abril de 2005. Talvez retrato da mulher de Francesco del Giocondo (1465-1538), mercador de seda e político florentino, e disse talvez porque a identidade da figura continua em aberto apesar de certos dados que apontam para Lisa Gherardini (1479-1542 ou c. 1551) que casou com Francesco em 1495.<sup>12</sup> Ora, em 1963, Andy Warhol não se encontrou com “ela”. Fez, isso sim, a passagem pelo ícone de um lugar-comum que galvaniza a procura do Louvre (é vista por cerca de 6 milhões de pessoas por ano) e permanece no imaginário ocidental tão admirado pela legião de especialistas, amadores e curiosos quanto parodiado de várias formas e por artistas. A escolha de Warhol não foi original. Tinha muitos motivos para se lembrar divertidamente de *Monalisa*.

Abrindo um parênteses sobre antecessores e sucessores<sup>13</sup>, Marcel Duchamp (1887-1968) sempre reverenciado, já por lá passara em 1919 para lhe acrescentar uma barbicha e os celeberrimos bigodes. Ainda assim, depois de Eugène Bataille (1854-1891), com o

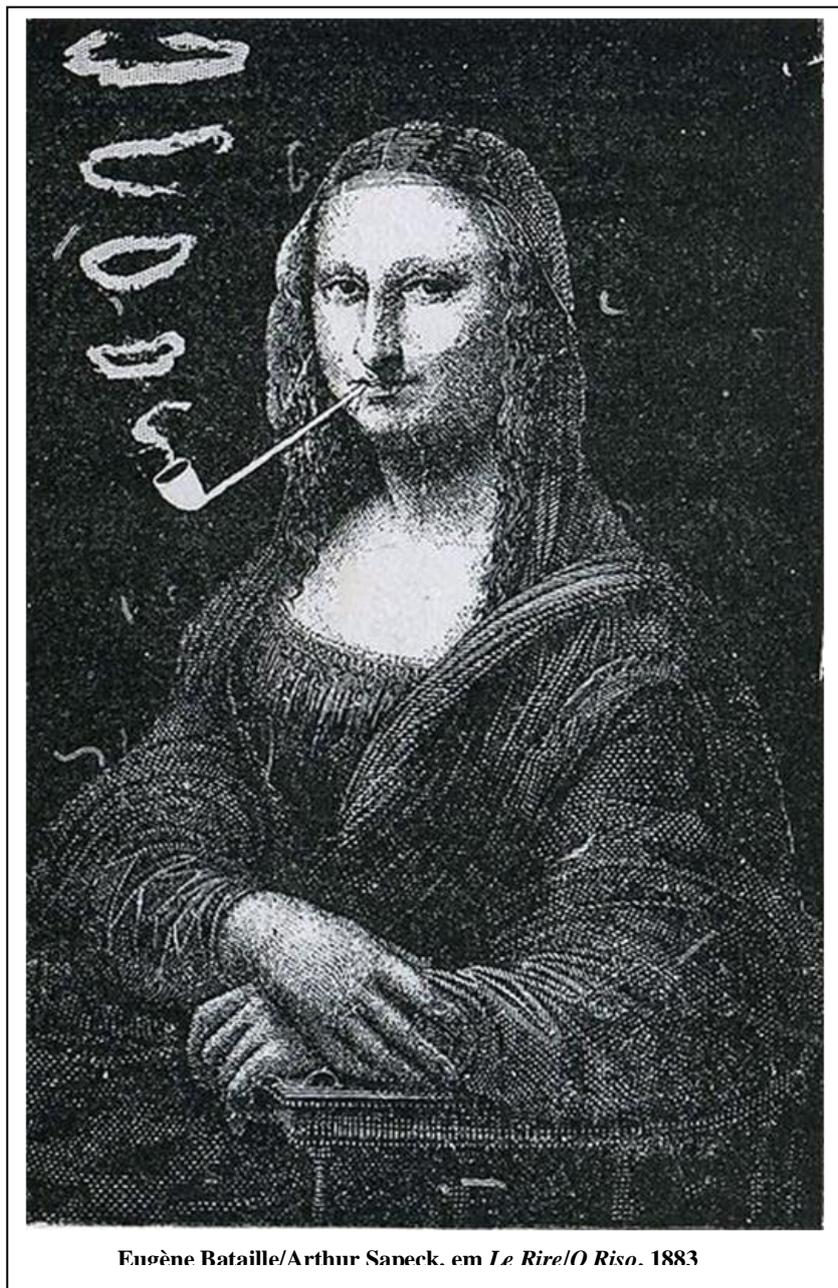
---

<sup>11</sup> Entre outras posteriores; cf. <http://www.warhol.org/collection/art/work/1998-1-231/>; <http://radicalart.info/AlgorithmicArt/grid/repetition/62Warhol/index.html>; <http://www.warhol.org/collection/art/Work/1998-1-231/>; <http://pinterest.com/pin/47498971039808105/>.

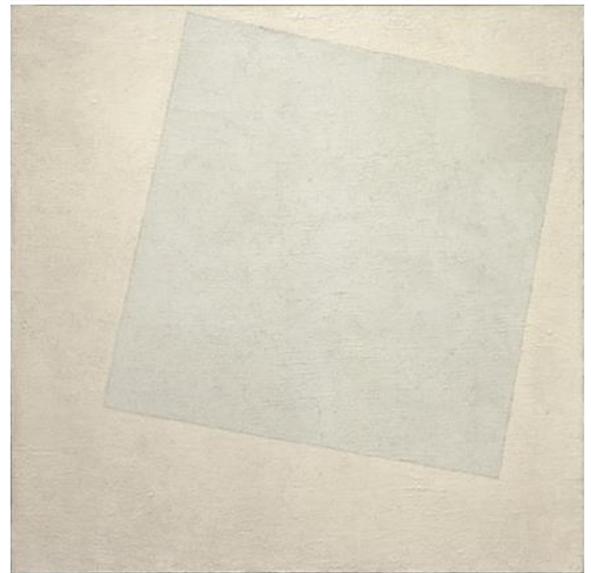
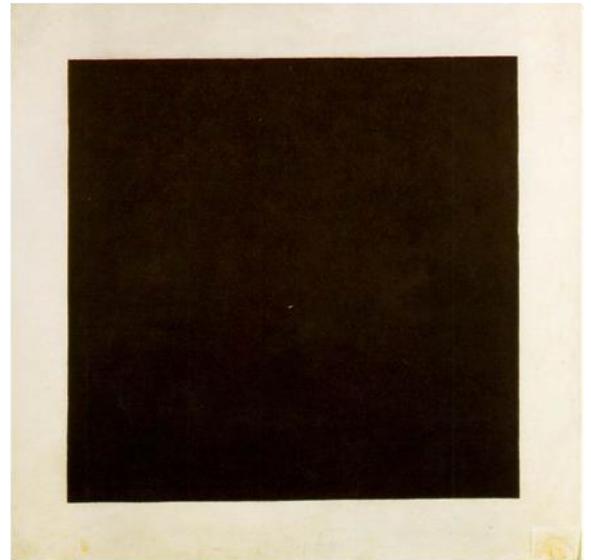
<sup>12</sup> Imagem, apresentação e detalhes em <http://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/mona-lisa-%E2%80%93-portrait-lisa-gherardini-wife-francesco-del-giocondo>; [http://en.wikipedia.org/wiki/Mona\\_Lisa](http://en.wikipedia.org/wiki/Mona_Lisa). A propósito de divisões em torno da identidade da figura, ser Lisa Gherardini como defende Pallanti (2006) entre outros, ou não, mais referências na nota 45.

<sup>13</sup> Diversas imagens em [http://en.wikipedia.org/wiki/Mona\\_Lisa#Legacy](http://en.wikipedia.org/wiki/Mona_Lisa#Legacy); <http://www.blogg.org/blog-75876-billet-980917.html>; <http://lunaticadesnuda.blogspot.pt/2008/08/many-incarnations-of-mona-lisa.html>

pseudônimo Arthur Sapeck, a ter posto a fumar cachimbo numa ilustração para *Le Rire* que apareceu 36 anos antes na exposição das *Arts Incohérents* em Paris, em 1883.<sup>14</sup> Não só. Saindo das margens da caricatura para entrar no centro das referências para a modernidade e as primeiras vanguardas, o maior antecedente pertence a Kazimir Malevich (1879 – 1935). Autor do *Eclipse Parcial com Monalisa* em 1914 com a colagem da sua imagem rasgada e riscada, ao lado de inscrições em russo onde se lê “apartamento vago”, “em Moscovo”.



<sup>14</sup> Noutra fonte com data de 1887. Sobre o movimento dos “Incoerentes”, ver alguns dados na bibliografia (Abeles e Charpin, 1992; Grojnowski 1981; Riout, 1981) e <http://declerck.chez-alice.fr/arts-incoherents.htm>; com um catálogo digitalizado, [http://www.artsincoherents.info/histoire\\_de.html](http://www.artsincoherents.info/histoire_de.html); <http://archive.org/details/catalogueillustr00pari>; <http://archive.org/stream/catalogueillustr00pari#page/n11/mode/2up>



**Kazimir Malevich, *Eclipse Parcial com Monalisa* (1914), óleo s/ tela, 62 x 49.5 cm, coleção privada, 1914**

***Quadrado Negro Sobre Fundo Branco*, óleo s/ tela, 79.5 x 79.5 cm 1915 (1913-1915), Galeria Museu Tretyakov, Moscovo**

***Composição Suprematista: Branco sobre Branco*, óleo s/ tela, 79.4 x 79.4 cm, 1918, MOMA – Museum of Modern Art, Nova Iorque**

Malévich, teórico e pintor russo, ficou pioneiro pelo suprematismo com a pureza geométrica das formas nas origens da arte abstrata e a ruptura radical de *Quadrado Preto Sobre Fundo Branco* que apareceu em 1915 (criado desde 1913) na *Última Exposição Futurista 0,10* em Petrogrado [São Petersburgo].<sup>15</sup> De fato, dois quadrados, um dentro do outro, com os lados paralelos aos da tela. A seguir, Malévich juntou variantes análogas em

<sup>15</sup> A exposição reuniu mais 38 obras suprematistas, coincidindo com o lançamento do manifesto do suprematismo e início do movimento. No final de 1920, Malévich abandonou a abstração em que a síntese das formas geométricas servia a “espiritualidade dos ícones” no regime da “pintura pura”. O regresso à figuração deveu-se em boa parte às ligações ideológico-políticas com o Partido Comunista e o realismo socialista.

preto, o *Branco sobre Branco* em 1918, o vermelho e mais cores nas composições suprematistas que eliminavam a narrativa, o expressionismo, o sujeito ou a subjectividade em nome da “pintura pura”.<sup>16</sup> Significativamente, os quadrados já se visualizavam sobrepostos no *Parcial Eclipse com Monalisa*, anunciando a substituição de um ícone por outro. Antes de mais, o *Quadrado Preto*, tão ícone para as vanguardas como *Monalisa* tinha sido – continua a ser - noutros imaginários. E, desta forma, antecipava em 1914 o segundo eclipse por outro novo ícone: *L.H.O.O.Q* de Marcel Duchamp, título provocatório para a *Monalisa* com bigodes que surge em 1919.

Duchamp usou uma reprodução barata dela e assim criou o primeiro *ready-made* “assistido” pelos acrescentos.<sup>17</sup> Quanto ao título, jogando com a grafia e sonoridade, ouve-se na pronúncia francesa de “elle a chaud au cul”: “ela tem fogo no cu” ou o “rabo quente”. Em princípio, alusão à homossexualidade de Leonardo<sup>18</sup> mas passível de ver com a ironia sobre uma mulher sempre excitante e disponível para o imenso público. Em inglês, com a sonoridade direta sobre redundâncias do ver: “look”, o que se tornou saturante e risível de tão visto. Também é possível que Duchamp tenha com/fundido o seu rosto com o da *Monalisa* num travestido autorretrato como, de resto, fez em 1921 com o pseudónimo Rose Sélavy ou Rose Sélavy.<sup>19</sup> Novamente um trocadilho (a ler “eros, c’est la vie” ou “arroser la vie”) em que se vestia de de mulher e fotografado por Man Ray (1890-1976), companheiro das aventuras dadaístas.

De qualquer modo, autorretrato ou não, *L.H.O.O.Q.* traz uma “caricatura aberta” (Masheck, 2003) ou “imagem potencial” com a ambiguidade e indeterminação da arte moderna (Gamboni, 2002). E, finalmente, antecipando-se à seriação de Warhol, Duchamp replicou (ou autorizou que replicassem) alguns dos *ready-made (objets trouvés)*, pelo que existem várias versões de *L.H.O.O.Q.* Desde logo a começar pela sua origem como *ready-*

---

<sup>16</sup> Imagens a seguir em <http://www.friendsofart.net/en/art/kazimir-malevich/solar-eclipse-with-mona-lisa>; [http://www.moma.org/collection/browse\\_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A3710%7CA%3AAR%3AE%3A1&page\\_number=28&template\\_id=1&sort\\_order=1](http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A3710%7CA%3AAR%3AE%3A1&page_number=28&template_id=1&sort_order=1); [http://en.wikipedia.org/wiki/Kazimir\\_Malevich](http://en.wikipedia.org/wiki/Kazimir_Malevich); <http://heindorffhus.motivsampler.dk/arthistory/frame-Style28-Suprematism.htm>; <http://www.kirjasto.sci.fi/malevich.htm>; [http://pt.wikipedia.org/wiki/Kazimir\\_Malevich](http://pt.wikipedia.org/wiki/Kazimir_Malevich); <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Malevich.black-square.jpg>

<sup>17</sup> Imagens e referências em: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Marcel\\_Duchamp](http://pt.wikipedia.org/wiki/Marcel_Duchamp); [http://www.toutfait.com/unmaking\\_the\\_museum/LHOOQ.html](http://www.toutfait.com/unmaking_the_museum/LHOOQ.html); [http://arthistory.about.com/od/dada/ig/DadaatMoMAParis/dada\\_paris\\_01.htm](http://arthistory.about.com/od/dada/ig/DadaatMoMAParis/dada_paris_01.htm); [http://www.moma.org/collection/object.php?object\\_id=37231](http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=37231); [http://www.toutfait.com/online\\_journal\\_details.php?postid=937](http://www.toutfait.com/online_journal_details.php?postid=937); [http://lifeartgroup.files.wordpress.com/2012/10/dada\\_lhooq\\_lg.jpg](http://lifeartgroup.files.wordpress.com/2012/10/dada_lhooq_lg.jpg); <http://lifeartgroup.wordpress.com/>; <http://multiplosdearte.com/category/precursos-dos-multiplos/duchamp-multiplos-de-arte/#>

<sup>18</sup> Ver Cabanne (1990[1967]), referências sobre Duchamp na bibliografia e o testemunho do crítico Irving Sandler (em <http://www.warholstars.org/abstractexpressionism/artists/duchamp/marcelduchamp.html>) que o entrevistou no início dos anos 60. Em retrospectiva, Duchamp lembrava-se que juntara apêndices masculinos (bigode e barbicha) a pensar que *Monalisa* era um homem por causa da homossexualidade de Leonardo. Negou que *L.H.O.O.Q.* fosse anti-arte; donde, não iconoclasmo ou destruição.

<sup>19</sup> Cf. <http://class.csueastbay.edu/artgallery/duchamp/book.html>.

made também “assistido” por outra mão e “retificado” por Duchamp quase 20 anos depois. Contando a história<sup>20</sup>, quando Francis Picabia (1879-1953), colega de Duchamp no grupo Dada, descobriu a nova *Monalisa* queria publicá-la na sua revista intitulada *391* mas, entretanto, Duchamp partia para uma segunda viagem a Nova Iorque. Com pressa, sem querer esperar pelo envio do objeto dos EUA, o próprio Picabia desenhou um bigode (esqueceu-se da barbicha) numa reprodução da *Monalisa* e publicou-a na dita revista com o título *Tableau Dada par Marcel Duchamp /Quadro Dada por Marcel Duchamp*. Aliás, parte do título que se vê adiante a tinta azul parece ter sido acrescentado quando Duchamp retificou o *ready-made* quase duas décadas depois. No começo dos anos 40 a réplica de Picabia reaparecera numa livraria e foi encontrada pelo artista Jean Arp (1886-1966). Duchamp aproveitou para corrigir as omissões, juntou a barbicha e escreveu a azul “bigode por Picabia/barbicha por Marcel Duchamp/abril 1942”. Anos mais tarde, pediram-lhe um trabalho para acompanhar a edição de um livro sobre ele. Comprou 38 reproduções da *Monalisa* e completou-as a lápis com título *L.H.O.O.Q.*, o bigode e a barbicha.

A história não terminou. Em Janeiro de 1965 aparece outra em que está *Raisée/Barbeada*<sup>21</sup>: simples colagem da reprodução do original do Louvre (sem pelagem no rosto) no cartão de convite para um jantar na inauguração de uma galeria em Nova Iorque. Em suma, última versão para um *ready-made* com várias etapas: assistido, retificado e transformado. Desta versão, mais uma das inventivas provocações de Duchamp com aparência de facilidade, brincadeira ou *bricolage* desconcertante, a publicidade também não se esqueceu. É, de resto, um veio para museus imaginários mormente quando recorre a imagens da arte.<sup>22</sup> Assim, *L.H.O.O.Q* não escapou a um anúncio às canetas *BIC*, nem ao convite para as usar com a sugestão daquela (aparente) facilidade: “anyone can be an artist...”<sup>23</sup>

---

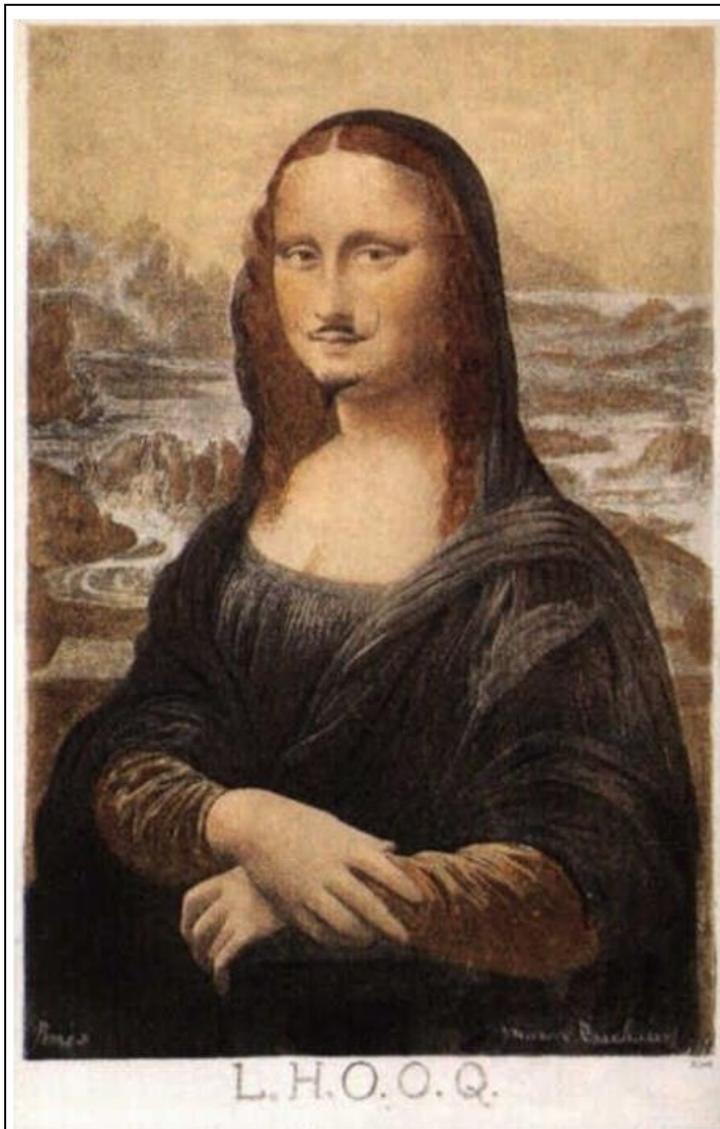
<sup>20</sup> Traduzo o relato em <http://www.dadart.com/dadaism/dada/035a-duchamp-cage.html>;

<https://musiqdragonfly.wordpress.com/2012/05/14/marcel-duchamp-1887-1968-his-mona-lisa-l-h-o-o-q/>

<sup>21</sup> Imagem em [http://www.toutfait.com/issues/issue\\_3/Articles/alfaro/popup\\_12.html](http://www.toutfait.com/issues/issue_3/Articles/alfaro/popup_12.html) (barbeada)

<sup>22</sup> Por exemplo, às enigmáticas e eficazes de René Magritte (1898-1967); ver vários (Roque, 1983; Conde, 1990; Bosredon, 2002; Prestes, 2008, com outras ilustrações).

<sup>23</sup> Imagem em <http://www.trendhunter.com/trends/graffiti-by-mona-lisa-bic-says-anyone-can-be-an-artist> .



Marcel Duchamp, *L.H.O.O.Q.*, 1919 e “retificada” em 1942

NOT SEEN and/or LESS SEEN of//by MARCEL DUCHAMP/ROSE SELAVY  
1904-1904

Mr. and Mrs. C. P. Gray



raisée  
L.H.O.O.Q.

Preview on January 13, 1965  
CORDIER & EKSTROM, INC.  
978 Madison Avenue,  
New York City

marcel Duchamp

Marcel Duchamp, *L.H.O.O.Q. Raisée (Barbeada)*, 1965 [com várias réplicas]



Anyone can be an artist.



Anúncio publicitário com *L.H.O.O.Q.* e o mote “anyone can be an artist”



Reprodução de *L.H.O.O.Q.* noutro contexto de receção

Seguem-se mais heterodoxias de artistas quase sempre com o gesto de Duchamp em subtexto para as apropriações imaginárias e corrosivas de *Monalisa*, dadaístas, surrealistas, modernas, contemporâneas. Pode ressurgir com bigodes num autorretrato de Salvador Dalí (1904-1989)<sup>24</sup>, gorducha ou com 12 anos por Fernando Botero (n.1932).<sup>25</sup> Neste caso vale a contar Botero criou a *Monalisa a los Doce Años/Aged Twelve* (comprada pelo MOMA – Museum of Modern Art de Nova Iorque em 1961) antes da gorducha de 1978. Inicialmente,

<sup>24</sup> Em [http://en.wikipedia.org/wiki/Mona\\_Lisa#Legacy](http://en.wikipedia.org/wiki/Mona_Lisa#Legacy).

<sup>25</sup> Em [http://www.moma.org/collection/object.php?object\\_id=79379](http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=79379); e ainda [http://wiki.answers.com/Q/Why\\_did\\_Fernando\\_Botero\\_paint\\_Mona\\_Lisa\\_at\\_age\\_12#ixzz1uzjr9x7f](http://wiki.answers.com/Q/Why_did_Fernando_Botero_paint_Mona_Lisa_at_age_12#ixzz1uzjr9x7f); <http://answers.yahoo.com/question/index?qid=20110109202001AA2hjuY>; <http://www.most-famous-paintings.org/Mona-Lisa-Monalisa-large.html>; <http://answers.yahoo.com/question/index?qid=20110109202001AA2hjuY>; <http://www.ricci-arte.biz/pt/Fernando-Botero;htm>; [http://www.biografiasyvidas.com/reportaje/fernando\\_botero/fotos4.htm](http://www.biografiasyvidas.com/reportaje/fernando_botero/fotos4.htm).

parece que pintara uma menina colombiana com 12 anos mas quando vivia em Nova Iorque no início dos anos 1960, a empregada disse que se parecia com a Monalisa. Botero aproveitou a ideia, mudou a pintura e o título – donde, a data 1959. Noutras imaginações também vemos a Monalisa fechada a sete chaves por Fernand Léger (1881-1955);<sup>26</sup> elíptica por René Magritte (1898-1967);<sup>27</sup> pneumónica por Robert Rauschenberg (1925-2008)<sup>28</sup> e a banhos com George Washington por Robert Arneson (1930-1992).<sup>29</sup> Ainda como *Mona Tsé Tung* por Roman Cieslewicz (1930-1996), ou não a vemos porque está a limpar as escadas na versão deliciosa de Robert Filliou (1926-1987), com um *clin d’oeil* a *Le Nu Descendant l’Escalier* de Marcel Duchamp. Este quadro de aparência cubista-futurista, pintado em 1912, escandalizou na famosa exposição *Armory Show* de Nova Iorque em 1913. A exposição, o quadro e o escândalo são emblemas do início da arte moderna nos Estados Unidos.<sup>30</sup>



Marcel Duchamp, *L.H.O.O.Q.*, 1919  
[réplica de 1942?]



Salvador Dalí, *Autoretrato Como Monalisa*,  
c. 1954



Fernando Botero, *Monalisa*, 1978

<sup>26</sup> Em <http://www.musees-nationaux-alpesmaritimes.fr/fleger/le-musee-et-ses-collections/collections/les-annees-1920-le-monde-des-objets/la-joconde-aux-cles.htm>.

<sup>27</sup> Havendo múltiplos, a *Joconde* pintada tem duas datas: em várias fontes, 1960; no Museu Magritte em Bruxelas, 1962. Cf. <http://www.musee-magritte-museum.be/Typo3/index.php?id=89&L=1> <http://www.the-athenaeum.org/art/detail.php?ID=86813>; <http://web.artprice.com/classifieds/fineart/show/880998?from=artist&l=en>; <http://www.mutualart.com/Artwork/LA-JOCONDE/EE88C6E5746886C6>; <http://www.the-athenaeum.org/art/detail.php?ID=86813>; <http://www.magritte-gallery.com/index.php/la-joconde-mona-lisa.html>; <http://www.christies.com/lotfinder/LotDetailsPrintable.aspx?intObjectID=4903792>; <http://www.christies.com/lotfinder/lot/rene-magritte-la-joconde-4903792-details.aspx?pos=7&intObjectID=4903792&sid=&page=12>.

<sup>28</sup> Em <http://a2-2a.blogspot.pt/2009/01/art-artist-does-mona-lisa-vol1.html>.

<sup>29</sup> Em [http://www.verisimilitudo.com/arneson/port/GWashington\\_MonaLisa\\_small.jpg](http://www.verisimilitudo.com/arneson/port/GWashington_MonaLisa_small.jpg).

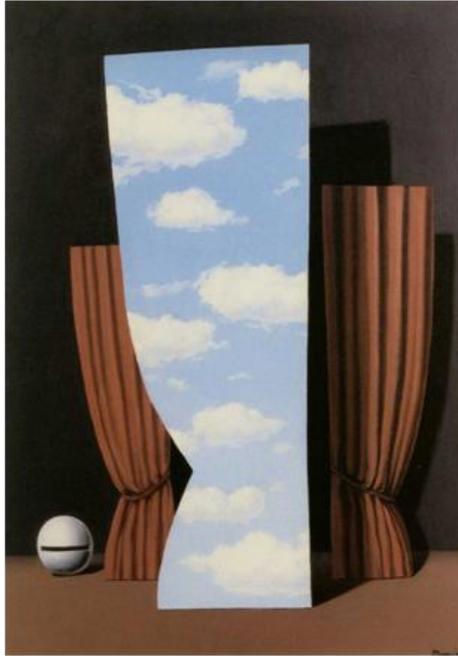
<sup>30</sup> Imagens e documentos em <http://www.npr.org/2013/02/17/172002686/armory-show-that-shocked-america-in-1913-celebrates-100>; <http://decenterarmory.com/http://armoryshow.si.edu/>; <http://extras.artic.edu/media/armoryshow/catalogue-chicago.pdf>; <http://www.aaa.si.edu/collections/images/detail/armory-show-artists-and-members-press-beefsteak-dinner-given-association-american-painters-and-sculptors-5843>; <http://extras.artic.edu/armoryshow/finale>; <http://www.aaa.si.edu/search?q=armory+show>



Fernando Botero, *Monalisa a los Doce Años*, 1959, óleo e tempera s/ tela, 211x195.5 cm  
MOMA – Museum of Modern Art, Nova Iorque



Fernand Léger *La Joconde aux Clés*, 1930



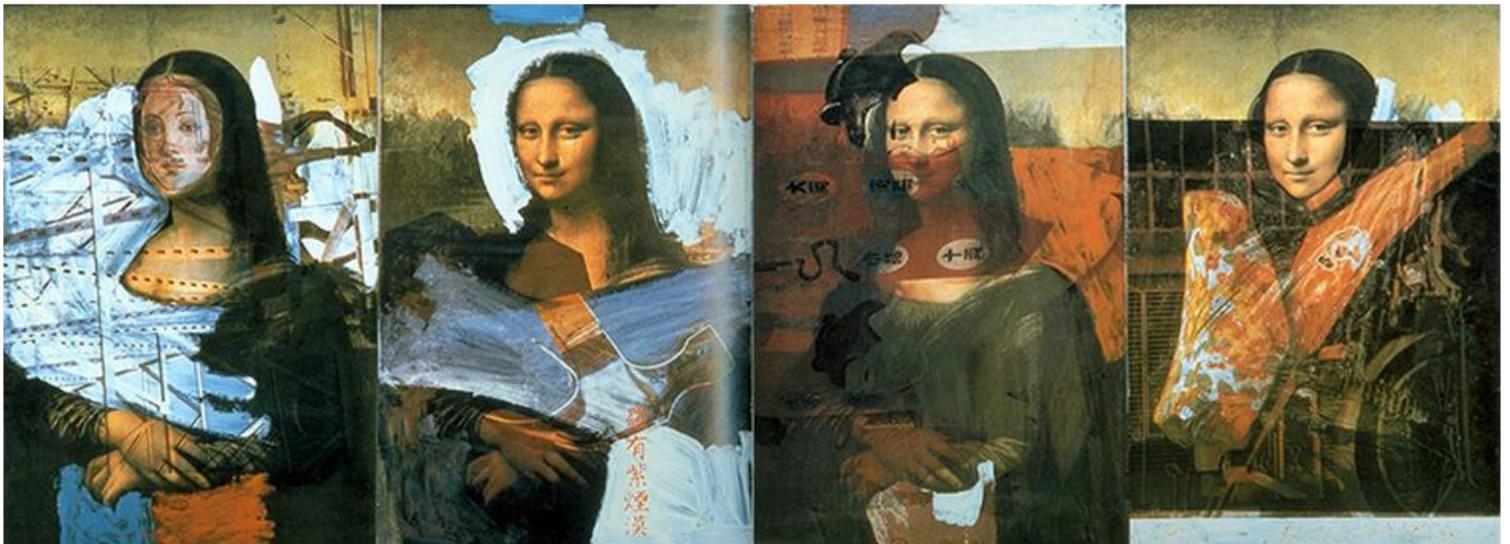
René Magritte, *La Joconde*, c. 1960 e *La Joconde em bronze*, 1967



Robert Arneson, *George and Mona in the Baths of Coloma*, 1976



Roman Cieslewicz, *Mona Tse-Tune*, 1977



Robert Rauschenberg, *Pneumonia Lisa*, 1982



Robert Filliou, *La Joconde est dans les Escaliers / Bin in 10 Minuten zurück*, 1969

Na panóplia de visitas a *Monalisa*, eruditas e vernáculas até ao presente<sup>31</sup> de que aqui se mostram apenas algumas de artistas, ainda trago exemplos de dois próximos de Andy Warhol na última fase. Seja o ícone no registo *graffiti* de Jean-Michel Basquiat (1960-1988)<sup>32</sup> que converteu *Monalisa* numa nota de dinheiro, talvez para dialogar com *200 One Dollar Bills* (1962) e repetidos *Dollar Signs* que Warhol fez ao longo da carreira.<sup>33</sup> Ou denunciar a especulação financeira no mercado da arte: “transforma a *Monalisa* numa nota de banco, dá-lhe um número e pinta um fundo amarelo para evocar o ouro”.<sup>34</sup> Seja o ícone num dos apocalipses de Keith Haring (1958-1990).<sup>35</sup> E acrescento variações de Jasper Jones (n.1930),<sup>36</sup> colega de Andy Warhol quando pertenceu ao círculo do galerista Leo Castelli (1907-1999). *Racing Thoughts* (1983), em que a presença da *Monalisa* atesta o seu “grande interesse por Leonardo da Vinci” e inspirado na vida de Castelli, conseguiu ser mesmo o quadro mais caro vendido por Castelli.<sup>37</sup>

Para retamar com a atual criatividade urbana de Banksy, também a encontramos empunhando armas pelas ruas ou alvo a abater e com o “rabo quente” – novo *clin d’oeil* a Duchamp.<sup>38</sup> Não menos importante, a valer muito dinheiro pela assinatura subversiva e preciosa desse criador célebre e anónimo (i.e., desconhecido) cujos *graffitis* se sacam das paredes para baterem *records* em leilões e, penso, noutros mercados. Em outubro de 2006, a *Green Mona Lisa* vendeu-se por £57.600, mais do que dobro previsto, e em junho de 2007 a

---

<sup>31</sup> Em <http://www.megamonalisa.com> ; <http://www.studiolo.org/Mona/MONALIST.htm>; <http://pinterest.com/katedine/monalisa/>; <http://pinterest.com/topazpearlegirl/mona-lisa-s-many-faces/>; [http://france.scalararchives.it/web/ricerca\\_risultati.asp?nRisPag=12&prmsset=on&ANDOR=and&xesearch=joconde&xesearch\\_eng=mona+and+lisa&ricerca\\_s=joconde&SC\\_PROV=RR&SC\\_NDD=Italia&SC\\_Lang=eng&Sort=9&luce=](http://france.scalararchives.it/web/ricerca_risultati.asp?nRisPag=12&prmsset=on&ANDOR=and&xesearch=joconde&xesearch_eng=mona+and+lisa&ricerca_s=joconde&SC_PROV=RR&SC_NDD=Italia&SC_Lang=eng&Sort=9&luce=); <http://www.studiolo.org/Mona/MONALIST.htm>

<sup>32</sup> Em <http://artwlove.com/artwork/-id/68a61b89>. Sobre a biografia e obra de Basquiat, cf. Emmerling (2003) e Fretz (2010); síntese da carreira em <http://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/basquiat/>. Sobre a biografia e obra de Basquiat.

<sup>33</sup> Imagem de um *Dollar Sign* (1981) em <http://www.warhol.org/collection/art/work/1998-1-248/>. *200 One Dollar Bills* vendeu-se por 43.8 milhões de dólares em 2009 num leilão de Nova Iorque, valor mais de 100 vezes superior ao que a colecionadora Pauline Karpidas (que colocou a obra à venda) pagou por ela em 1986. Ver [http://www.bloomberg.com/apps/news?pid=newsarchive&sid=aVVV8IsOLCOsNovember\\_12,\\_2009\\_04:03\\_EST](http://www.bloomberg.com/apps/news?pid=newsarchive&sid=aVVV8IsOLCOsNovember_12,_2009_04:03_EST); <http://play.bluefm.com.ar/2011/09/20/el-dolar-de-warhol-a-subasta-por-la-crisis-y-en-blue-play-armamos-la-lista-del-dinero/>; também com *Dollar Signs*, <http://www.christies.com/lotfinder/paintings/andy-warhol-dollar-sign-5371988-details.aspx>; <http://www.originaldigitalarts.com/155/Andy-Warhol-Dollar.aspx>

<sup>34</sup> Citação a partir de <http://www.ipernity.com/doc/mancie-passion/12030939>

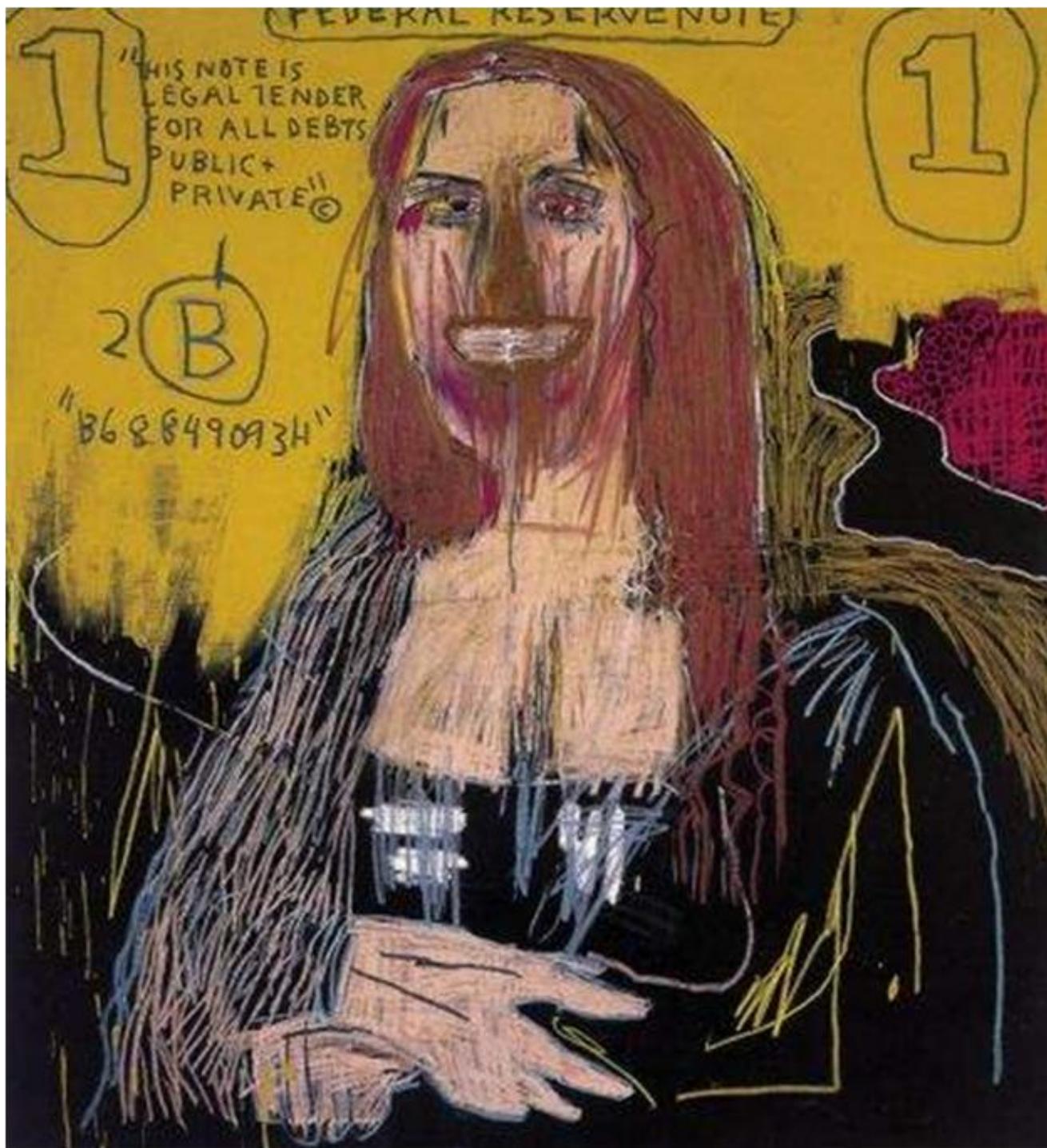
<sup>35</sup> Imagens em <http://www.artnet.com/auctions/artists/keith-haring/apocalypse-7>; <http://www.liveauctioneers.com/item/928286>; <http://www.artnet.com/auctions/artists/keith-haring/apocalypse-pl-vi-from-apocalypse-by-william-s-burroughs-3>; <http://lunaticadesnuda.blogspot.pt/2008/08/many-incarnations-of-mona-lisa.html>; [http://www.leninimports.com/basquiat\\_gallery.html](http://www.leninimports.com/basquiat_gallery.html); <http://artsparksart.blogspot.pt/2011/03/mona-lisa-on-repeat.html>

<sup>36</sup> Imagens em <http://www.artchive.com/artchive/j/johns/summer.jpg>; <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1999.407b>; [http://www.nj.com/entertainment/arts/index.ssf/2008/02/jasper\\_johns\\_arrives\\_at\\_the\\_me.html](http://www.nj.com/entertainment/arts/index.ssf/2008/02/jasper_johns_arrives_at_the_me.html); [https://lh6.googleusercontent.com/-puwlfNK2fKo/TXD9\\_N-J7iI/AAAAAAAAATQ/YQi\\_2OYLoRc/s1600/figure-7-1631-mid.jpg](https://lh6.googleusercontent.com/-puwlfNK2fKo/TXD9_N-J7iI/AAAAAAAAATQ/YQi_2OYLoRc/s1600/figure-7-1631-mid.jpg); <http://artsparksart.blogspot.pt/2011/03/mona-lisa-on-repeat.html>; <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1999.407b>

<sup>37</sup> Por 850 000 dólares aos colecionadores Jane e Bob Meyerhoff (Cohen-Solal, 2010: xix).

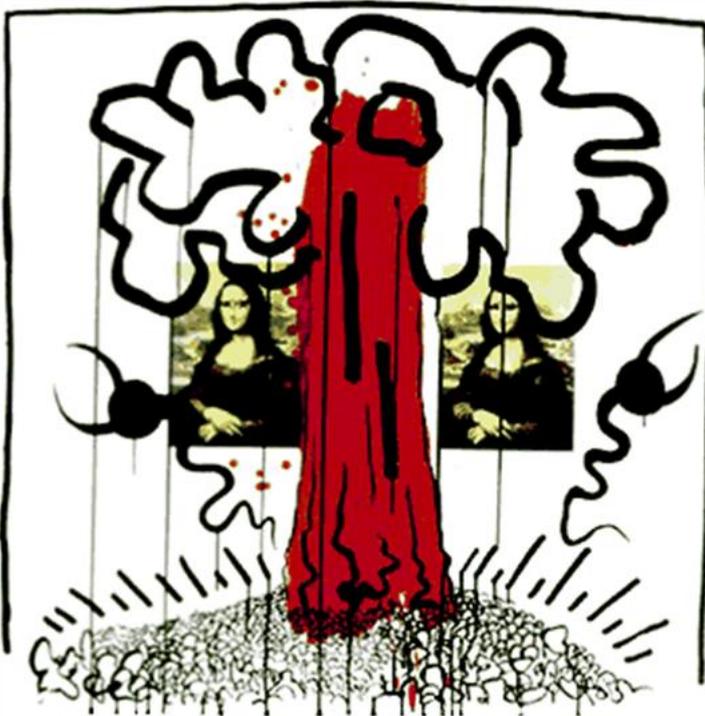
<sup>38</sup> Embora encontre num *blog* a nota de que esse *graffiti* foi feito por Nick Walker e não Banksy: <http://www.boredpanda.com/80-beautiful-street-crimes-done-by-banksy/>

Sotheby de Londres anunciava para a das armas, *Mona Lisa AK-47* (2000), por £156.000, ou seja, cerca de 311.000 dólares.<sup>39</sup>

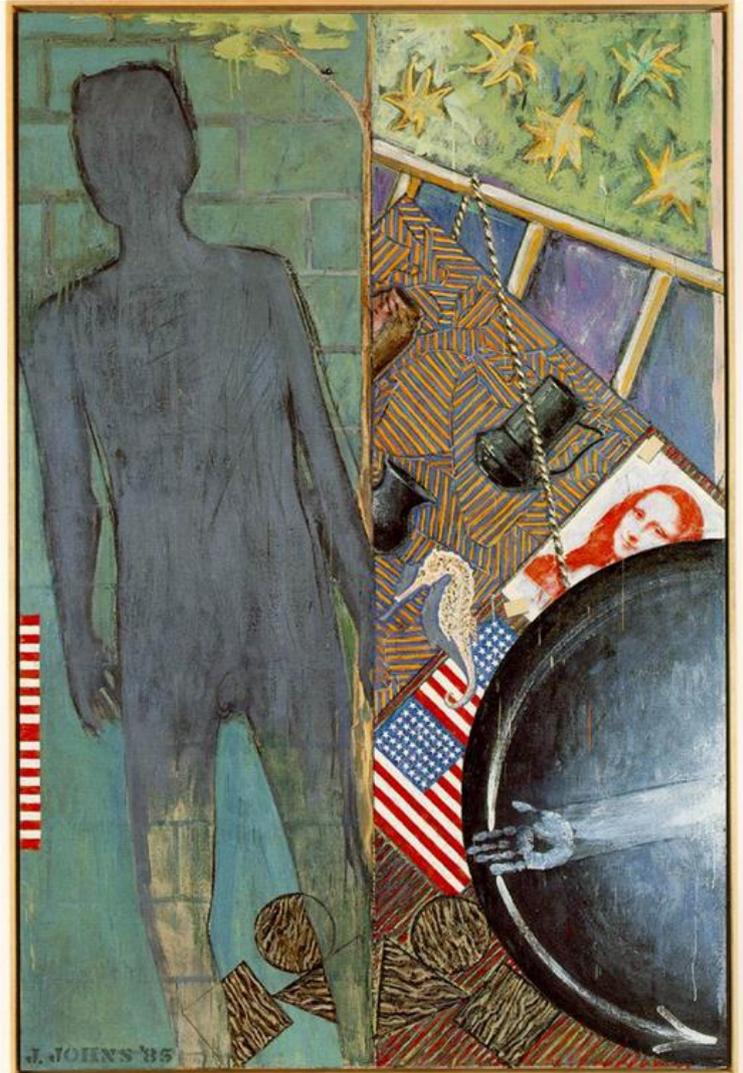


Jean-Michel Basquiat, *Mona Lisa*, acrílico e oilstick s/ tela, 179.5x154.5 cm, 1983

<sup>39</sup> Cf. <http://www.independent.co.uk/news/uk/this-britain/banksys-mona-lisa-breaks-auction-price-record-420836.html>;  
<http://www.productionmyarts.com/arts-et-marche/oeuvres/banksy-mona-lisa-ak-47-fr.htm>. Até à intervenção da comunidade que se apaixonou pelos *graffiti* de Banksy e consegue impedir vendas; sobre um episódio recente ver, por exemplo, <http://oglobo.globo.com/cultura/mural-de-banksy-retirado-de-leilao-em-miami-apos-polemica-7662248>;  
[http://www.dn.pt/inicio/artes/interior.aspx?content\\_id=3071858&seccao=Artes%20Plasticas](http://www.dn.pt/inicio/artes/interior.aspx?content_id=3071858&seccao=Artes%20Plasticas)



Keith Haring, *Apocalypse* (from *Apocalypse* by William S. Burroughs), serigrafia (3 da série de 10, cada 38x38 cm, 1988)



Jasper Johns, *Figure 7*, 1968; *Racing Thoughts*, 1984; *Summer*, 1985-90



**BANKSY**

Banksy, *Monalissas* na *street art* e reproduções

### 3. Monalisas e as de Andy Warhol

Na ascensão a ícone global, a imagem da *Monalisa* presta-se a quase tudo, *high e pop*, *classic e cool* (Sasson, 2001; Kemp, 2011b). No entanto, apesar de o quadro de Leonardo ter permanecido uma referência para os artistas desde o século XVI, a subida a “lugar ritual de cultura” (Jeanneret, 2011) consolida-se a partir do século XIX pela mitomania romântica dos enigmas de Leonardo, da *Gioconda* e do “eterno feminino” que o seu rosto e sorriso epitomizavam. Contribuem episódios pitorescos, o mais espetacular no roubo do quadro em 22 de agosto de 1911 por Vincenzo Peruggia (1881-1825).<sup>40</sup>

Daí dizer-se que Peruggia “inventou” a fama da *Monalisa* ao levá-la clandestinamente para Itália. Por patriotismo, segundo ele, mas também com o fito do dinheiro. Pelo menos tentou uma venda à Galleria degli Uffizi, que o denunciou. Em Paris, entre muitos suspeitos, chegou a estar preso o poeta Guillaume Apollinaire (1880-1918) e o próprio Pablo Picasso (1881-1973) que tinha comprado umas máscaras e estatuetas furtadas no Museu do Louvre. Em cujo primitivismo justamente se inspirou para as *Demoiselles d'Avignon* (1907). Finalmente, com as obsessões de admiradores e pulsões iconoclastas de alguns, a aura do quadro exponenciou-se, é infinitamente reproduzido e, hoje, procurado por cerca de 20.000 visitantes diários no Louvre.<sup>41</sup> As multidões atropelam-se para o ver e fotografar o que viram tanto em fotografias.<sup>42</sup>



<sup>40</sup> Síntese cronológica em <http://blogs.artinfo.com/secrethistoryofart/2011/08/09/chronology-of-the-mona-lisa-history-and-thefts/>

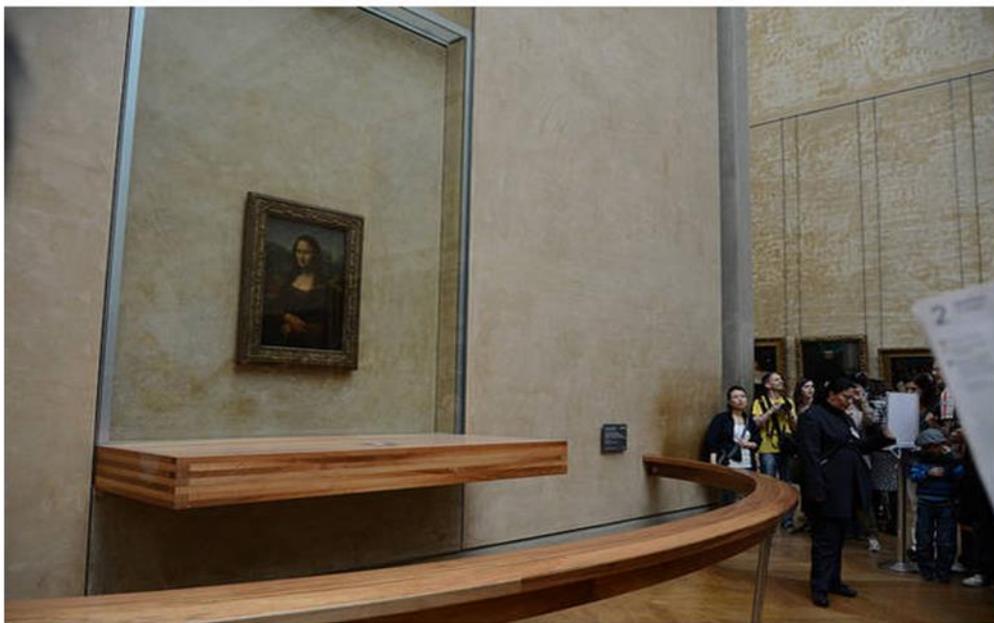
<sup>41</sup> Cf. [http://fr.wikipedia.org/wiki/La\\_Joconde](http://fr.wikipedia.org/wiki/La_Joconde); (Beguin, 1983; Leader, 2002; Sasson, 2001; Charney, 2011) e notas 45 e 50.

<sup>42</sup> Imagens em <http://www.guardian.co.uk/world/2009/aug/11/mug-attack-mona-lisa>;

[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mona\\_Lisa\\_installation\\_in\\_Louvre,\\_empty\\_room.JPG](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mona_Lisa_installation_in_Louvre,_empty_room.JPG)

<http://traveljapanblog.com/wordpress/category/paris/page/3/>; <http://rippleeffects.wordpress.com/2010/09/19/art-and-cliche/>

[http://wikipedia.orange.fr/wiki/Fichier:Foule\\_devant\\_la\\_Joconde.jpg](http://wikipedia.orange.fr/wiki/Fichier:Foule_devant_la_Joconde.jpg); <http://arhphoto.wordpress.com/tag/pickenoy/>;

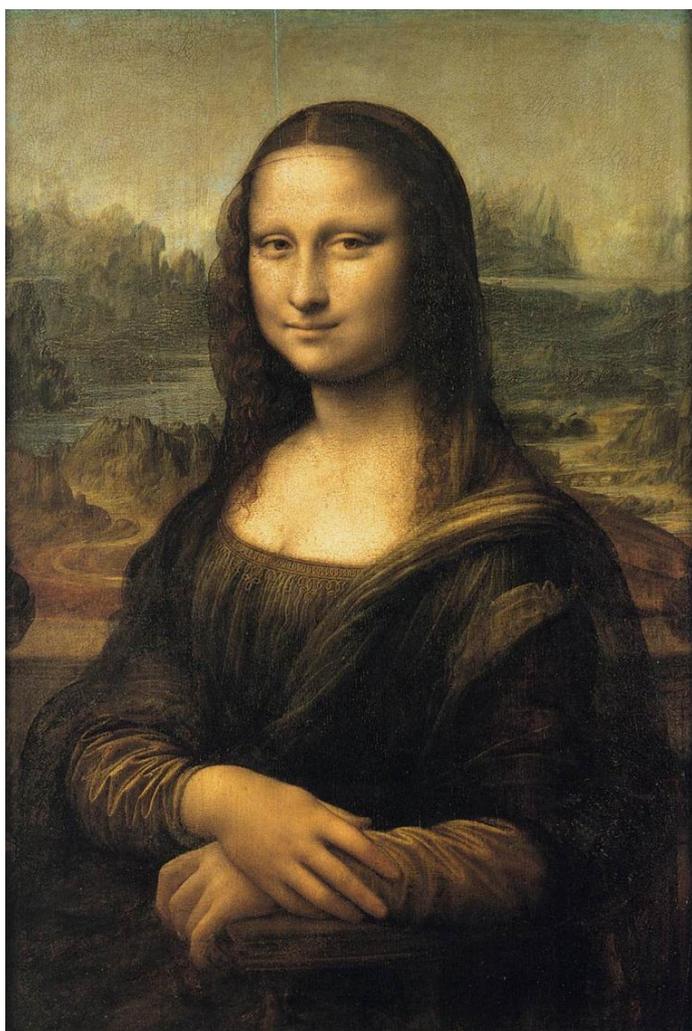


**Leonardo da Vinci, *Monalisa*, Museu do Louvre, Paris**



Acrescentando pontos ao conto, sobram as controvérsias sobre datações, a identidade da figura e as duas Monalisas. Também existe a chamada *Isleworth Mona Lisa*, mais jovem, conhecida há muito mas agora disputada como sendo a primeira, pintada aproximadamente uma década antes da de Paris. Isleworth corresponde ao local residência em Londres de Hugh

Blaker (1873-1936), crítico de arte que comprou um quadro em 1914 a uma família aristocrática com a sua posse havia mais de um século. Depois de cerca de 40 anos guardado no cofre de um banco, em setembro 2012 foi apresentado<sup>43</sup> como a primeira versão de *Monalisa* pintada por Leonardo e, entretanto, testes de carbono à madeira parecem sustentar uma datação compatível. Contudo, a teoria de ter sido pintado quase dez anos antes do de Paris divide especialistas e o Museu do Louvre contesta-a.<sup>44</sup>



Leonardo da Vinci, *Monalisa (La Gioconda)*, óleo s/ madeira, 77 × 53 cm, c. 1502/03-05/06  
Museu do Louvre



*Isleworth Mona Lisa*, óleo s/tela, c. 1410-1455?  
(data aproximada da tela)  
The Monalisa Foundation, Zurique

<sup>43</sup> Numa conferência de imprensa muito mediática, organizada em Genebra por The Monalisa Foundation (de Zurique).

<sup>44</sup> Cf. Feldman (2012), que a defende, e referências em: <http://monalisa.org/>; <http://monalisa.org/2012/09/26/why-mona-lisa-proposition-denigma/>; <http://www.publico.pt/cultura/noticia/mona-lisa-ha-so-uma-1584794>; <http://www.publico.pt/cultura/noticia/mona-lisa-ha-so-uma-1584794>.

Por seu turno, a figura do quadro sempre suscitou especulações, desde a androgenia para um possível autorretrato de Leonardo a ser o retrato imaginário não da florentina Lisa Gherardini mas de Pacifica Brandani, uma cortesão de Urbino (Zapperi, 2010)<sup>45</sup>, entre mais hipóteses. A apimentar a história também há quem pense tratar-se de *Giocondo*: Gian Giacomo Caprotti, dito Salai, o discípulo e muito provavelmente amante de Leonardo desde os quinze anos.<sup>46</sup> Do próprio Salai e de outros existem ainda várias cópias de *Monna Vanna* ou *Donna Nuda*, uma *Monalisa* de seios descobertos de que a talvez mais antiga (1503-1515?) se deva à malícia de Leonardo.<sup>47</sup> E por falar em cópias, descobriu-se recentemente no Museu do Prado (depois do restauro) a que se julga ser a primeira da *Monalisa* do Louvre por um anónimo do século XVI que teria passado pelo *atelier* de Leonardo. Apesar das dúvidas nas atribuições e locais, ao lado da cópia do Prado reuno algumas das *Monalisas* sensuais.<sup>48</sup>

---

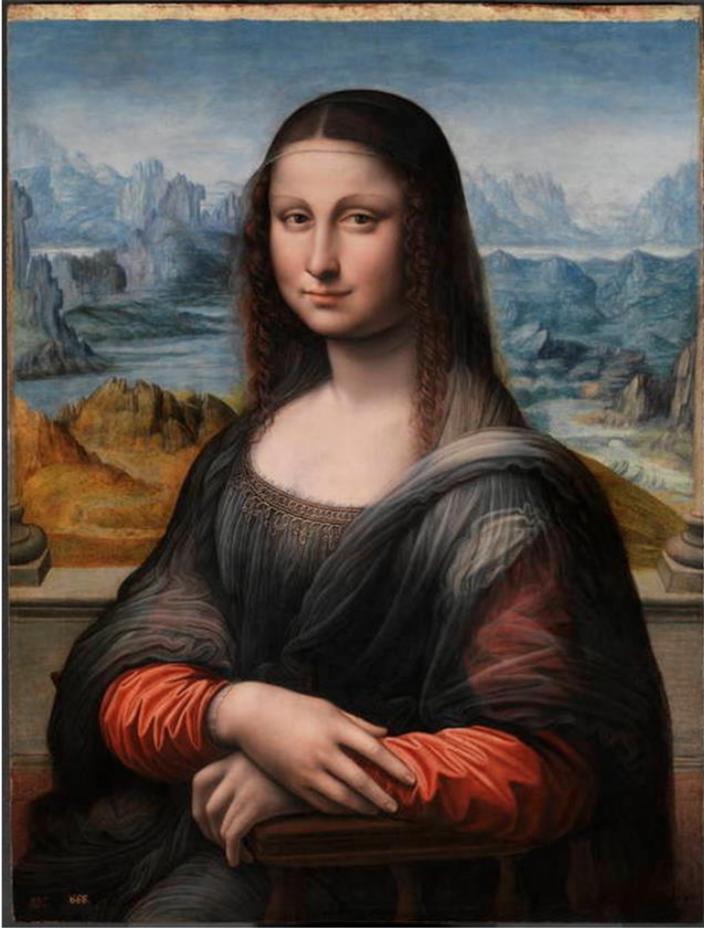
<sup>45</sup> Segundo o historiador Roberto Zapperi (2010), amante de Giuliano [de Lorenzo]de Médicis [1479-1516] que encomendou o quadro a Leonardo para que o filho Ippolito (1511-1535) recordasse a mãe, falecida dias após o nascimento. Giuliano reconheceu este filho ilegítimo. Por seu turno, Giuliano era um dos três filhos de Lorenzo de Medici (1449-1492), o *Magnífico*, grande senhor e mecenas de Florença. Cruzando-se com esta tese, pela coincidência de territórios, note-se a suposta descoberta (em 2011) da paisagem ao fundo do quadro *Monalisa* na região montanhosa de Montefeltro (Nesci e Borchia, 2012, 2013). Ainda que haja outras atribuições para os lugares e a identidade da figura, cf. <http://www.carlaglori.com/addenda.html>; <http://www.carlaglori.com/enigma.html>; e ainda referências na nota 50.

<sup>46</sup> Gian Giacomo Caprotti ou Giacomo Caprotti da Oreno (c.1480-1524), chamado Salai nos manuscritos de Leonardo (de *Salaino*, “pequeno diabo”). Cf. <http://fr.wikipedia.org/wiki/Salai>. Por exemplo, Herfort (2011) subscreve a tese pela semelhança física de Salai com figuras andróginas noutras obras de Leonardo: *L'Angelo Incarnato/ O Anjo Encarnado* (desenho, c. 1513-1515, coleção privada), *San Giovanni Battista/S. João Baptista* (depois de 1509, Museu do Louvre) e *San Giovanni nel Deserto/S. João no Deserto* (c. 1513, Museu do Louvre). Sobre *L'Angelo Incarnato*, imagens e argumentos em Pedretti (2011); [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Leonardo\\_da\\_Vinci\\_-\\_Angelo\\_Incarnato.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Leonardo_da_Vinci_-_Angelo_Incarnato.jpg); <http://opar.unior.it/262/1/leonardo09.pdf>; <http://www.cbiedzioni.com/it/publicazioni/20-leonardo-da-vinci-langelo-incarnato-a-salai.html>; <http://milanoartexpo.com/2011/09/21/leonardo-da-vinci-langelo-incarnato-il-disegno-erotico-di-leonardo-di-cui-la-regina-vittoria-volle-sbarazzarsi-in-mostra-a-lugano-dal-16-ottobre/>.

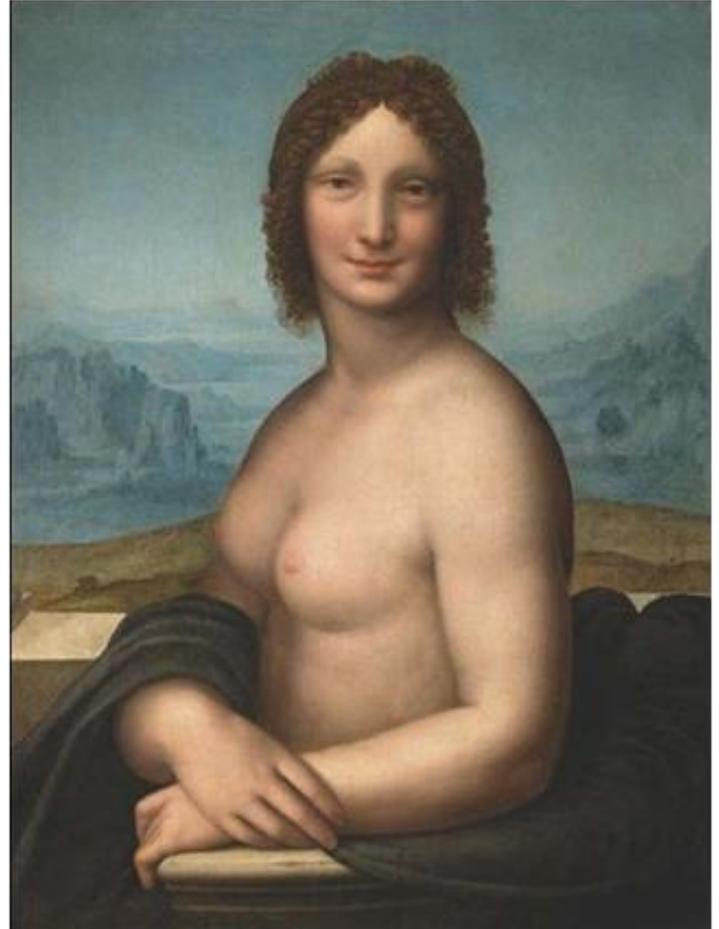
<sup>47</sup> Aparentemente, opinião de Alessandro Vezzosi, diretor do Museo Ideale Leonardo Da Vinci nesta localidade natal do artista: <http://www.museoleonardo.com>. Imagens de várias cópias em: <http://rossylor.wix.com/gioconde#!albumphotos20001=1>; [https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Nude\\_Mona\\_Lisa](https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Nude_Mona_Lisa); [http://en.wikipedia.org/wiki/Speculation\\_about\\_Mona\\_Lisa](http://en.wikipedia.org/wiki/Speculation_about_Mona_Lisa)

Refere-se frequentemente a existência de uma *Monna Vanna* no Museu do Louvre e de outra no Museu Hermitage de S. Petersburgo que, no entanto, não se encontram na consulta *online* das respetivas coleções.

<sup>48</sup> Imagens em <http://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/zoom/2/obra/mona-lisa-o-la-gioconda/oimg/0/>; [https://en.wikipedia.org/wiki/File:Monna\\_Vanna.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:Monna_Vanna.jpg); <http://www.flickr.com/photos/61538883@N04/sets/72157627781559534/detail/>; [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Monna\\_Vanna\\_Cartoon\\_musee\\_Conde.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Monna_Vanna_Cartoon_musee_Conde.jpg); [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Donna\\_Nuda\\_\(Hermitage\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Donna_Nuda_(Hermitage).jpg);



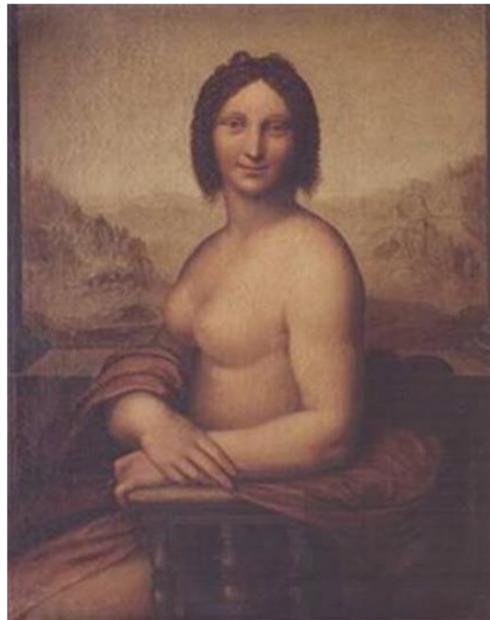
Cópia de anónimo, *La Gioconda o Mona Lisa*, (atelier de Leonardo da Vinci), óleo s/ tela, 1503-1516, Museu do Prado



Gian Giacomo Caprotti (Salai)?  
*Monna Vanna*, s. XVI, Museu do Louvre?



Anónimo (de Leonardo?),  
*La Joconde Nue*, 1503/1515?  
Musée Condé, Castelo de Chantilly



Anónimo (de Leonardo ou Gian Giacomo Caprotti ?), *Donna Nuda*, s. XVI [c. 1515?],  
Fondazione Federico Zeri, Bolonha?



Anónimo, *Donna Nuda*, séc. XVI tardio,  
Museu Hermitage?

Em resumo, não faltam Monalisas mesmo sem a glosa de artistas, devoções, paródias e caricaturas. A contrastar com *Il Cavallo*, imaginário de Leonardo que não existe realizado por ele, Monalisas existem e de mais à volta de uma obra-prima. É claro, nada de mais a comparar com as garrafas de *Coca-Cola*, como atrás dizia para o caso de Andy Warhol... Voltando então ao ponto de partida, ele em Nova Iorque no início dos anos 1960 a conceber *Thirty Are Better Than One*, que sabia desta história, da de Leonardo, de Florença e do Renascimento Italiano, para além do ícone com as incontáveis reproduções? Que sabia da origem e do percurso de *Monalisa*?

Saberia que na versão mais aceite do Museu do Louvre e de especialistas, Leonardo a começou por volta de 1503 (ou 1502) e 1505 (ou 1506) num regresso a Florença depois de Milão (os defensores da *Isleworth Mona Lisa* afirmam que se iniciou em Milão) onde fez os desenhos para *Il Cavallo*? Que levou o retrato inacabado para França em 1516 a convite do Rei Francisco I e ao serviço de quem permaneceu até à morte em 1519<sup>49</sup> no Castelo de Clos Lucé em Amboise? Que esse rei adquiriu o quadro em 1518 para a coleção real francesa, motivo para não estar em Itália? E, mais importante: que sabia sobre as inovações técnicas, estilísticas e estéticas que fazem da *Monalisa* uma obra-prima; que entre várias singularidades foi um retrato inovador na arte italiana, a meio corpo, centrado na figura, com um tratamento realista mas de modelação subtil e “atmosférico” pelas velaturas e o seu maravilhoso, inimitável *sfumato*?<sup>50</sup> Apesar disso, continua a “ilustre incompreendida” na expressão certa de André Chastel (1988, 2002) para as perceções básicas, idólatras ou iconoclastas. Perguntando melhor, que sabia ou que interessaria saber ao americano Warhol sobre este fragmento tão ilustre na história europeia, já que Duchamp e afins tinham mais referências e proximidade pelo menos geográfica com o Louvre?

Ora, ainda que pertinentes para a fortuna crítica da obra e interrogar sobre a literacia histórica e patrimonial dos artistas, não são questões que se levantem na infinda discursividade sobre Warhol, académica, jornalística ou anedótica. Compreende-se, fogem da órbita da *pop*. Menos ainda se pergunta com que sentimentos abordaria Warhol obras do passado e se gostava de Leonardo ou somente representavam mais umas das *old things* que pontualmente aflora nos *Diários*. Em todo o caso, note-se que os *Diários* não correspondem ao registo intimista de uma autobiografia pelo punho de Warhol. Ditava-os à secretária pelo

---

<sup>49</sup> Por estar inacabado há especialistas com a ideia de que Leonardo continuou a trabalhar no retrato até essa data, alongando bastante a cronologia para a *Monalisa* do Louvre.

<sup>50</sup> Sobre estes aspectos, ver <http://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/mona-lisa-%E2%80%93-portrait-lisa-gherardini-wife-francesco-del-giocondo> e vários (Zöllner, 1993; Bohm-Duchen, 2001; Scallierez, 2003; Bramly, 2004; Mohen, Menu e Mottin, 2010; Sasson, 2001), também sobre Leonardo (Arasse, 1997; Kemp, 2011a; Chastel, 2002, 2003; Marani, 1996; Zöllner e Nathan, 2003).

telefone, mais uma rotina do dia a dia desde 1977 (data dos primeiros registos) que ela editou postumamente em quase oitocentas páginas. Não obstante, páginas de um conjunto de cassetes entre inúmeras que continuam por transcreever. O que se conhece resulta de uma seleção com critérios porventura discutíveis e que apenas se reportam a uma fatia da vida: a última década, de 1977 a 1987.<sup>51</sup>

Por outro lado, a época, o contexto e a problemática warholiana seguem os *topoi* que antes sumariei. Por conseguinte, coordenadas para que em 1963 Warhol não se encontre com Leonardo mas com uma imagem, mais uma e boa, para fazer *Thirty Are Better Than One*, que sucedeu às *Soup Cans* (1961-62) e às *Coca-Cola Bottles* (1962), antes das *Brillo Boxes* em 1964. Tem 35 anos, já o estrelato por essas séries e, muito oportunamente, também se encontrou com a episódica celebridade da *Monalisa*, que visitava os Estados Unidos no momento. Nem mais, trazida por André Malraux (1901-1976), na altura ministro da Cultura francês para realizar o sonho de muitos americanos: ver de perto a pérola *priceless* do museu imaginário.<sup>52</sup>

Nas imagens à frente uma fotografia relembra a importância política e diplomática do evento: o quadro entre os dois casais Malraux e Kennedy.<sup>53</sup> Sendo a primeira-dama Jackie Kennedy (1929-1994) retratada por Warhol no ano seguinte e, nesse momento ao pé da *Monalisa*, ela igualmente *Monalisa* na América. Duplo ícone cuja cobertura mediática Warhol fixou nos dois rostos de Jackie, o do *glamour*<sup>54</sup> e o da tragédia aquando do assassinio de John Kennedy (1917-1963) numa visita presidencial a Dallas, Texas. A sexta-feira de 22 de novembro de 1963 que traumatizou a América. Ao valor histórico-simbólico dos retratos, a posteridade indexou a espiral do comercial. Em 2011, uma série de 16 *Jackies* foi rematada por 20,4 milhões de dólares em leilão da casa Sotheby's de Nova Iorque.<sup>55</sup> Mas, em relação

---

<sup>51</sup> Disse Pat Hackett, secretária e editora: “Para que o *Diário* pudesse ser publicado num único volume, filtrei as 20 000 páginas originais [as transcritas] para aquilo que considero o melhor material e o mais representativo de Andy.” (Warhol, 1989: 21).

<sup>52</sup> Embora a afirmação se deva ponderar por outros critérios. *Monalisa* teve o seguro mais elevado de sempre em 1963: 100 milhões de dólares americanos. Em 2010, contando com a inflação, corresponderia a 720 milhões. Entretanto, em valores de vendas, há recordes recentes. Por exemplo, *Os Jogadores de Cartas* (da série feita entre 1890-95; 1ª versão de 1890-92) de Paul Cézanne (1839-1906) atingiu 250 milhões (190 milhões de euros) em 2011. Em 2006, o *Nº 5, 1948* de Jackson Pollock (1912-1956) chegou aos 140 milhões. Tal como *Woman III* (1953) de Willem de Kooning (1904-1997) aos 138 milhões. Mais exemplos: *Retrato de Adele Bloch-Bauer* (1907) da autoria de Gustav Klimt (1862-1918), 135 milhões; *Rapaz Com Um Cachimbo* (1905) de Pablo Picasso (1881-1973), 104 milhões; *O Grito* (1893) de Edward Munch (1863-1944), 119 milhões. Cf. [http://en.wikipedia.org/wiki/Mona\\_Lisa](http://en.wikipedia.org/wiki/Mona_Lisa); [http://en.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_most\\_expensive\\_paintings](http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_most_expensive_paintings); [http://obviousmag.org/archives/2011/01/quanto\\_vale\\_uma\\_obra\\_de\\_arte.html#ixzz2OWZKHuv5](http://obviousmag.org/archives/2011/01/quanto_vale_uma_obra_de_arte.html#ixzz2OWZKHuv5); [http://obviousmag.org/archives/2007/09/as\\_10\\_pinturas.html](http://obviousmag.org/archives/2007/09/as_10_pinturas.html); [http://obviousmag.org/archives/2012/06/pinturas\\_mais\\_caras\\_de\\_sempre.html#ixzz2QIUy9jvE](http://obviousmag.org/archives/2012/06/pinturas_mais_caras_de_sempre.html#ixzz2QIUy9jvE)

<sup>53</sup> Imagem seguinte em [http://en.wikipedia.org/wiki/Mona\\_Lisa](http://en.wikipedia.org/wiki/Mona_Lisa); sobre as relações de política cultural França-EUA, ver vários (Zöllner, 1992; Lebovics, 1999; Fumaroli, 2009).

<sup>54</sup> Assim aparece na capa e tónica de *Glamour – Arte Seduzida e Sedutora* (Carlos, 2005).

<sup>55</sup> Cf. <http://ne10.uol.com.br/canal/cultura/noticia/2011/05/11/jaqueline-kennedy-de-andy-warhol-e-vendida-por-us-204-mi-271241.php>; <http://antiquesandartireland.com/2011/05/warhol-sixteen-jackies/>; imagens em <http://www.philamuseum.org/collections/permanent/62254>; <http://www.andywarhol.net/red-jackie.jsp>. Mais um *Sixteen*

ao sentido para 16 *Jackies*, aplica-se o que o autor dizia em 1975: quanto mais se olha para uma coisa, mais o sentido se esvai e se sente o vazio.<sup>56</sup> Era este o sentido pelo olhar clínico de Warhol que eternizou dois vazios nos rostos de *Jackie*: o vazio da América no dealbar dos anos 1960 com a morte do Presidente mais promissor e o vazio produzido pela lente dos *media* que é também o vazio da da celebridade. A América coroada de aparências e ícones.



Andy Warhol, *Jackie (Four Jackies) (Portraits of Mrs. Jacqueline Kennedy)*, 1964; *Red Jackie*, 1964; *Sixteen Jackies*, 1964

*Jackies* que reproduz o rosto de antes e depois do assassinato do marido em <http://www.walkerart.org/collections/artworks/sixteen-jackies>. No mesmo leilão (10 de maio de 2011) outras obras de Warhol venderam-se por quase 4/5 milhões enquanto a *Pink Panther* (1988; imagem em [http://www.moma.org/collection/object.php?object\\_id=81095](http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=81095)) de Jeff Koons (n. 1955), artista *pop*, atingiu os 16.8 milhões de dólares. Duas perspectivas sobre singularidades e atuais tendências deste mercado da arte em Thompson (2008) e Horowitz (2011).

<sup>56</sup> Em <http://www.walkerart.org/collections/artworks/sixteen-jackies>.



**O Presidente dos EUA John F. Kennedy, Madeleine Malraux, André Malraux, Jacqueline Kennedy e Lyndon B. Johnson na inauguração da exposição *Mona Lisa* na National Gallery of Art em Washington, 8 de janeiro de 1963**



Crianças a ver *Monalisa* na National Gallery of Art em Washington, 14 de janeiro de 1963  
(fotografia com coloração digital na fonte)

A ida da *Monalisa* aos Estados Unidos deveu-se ao envolvimento da Primeira-Dama junto de André Malraux. A ideia teria surgido em maio de 1962 quando Malraux, “deslumbrado com Jacqueline Kennedy”<sup>57</sup>, assentiu. Isto numa altura delicada em que os Presidentes dos EUA e França, Charles de Gaulle, discutem política nuclear e irrompe a crise dos mísseis de Cuba. Mas Jackie conseguiu converter um empréstimo de risco para “a obra-prima de Da Vinci [na presença de um ] poderoso símbolo dos ideais ocidentais” a defender nessa conjuntura da Guerra Fria.

<sup>57</sup> Cf. Margaret Leslie Davis, “The Two First Ladies”, *Vanity Fair*, Novembro 2008 em [http://www.vanityfair.com/politics/features/2008/11/monalisa\\_excerpt200811](http://www.vanityfair.com/politics/features/2008/11/monalisa_excerpt200811); ainda os links seguintes com algumas imagens mostradas adiante: <http://ourpresidents.tumblr.com/post/8180503658/jacqueline-kennedy-with-the-mona-lisa-heres-a> <http://www.nypl.org/events/programs/2011/10/19/art-book-first-lady-jacqueline-kennedy-and-1963-exhibition-mona-lisa>; [http://www.monalisaincamelot.com/review\\_sundaytimeslondon.pdf](http://www.monalisaincamelot.com/review_sundaytimeslondon.pdf)

Para juntar à fotografia de Jackie ao lado da *Monalisa*, secundada por crianças que a contemplam na National Gallery of Art de Washington (entre 674000 visitantes em 27 dias da *Monalisa* em Washington [Lebovics, 1999: 16]) - trago um testemunho sobre a chegada do quadro a Nova Iorque e imagens das multidões que o aguardavam. Testemunho não menos oportuno sobre a argúcia artística e estratégica de Andy Warhol, ágil em aproveitar de um só golpe o clamor mediático com a *Monalisa* e a imagem para seriar numa *grid*. Na verdade, tratava-se do dispositivo da pintura pós-cubista de que os artistas falavam na altura, havendo exemplos de próximos a antigos para inspirar a adoção (alternativa) de Warhol. O texto cita uma fotografia de Walker Evans (1903-1975) tirada quase 30 anos que se pode ver à frente ao lado de *Thirty Are Better Than One*:<sup>58</sup>

**“1963: Andy Warhol Pinta Mona Lisa”<sup>59</sup>**

Testemunho de Nan Rosenthal:<sup>60</sup> ‘a ubiquidade da *grade/grid*<sup>61</sup> na pintura pós-cubista tem sido discutida frequentemente. Warhol pode tê-la visto em qualquer lugar – no trabalho de [Robert] Rauschenberg e [Jasper] Johns que ele tanto admirava ou na fotografia, por exemplo, na famosa *Photographer's Window Display*, 1936 de Walker Evans... O que quero dizer é quão inteligente conseguia ser o *designer* Warhol com a composição e as cores para significar uma ideia, mesmo com algo tão básico – e óbvio – como uma grade. Isto é evidente se olharmos para a sua *Monalisa* que acredito ser dos melhores quadros de Warhol. A ocasião para fazer este trabalho de 1963 e similares, *Monalises* mais pequenas de que há pelo menos três, foi quando André Malraux, então ministro da Cultura francês, concordou com o pedido da Casa Branca de Kennedy e da National Gallery of Art para emprestar o Leonardo do Louvre à National Gallery em Washington e ao Metropolitan Museum de Nova Iorque. Isso gerou uma enorme atenção dos *media* de massa e longas filas de espera, fora ambas as instituições.’

A *Monalisa* de Leonardo da Vinci foi exposta na National Gallery of Art, em Washington, DC, de 8 de janeiro a 3 fevereiro de 1963, e no Metropolitan Museum of Art, em Nova Iorque, de 7 fevereiro a 4 março de 1963. Embora o *Andy Warhol Catalogue Raisonné* diga que a ‘tópica celebridade’ da pintura

---

<sup>58</sup>Imagens em <http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/190028025?rpp=20&pg=1&ft=Photographer%27s+Display+Window&pos=7>; <http://www.adbranch.com/andy-warhols-coca-cola-paintings/>; [http://en.wikipedia.org/wiki/File:Warhol-Campbell\\_Soup-1-screenprint-1968.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:Warhol-Campbell_Soup-1-screenprint-1968.jpg); [http://www.criticalmob.com/news/more/display\\_your\\_artwork\\_next\\_to\\_andy\\_warhols](http://www.criticalmob.com/news/more/display_your_artwork_next_to_andy_warhols); <http://artmarketmonitor.com/2010/09/09/warhol-authentication-board-gets-tough/>; <http://www.imageriacomunicacao.com.br/arte/campbells-e-andy-warhol/>; <http://www.moma.org/explore/multimedia/audios/57/1098>; <https://confluence.cornell.edu/display/tam2011/Warhol,+Hirst+and+Branding>

<sup>59</sup> Excerto em <http://www.warholstars.org/chron/1963.html>.

<sup>60</sup> Nan Rosenthal (n. 1937), consultora do Metropolitan Museum of Art em Nova Iorque.

<sup>61</sup> Algumas referências na bibliografia (Krauss, 1979; Williamson, 1986; Higgins, 2009; Whitney, 2010; Lovejoy, 1990; e Paccione, 1989, para a música) que citam recorrentemente o texto "Grids" de John Elderfield (*Artforum*, 10, 1972, pp. 52-59).

nesse momento foi destacada por revistas como a *Time* (24 de dezembro de 1962), não há nenhum número da revista de 24 de dezembro no *site Time.com*. Contudo, a chegada da pintura foi assinalada na edição de 21 de dezembro da *Time* [uma revista semanal]. [Escrevia-se então na rubrica] “People” (da *Time*, 21 de dezembro de 1962):

“As sentinelas ficaram 24 horas de guarda à porta da cabine [do navio] *S.S. France*. Ela [*Monalisa*] foi amarrada a um cais e envolta num hermético contentor de plástico de £160, impermeável à água e sal. Ninguém queria segurá-la contra riscos porque não tem preço. Mas uma recepção calorosa esperava a *Monalisa* à sua chegada esta semana à National Gallery de Washington. Os funcionários diligenciam os termóstatos para duplicar a temperatura e humidade do Louvre, de modo a que tudo esteja bem até 8 de janeiro quando a pintura ficar exposta durante três semanas. De volta a casa, o clamor sobre sua visita aos EUA aumentou. ‘Conhecendo os americanos’, rosnou um crítico de arte, ‘vão provavelmente pô-la a desfilar pela Quinta Avenida ao frio num carro aberto e sob toneladas de *confetti*’.”<sup>62</sup>



**Chegada de *Monalisa* ao Porto de Nova Iorque depois de viajar por mar a bordo do *S.S.France*;  
foi levada numa carrinha com guarda policial, 19 de dezembro de 1962**

<sup>62</sup> O excerto continua informando que a revista *Art News* publicou um artigo sobre a *Monalisa* em janeiro de 1963, e a revista *Life* um maior sobre o quadro de Leonardo nos EUA, no número de 4 de janeiro de 1963. Ei-lo nas páginas 13-17 em [http://books.google.pt/books?id=3UcEAAAAMBAJ&printsec=frontcover&source=gbs\\_v2\\_summary\\_r&redir\\_esc=y#v=onepage&q&f=false](http://books.google.pt/books?id=3UcEAAAAMBAJ&printsec=frontcover&source=gbs_v2_summary_r&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false).



Fila de espera no exterior do Metropolitan Museum of Art de Nova Iorque, 7 de fevereiro de 1963

Entretanto, Andy Warhol produz grades que proliferam<sup>63</sup> com séries de equivalentes: garrafas, sopas e caixas como Monalisas e Marilyns<sup>64</sup> entre mais réplicas do consumo no grande espelho da celebridade e do trivial de que foi o grande mestre nos anos 1960. Desse modo, escreveu Roland Barthes,<sup>65</sup> “a Arte Pop inverte os valores[;] aceita ser uma imagística” com “a cópia [que] regressa [e] repete espetacularmente a repetição como traço de cultura. Sendo que “a repetição abre acesso a uma temporalidade diferente. Abole o patético do tempo”. Abole, portanto, a dimensão histórica que evoquei para Leonardo porque “dá-se separada dos seus antepassados e próximos”. Presentifica e despersonaliza pelo efeito mediático-serial mas sem tornar anónimo: “nada é mais identificável do que Marilyns, a cadeira elétrica”<sup>66</sup> tal como Jackies e Monalisas.

Para várias semiologias, designadamente sociológica, constitui um *ex libris* da sociedade industrial, mediática e do consumo. Para a mais cortante de Barthes, representariam “imagens radicais” inclusive porque destituídas de intenção e significado metafórico ou metonímico. Dessimbolizadas, com “a insistência obtusa de um facto”, imagens que “põem em cena uma qualidade filosófica das coisas que é a sua facticidade, desprovida de qualquer justificação”. Enfim, “os objetos da Arte Pop significam que não significam”.

Seja como for, os objetos nobilitam-se na conversão em conteúdos para obras de arte e pressupõem uma viragem epistemológica na receção: ver o familiar com nova estranheza, distância, cumplicidade ou admiração. Pois o que significa contemplar 32 latas de sopa<sup>67</sup> como a rapariga acima? Reconhecer a obra única graças à assinatura de Andy Warhol ao mesmo tempo que única porque de múltiplos, os vulgares nos lares americanos dos anos 1960 e até hoje no caso da ubíqua *Coca-Cola*. Do início sabe-se que “embora as 32 *Campbell's*

---

<sup>63</sup> Cf. <http://radicalart.info/AlgorithmicArt/grid/repetition/62Warhol/index.html>.

<sup>64</sup> As pinturas com Marilyn Monroe relacionam-se com o seu suicídio em 5 de Agosto de 1962. Warhol ainda as ligou com a origem das séries sobre a morte, *Death*: “Acho que foi a grande imagem de um acidente de avião na primeira página de um jornal: [com o título] *129 DIE*. Eu também estava a pintar as Marilyns. Apercebi-me que tudo o que estava a fazer tinha que ver com a morte.” (*Art News*, novembro de 1963). As Marilyns coincidiram com as primeiras pinturas de foto-serigrafia: “[No seu livro *Popism: The Warhol Sixties*, 1ª ed. 1980] disse que começou a fazer *silkscreens* ‘em agosto’ e que ‘quando Marilyn Monroe morreu naquele mês tive a ideia de fazer telas de seu belo rosto - as primeiras Marilyns’. Havia três séries distintas de Marilyns nos anos 60: a série a partir de 1962, um grupo de cinco pinturas em 1964 e um portefólio de impressões editadas em 1967. Todas se baseiam na mesma imagem fonte, uma fotografia brilhante de 8 por 10 a preto-e-branco. [A]lém das pinturas *Dollar Bill* que realizou vários meses antes, as Marilyns de 1962 constituem a série mais extensa de obras de Warhol desde esse momento” (citação de *Andy Warhol Catalogue Raisonné (Vol. 1) apud Gary Comenas* em [http://www.warholstars.org/chron/Andy\\_Warhol\\_1960.html](http://www.warholstars.org/chron/Andy_Warhol_1960.html)).

<sup>65</sup> “Gostaria de chamar a esta inversão o complexo de Clóvis: como S. Maurício dirigindo-se ao chefe franco, o deus da Arte Pop diz ao artista: ‘Queima o que adoraste; adora o que queimaste’” (Barthes, 1984: 169-170, 171, capítulo “Será a pintura uma linguagem?”).

<sup>66</sup> Imagem de uma cadeira elétrica de 1971 e outras em [http://www.hilger.at/833\\_EN.5975911b7b65c2d719d5862b1a30943c08a3a30,3571,Andy,Warhol,ELECTRIC%20CHAIR%2c%20II.78](http://www.hilger.at/833_EN.5975911b7b65c2d719d5862b1a30943c08a3a30,3571,Andy,Warhol,ELECTRIC%20CHAIR%2c%20II.78) ; <http://www.derekstorm.com/Artworks%20of%20Andy%20Warhol/slides/Electric%20Chairs%201971-Suite.html>

<sup>67</sup> Imagem em <http://www.art-almanac.com.au/2012/08/picasso-to-warhol-moma-comes-to-agwa/>; [http://3.bp.blogspot.com/-c1\\_b4BRYKYw/UIbOkv-FP9I/AAAAAAAAA08/ovDs2SHW2hQ/s1600/andy+warhol+latas.jpg](http://3.bp.blogspot.com/-c1_b4BRYKYw/UIbOkv-FP9I/AAAAAAAAA08/ovDs2SHW2hQ/s1600/andy+warhol+latas.jpg)

*Soup Can* expostas na Ferus Gallery de 9 de julho a 1 de agosto de 1962 se possam considerar séries [de acordo com o diretor da galeria Irving Blum, Warhol disse-lhe que assim as concebera] *200 Campbell's Soup Cans*, *100 Cans*, *100 Campbell's Soup Cans* e a sua *Campbell's Soup Box* foram os primeiros trabalhos a ‘consolidar o princípio da repetição em obras únicas’”. [As] *100 Campbell's Soup Cans* and *100 Cans* repetiram o mesmo sabor da sopa (*beef noodle*) enquanto que *200 Campbell's Soup Cans* consistiu em diferentes sabores.”<sup>68</sup>



Walker Evans, *Photographer's Studio Window Display of Client Portraits (Savannah, Georgia?)*. 1935-36



Andy Warhol, *Thirty Are Better Than One*, 1963

<sup>68</sup> Em [http://www.warholstars.org/chron/Andy\\_Warhol\\_1960.html](http://www.warholstars.org/chron/Andy_Warhol_1960.html); <http://www.xtimeline.com/evt/view.aspx?id=671653>. Ainda sobre a origem da ideia para as sopas, cf. Comenas (2010[2003]).



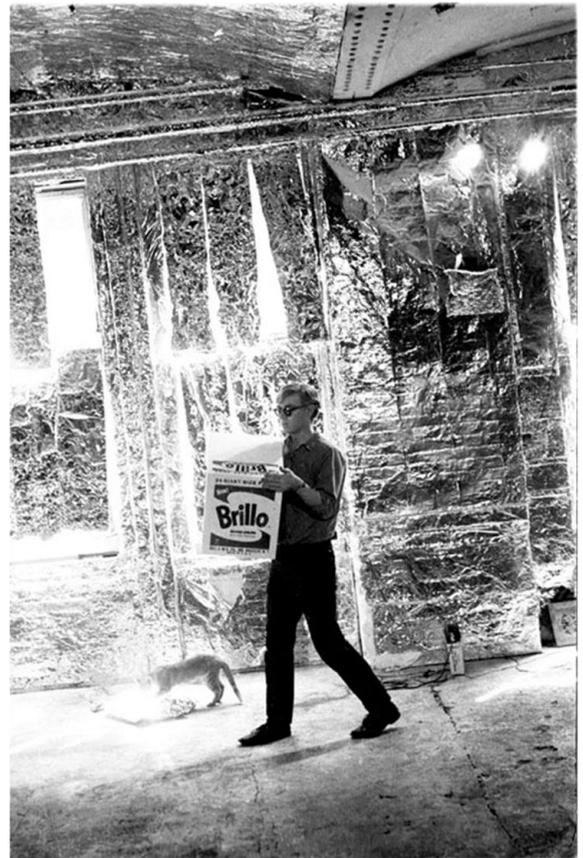


Andy Warhol, *Campbell's Soup Cans*, 1962, acrílico s/ 32 telas, 50.8 x 40.6cm (cada), MOMA - The Museum of Modern Art, Nova Iorque

Para a receção destes objetos/imagens comutados em arte<sup>69</sup>, a receção que amplia o reconhecimento no espaço (do) público para dar entrada de Warhol no nosso museu imaginário, a imagística warholiana implicou a ressocialização do olhar com abandono da estética de raiz kantiana. A estética será a cultura visual de massas, *cool*, gráfica, publicitária e cinematográfica. Podendo-se ainda acrescentar que em contraponto com diferentes tradições da estética (metafísica, axiológica para o gosto, iconológica ou semiológica também para dimensões sócio-históricas a explicitar nas obras de arte) problemática warholiana ajusta-se ao paradigma da filosofia analítica e pragmática. Linha de Nelson Goodman (1995) e com pendor institucionalista em Arthur Danto, citado na introdução, que deslocou a definição

<sup>69</sup> Imagens acima e outras em [http://chutpah.typepad.com/slow\\_movement/people/page/2/](http://chutpah.typepad.com/slow_movement/people/page/2/); [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1678-53202004000400007&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1678-53202004000400007&script=sci_arttext); [http://1.bp.blogspot.com/-moCH0ma5\\_cM/TiWFGa2sizi/AAAAAAAAACQo/1\\_JKFjN-yc4/s1600/Name-Andy-BrilloBox-st.jpg](http://1.bp.blogspot.com/-moCH0ma5_cM/TiWFGa2sizi/AAAAAAAAACQo/1_JKFjN-yc4/s1600/Name-Andy-BrilloBox-st.jpg); <http://falsedawn.blogspot.pt/2011/07/i-know-what-senator-wants-what-senator.html>; [http://edu.warhol.org/gallery/cr2\\_g/galleryplayer.html](http://edu.warhol.org/gallery/cr2_g/galleryplayer.html); [http://www.artbouillon.com/2013\\_02\\_01\\_archive.html](http://www.artbouillon.com/2013_02_01_archive.html); <http://jardel-dias.blogspot.pt/2012/10/arthur-danto-e-transfiguracao-do-banal.html>; <http://tom-flynn.blogspot.pt/2010/10/stockholm-syndrome-andy-warhol.html>. Numa das imagens aparece Billy Name (William Linich, n.1940), fotógrafo, realizador e *designer* de luz que foi o arquivista da *Factory* em 1964-1970. Igualmente decorador da *Silver Factory* (envolvida em papel de prata) quando aí viveu até 1970. Colaborou com Andy Warhol nos filmes, pinturas e instalações. *Billy Name* era alcunha dele como um das *Warhol Superstars*. Cf. [http://en.wikipedia.org/wiki/Billy\\_Name](http://en.wikipedia.org/wiki/Billy_Name)

essencialista, simbólica e judicativa da arte (o que é e quanto vale na base do julgamento estético) para quando é e como pela facticidade das suas práticas, propriedades e inscrições. Quando é, também quer dizer em condições e contextos convencionados para que assim seja, arte, desde que apareça em galerias, museus e afins.



Andy Warhol na instalação Warhol (com as caixas *Tomato Juice*) e inauguração da exposição, Stable Gallery, Nova Iorque, 1964

Billy Name transporta uma *Brillo Box*, 1963

Conjunto de *Warhol Boxes* expostas na Stable Gallery em 1964

A diferença entre latas de sopa ou caixas *Brillo* no supermercado e as produzidas por Warhol estaria nessa viagem para o mundo da arte, a Ferus Gallery para as primeiras *Soup Cans* ou a Stable Gallery para o conjunto de caixas *Brillo*, *Tomato Juice*, *Heinz*, *Korn Flakes*, etc. Todavia, este argumento, congruente com os *ready-made* à Duchamp, não se aplica inteiramente a Andy Warhol.<sup>70</sup> Sopas e caixas, pintou-as, serigrafou-as, modelou-as, tendo essa diferença fundamental do gesto (e técnica) artística para re/criar cópias. Inscreveu o raro no múltiplo e não se resumiu a fazer o múltiplo raro por mera transposição física, institucional e concetual.<sup>71</sup> A transfiguração do banal (Danto, 1989) não depende só do “quando” mas do “como” para obras com um valor simbólico e, antes de mais, o da sua significação civilizacional.

O olhar habilitado para identificar a diferença das latas de sopa serigrafadas por Warhol em *grids* precisa desta informação, ainda que parecesse à partida facilitar-se pela legibilidade dos referentes. Não obstante, com a primeira perplexidade dos públicos da altura frente à transcendência da banalidade que essas obras exorbitavam de forma não paródica, nem cínica, moralista, politizada ou ideológica. Ou seja, sem *a priori* pelo menos direto contra as alienações. Pelo contrário, espetacularizavam *totens* da “pele” mais ou menos sensacional da cultura e da identidade desde meados dos século XX no tal espelho da celebridade e do trivial para o público redobrar reconhecimentos. Reconhecer-se em *basics* e ídolos do quotidiano, a que Warhol acrescentou alguns revolucionários (*Mao Tsé-Tungs* e *Che Guevaras* entre plurais celebridades), reconhecendo a genialidade com que fazia essas capturas para tornar tão singulares quanto ele as facticidades prosaicas do mundo.

Será assim que as obras representam “estratagemas expressivos” (Chamboredon, 1986: 310) e os artistas “sismógrafos” pela “sensibilidade especial” com que interpretam uma época (Kepes, 1975: 62). Mas a época dos anos 60-70 com tanta coisa reconhecível, menos Leonardo salvo espetros da *Monalisa*, essa época mudou e também Andy Warhol que já não podia ver as sopas nem trabalhos anteriores. E, contudo, refém da marca, entre o passado e o

---

<sup>70</sup> Numa carta de 1962 para Hans Richter, Marcel Duchamp teria dito sobre a arte influenciada por ele: “este Neo-Dada que chamam Novo Realismo, *Pop Art*, *Assemblage*, etc., é um caminho mais fácil e vive de o que o [movimento] Dada fez. Quando eu descobri os *ready-made* pensava em desencorajar a estética. No Neo-Dada agarraram nos meus *ready-made* e encontraram beleza estética neles. Joguei com *Porte-Bouteilles* e o urinol à cara [da estética] em desafio e agora admiram isso pela sua beleza estética.” (em <http://www.warholstars.org/warhol1/12dada.html>). *Porte-Bouteilles* (por vezes *Séchoir à Bouteilles* ou *Hérisson*) é um porta-garrafas em ferro galvanizado (c. 64x42 cm) escolhido no Bazar de l'Hôtel de Ville de Paris, “na base de uma pura indiferença visual”. Duchamp considerou esta obra de 1914 como o primeiro *ready-made*. O original desapareceu e fez réplicas nos anos 60. Cf. <http://fr.wikipedia.org/wiki/Porte-bouteilles>; imagem em [http://en.wikipedia.org/wiki/Bottle\\_Rac](http://en.wikipedia.org/wiki/Bottle_Rac)

<sup>71</sup> Apesar de Warhol dar de si e da *Factory* a imagem de uma “máquina”, distingue-se a reprodutibilidade dos *prints* prints e a seriação de pinturas que implicavam a autenticidade (ou originalidade) da abordagem pessoal. Ou “modo autêntico” de “fabricar o inautêntico” que caracteriza grande parte da produção e iconoclastias da arte moderna vs contemporânea. Cf. Heinrich (1999) e G. Comenas em <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2010/aug/28/warhols-cottage-industry-factory>.

presente em busca de novas ideias, entre a repetição e a necessidade de inovação que os seguintes fragmentos testemunham<sup>72</sup>. Alguns dos que afloram nos *Diários* ao longo da última década:

“Domingo, 12:07:81 – Depois folheei o livro com as minhas pinturas antigas e vi todas as coisas espertas[inteligentes] que eu costumava fazer, agora não consigo mais pensar em coisas espertas para fazer. Talvez eu devesse pintar *Soup Cans* novamente. Aí, Chris Makos<sup>73</sup> ligou e disse que me vai trazer uma lata – *Campbell's Wonton Soup* com caracteres orientais” (p. 411-412).

Segunda-feira, 31.08.81 – Jantei com o presidente da Colorado State University cujo nome é Chris Christofferson, assim mesmo, com C. Depois do jantar levou-nos ao museu e vimos a exposição antes de toda a gente. Colocaram três latas de quase um metro de altura na frente do museu e é como se fossem esculturas enormes de [Claes]Oldenburg [n.1929], grandes latas pintadas de sopa de tomate *Campbell*. Foi um dos miúdos quem fez, acho eu. E todos os quartos aqui no motel têm latas com flores dentro e, quer dizer, estou tão cansado dessas latas de *Campbell Soup* que me dá vontade de vomitar. Mas a exposição está uma graça, é só uma sala e só gravuras e ficámos lá quase uma hora, depois voltei, tomei um valium e não consegui dormir (p. 420).

Terça-feira, 1.09.81 – Colorado. Saímos às 10:00, eu tinha de fazer quatro programas de TV. Fomos para o *campus* e fizeram-me posar com uma vaca<sup>74</sup> – trouxeram uma vaca daqueles cursos de agricultura deles. Então tive de abraçar a vaca em frente de uma *Soup Can*. Foi divertido. E fiz todos os programas de tv. Foi bom, consegui responder a todas as perguntas idiotas. Disseram que se fosse [Robert]Rauschenberg [1925-2008] quem estivesse lá ninguém teria ido e que eu sou o artista mais famoso do mundo. Na *vernissage*, fomos obrigados a entrar na exposição pelas traseiras. Toda a garotada empurrava e acotovelava-se e eu tinha de ficar lá sentado. Tudo o que faço é autografar autografar autografar. [...] Fiquei a autografar, autografar, autografar e então um sujeito chegou com uma serpente amarela enorme e gorda enrolada ao pescoço. Era assustador, e disse, ‘Autografe a minha serpente’, e Christopher [Makos?] enlouqueceu e disse, ‘Sem serpentes! Nenhuma serpente vai ser autografada!’. Então ele disse, ‘Autografe a minha testa’. E veio na minha direção com aquela serpente. Coloquei um X na testa dele. Porque não conseguia escrever, fiquei nervoso demais com a serpente. E ficámos naquele suplício ainda por mais uma hora. Parecia que nunca ia terminar, mas finalmente terminou. Então acho que há sempre um fim para tudo (pp.420-421).

Quinta-feira, 5.04.84 – Um tempo atrás a imprensa ligou a perguntar o que eu achava das sopas *Campbell* serem vendidas agora em latas de plástico, aquelas amassáveis, e eu disse, ‘Ah, sim, claro, grande ideia, grande, grande!’ Agora recebi uma carta engraçada de uma pessoa das sopas *Campbell* a dizer ‘Estou muito feliz por concordar que precisávamos de um *new look*’. Eu deveria ter dito, ‘Quanto a mim, vou comprar uma nova peruca.’ (p. 564).

(...)

Quinta-feira, 25.5. 78 – Zurique – Fui ao Kunst Museum para a conferência de imprensa. Não tive de falar, só estavam a fotografar. Foi difícil olhar para a [minha] retrospectiva, só fingi que estava a olhar para as paredes, não consigo enfrentar os meus trabalhos antigos. Era antigo. Tive de autografar muitas *Soup Cans*, portefolios, coisas assim. Isso durou duas horas (p.163).

Sábado, 5:07:80 – Tinha marcado um encontro com Rupert [Smith]<sup>75</sup>. Ninguém está na cidade e foi fácil encontrar um táxi. Estou a fazer novamente pinturas *Flower*, estava muito abafado e tive uma

<sup>72</sup> Em entradas nos *Diários* (1989) por vezes longas de que apenas cito fragmentos e com adaptações a partir da tradução basileira. Em “Andy Warhol: retratos nos diários” (Conde, 2013c), manuscrito preparado para o curso *Falar da Vida: Auto/biografias e Vidas de Artistas* (Conde, 2008-2009), abordo a identidade do artista e da obra nesses relatos.

<sup>73</sup> Christopher Makos (n.1948), fotógrafo e artista que trabalhou com Man Ray (1890-1976) em Paris, colaborador e amigo de Andy Warhol. Ensinou-o a usar a primeira máquina fotográfica e introduziu-o ao trabalho de Jean-Michel Basquiat e Keith Haring. Cf. [http://en.wikipedia.org/wiki/Christopher\\_Makos](http://en.wikipedia.org/wiki/Christopher_Makos)

<sup>74</sup> Andy Warhol fez várias vacas, *Cow*, em 1966, 1971, 76, 1979. Imagens em <http://www.coskunfineart.com/Andy-Warhol-Screenprints.pdf>

<sup>75</sup> Rupert Jansen Smith (1953-1989), editor dos *prints* de Andy Warhol e colaborador importante na última década, sendo também artista.

sensação estranha, como um *flash-back* de 1964 porque são as mesmas *Flowers* e o mesmo calor e a mesma atmosfera de quando eu as pintei pela primeira vez naquele verão. Perguntei a Rupert como ele se sentia ao ver-me a pintar aquelas famosas imagens dos anos sessenta. Ele disse que não sentia nada. Mas eu senti. Estas são encomendas. Mas vou fazer algo diferente com elas – talvez colocar pó de diamantes (p. 319); Terça-feira, 7:10:80 - Trabalhei a pintar fundos. Rupert [Smith] voltou da sua busca por retratos de *Mickey Mouse* para a série *Novos Mitos* que estou a fazer para Ron Feldman - *Mickey Mouse, Pato Donald, O Sombra*. Teremos de fazer algo diferente como pô de diamantes neles (p. 353).

Quinta-feira, 7:05:81 – De táxi até Mercer Street para ser fotografado com as minhas gravuras *Mitos* [...] O pessoal da [revista] *Stern* já lá estava. Só me colocaram na frente dos *Mitos* e quase vomitei, parecem tão anos sessenta. Não estou a brincar, de fato parecem (p. 397); Domingo, 13:09:81 – E estou tão nervoso por causa da minha exposição. Os *Rolling Stones* acabam de ganhar críticas elogiosas – e não fizeram mais do que repetir o último disco. E cá estou eu a fazer uma nova exposição, a repetir as velhas imagens *Pop...* (p. 422); Quinta-feira, 20:08:81 – Trabalhei na *Bruxa Má* e no *Howdy Doody*, e Rupert trouxe *Mickey* e *Garbo* que estão ótimos mas posso já imaginar as críticas, sei o que vão dizer, ‘como é que depois de vinte anos ele ainda está a fazer a mesma coisa?’ (p. 418)

Quarta-feira, 19.12.84 – É engraçado porque só as minhas pinturas *Disasters*<sup>76</sup> estão *in*. Até as *Campbell Soups* estão *out*. E realmente só tenho dois colecionadores, [Charles]Saatchi [n.1930] e um pouco [Samuel Irving, “Si”]Newhouse [n.1927]. Embora Roy Lichenstein[1923-1997] e esse pessoal tenham quinze ou vinte colecionadores. Acho que não sou mesmo...um bom pintor (p. 620-621).

Quinta-feira, 3.10.85 – Ah, porque é que eu tenho que envelhecer? [...] Fui ao Whitney [Museum]. Fui lá propagandear as minhas *Campbell's Soup Box Paintings*<sup>77</sup> E por todo o trabalho e toda a publicidade eu deveria ter cobrado algo como 250 mil dólares – quer dizer, são uma empresa imensa – em vez de só cobrar o preço de um retrato. Acho que estamos a ficar loucos. Depois de vinte anos lá estava eu ainda com aquela coisa da sopa Campbell e senti-me como num cartoon da *New Yorker*. E Rita Moreno estava lá, acho que é a porta-voz da Campbell's, e trataram-me como se eu fosse mais importante que ela, a dizer que só me queriam fotografar (p. 677).”



Andy Warhol, *Campbell's Soup Box*, acrílico e serigrafia s/ tela, 183 x 152 cm, 1985 e *Campbell's Onion Soup Box*, 35.56x35.56 cm, serigrafia s/ tela, 1986

<sup>76</sup> Cf. <http://www.youtube.com/watch?v=Cbt5iEKdw-s>

<sup>77</sup> Outra versão feita em meados dos anos 80 com pintura, serigrafia e desenho (Goldberg, 2000). Imagens seguintes em <http://www.brunobischofberger.ch/newacq.htm>; <http://www.palmbeachdailynews.com/news/lifestyles/the-super-bowl-of-the-contemporary-art-worldpalm-b/nTKsT/>.

## Confronto com mudanças de época

Ora, querendo retomar o fio do texto que prometeu o retorno de Andy Warhol a Leonardo com *The Last Supper* nesta última fase, muito depois das coca-colas, sopas e as monalisas de *Thirty Are Better Than One* dos anos 60, temos de chamar a biografia e contextualizá-la nas viragens para a década de 80 com a exigência de novas ideias. À entrada dos anos 80, Andy Warhol está a fazer 52 e dita para os *Dários*: “quarta-feira, 6/08/80 – é o meu aniversário e não dormi a noite inteira, às 7 da manhã tomei um comprimido para dormir mas fez o efeito contrário. Desta vez senti-me realmente parte da velha geração. Não posso acreditar que sou tão velho” (p. 329). E quase um ano depois, no registo de 2.09.81, “os jornais só falam de mim e da minha idade. Todos falam da minha idade.” (p. 421).<sup>78</sup>

Para quem se dedicara tanto a aparências, o envelhecimento pesa desde logo na sua. Mas, como ouvimos dizer, não seria apenas esse o problema. Há outros motivos para o sentimento de solidão (em particular amorosa quando por vezes fala de crises afetivas), infelicidade e depressão: “domingo, 3. 08. 80 – não queria ver ninguém (p. 329); quinta-feira, 16.04.81 – Acordei cedo e estava lindo lá fora, mas estou num período em que fico a pensar, o que significa tudo isso? Fazemos isso para quê, fazemos aquilo para quê?” (p. 390); terça-feira, 15.02.83 – Acordei com a mesma velha infelicidade e depressão.” (p. 495). Ver “os miúdos a florescer”, “jovens, ricos, bonitos – até mais ricos e com apartamentos maiores que os miúdos que participavam dos meus filmes” e a dizerem “que não queriam gente velha à frente da câmara”, isso era parte do problema. Sentir-se ultrapassado e pensar em como o ultrapassar:

“Quarta-feira, 19.09.79 – Pedi a Carole Rogers da *Interview* [revista produzida pela *Factory*] que tentasse registar a palavra *Out* como nome de uma revista e ela disse que a única maneira de conseguir o registo é realmente fazer um projeto da revista com esse nome. Quero começar outra revista, uma que seja *mais jovem* que *Interview*, porque agora a *Interview* está muito solidificada (p. 263) ; Domingo, 8:05:83 – Temos que pensar que tipo de gente colocar na capa, gente jovem, miudagem nova. Tem que ser exatamente na hora certa, nem muito cedo nem muito tarde (p. 506).”

“Quinta-feira, 16.04.81 – Acordei cedo e estava lindo lá fora, mas estou num período em que fico pensando, O que significa tudo isso? Fazemos isso para quê, fazemos aquilo para quê? É verdade, estou num período estranho, tenho evitado contar para o *Diário* os meus problemas emocionais porque no último Natal, quando rompi com Jed [Johnson]<sup>79</sup> e ele se mudou, eu nem conseguia falar sobre aquilo, e agora estou a morar sozinho, de certa maneira estou aliviado, mas não quero ficar sozinho nesta casa

<sup>78</sup> “Segunda-feira, 20.04.81 – E então senti-me velho porque o filho é parecido com ela quando a conheci. Senti-me velho, grisalho e cansado por fora.[E] agora penso que todos os meus problemas existem porque me estou a sentir-me velho. E estou a ver todos estes miúdos a florescer. Creio que descobri o meu problema (p. 392); 8.08.81 – [F]iquei deprimido porque os meus filmes *underground* fazem vinte anos e aí estão miúdos jovens, ricos, bonitos – até mais ricos e com apartamentos maiores que os miúdos que participavam dos meus filmes. E ouvia-os dizer que não queriam gente velha à frente da câmara. Fiquei um pouco deprimido e fui-me embora (p. 415).”

<sup>79</sup> Cf. <http://www.warholstars.org/chron/1980Plus.html>

enorme só com a Nena e a Aurora[empregadas]<sup>80</sup> e Archie e Amos[os dois cães]. Fico com uma sensação de desespero, de que tudo não vale nada. E então resolvi que tenho de me apaixonar e é o que estou a fazer agora com Jon Gould, mas é tão difícil (p. 390-391).

Sexta-feira, 17.04.81 – Trabalhei até às 6:30. Rupert [Smith] convidou-me para uma festa só de jovens na Bleecker Street, mas eu estava deprimido demais. Jantei na *Brasserie*. Fui para casa sozinho e desanimado porque ninguém me ama, e é Páscoa, comecei a chorar (p. 391); Domingo, 19:04:81 – Páscoa. Estava realmente deprimido. Era domingo, o Jed [Johnson] veio e levou os cães para os trazer de volta à noite. Chorei três vezes. Resolvi dar um jeito em mim e ir à igreja (p. 392).<sup>81</sup>

Sábado, 6:06:81 – Estou a começar a odiar morar cercado de antiguidades, fazem com que você se pareça com elas. Verdade (p. 404); Quarta-feira, 22:12:82 – Um garoto de cabelo louro encaracolado vem e diz ‘Você fez umas pinturas para o meu avô’, e eu perguntei quem era o avô, ele respondeu, ‘Nelson Rockefeller’ (p. 484).

“Sexta-feira, 28.08.81 – Ainda era cedo e Jon[Gould] e eu subimos pela Columbus Avenue, que agora está na moda, e alguém gritou para mim *gay boy!*, foi engraçado. Fui para casa, vi a TV, tomei um comprimido para dormir e acordei às 9:00 sentindo-me deprimido e infeliz. Ah, Deus, sinto-me como me senti quando cheguei a Nova York, estou a passar pelas mesmas coisas, com medo de morar sozinho ... Ah, o que devo fazer? O meu peso baixou para 52 quilos, mas este não é problema, realmente não é. Eu fico melhor mais magro. Acho que não deveria pensar tanto em aparências mas eu não estou a pensar tanto nas aparências. Nunca faço isso, não faço. Gosto de gente feia. Gosto. E de qualquer maneira, a gente feia é tão difícil de conseguir [para fazer os retratos] quanto a gente bonita – eles também não nos querem. (p. 419).

Sábado, 30.05.81 – Tive uma longa conversa filosófica com Brigid [Berlin, assistente na *Factory*] e chegámos à conclusão de que talvez tenhamos sido ultrapassados pelo tempo. Detestei-me tanto quando me vi naqueles filmes amadores que fizemos em Cape no fim de semana passado. Eu caminho de uma maneira engraçada e tenho um aspeto estranho. Se pelo menos eu tivesse sido um ator cómico no cinema, teria sido parecido com uma marionete. Mas é tarde demais. O que há de errado comigo? Olho para Vincent e Shelly [Fremont] e eles parecem normais. E já não fico bem com botas de *cowboy*, acho. Creio que vou comprar ténis. Vou pedir que Jay [Johnson] me leve ao *Paragon [Sports]* para comprar alguns (p. 403).

Domingo, 3.11.85 – Ah, e como é que a gente se livra de ficar velho? A minha mãe tinha a idade que eu tenho agora quando veio para Nova Iorque. Naquela época eu achava que ela era realmente velha. Mas chegou aos oitenta anos. Tinha muita energia. (p. 687).”

É o momento em Andy Warhol se confronta com o seu envelhecimento, o “efeito Medusa” do reconhecimento e em desgaste pela concorrência de pós/transvanguardas emergentes. Em boa medida europeias, consagradas na Bienal de Veneza em 1984, mas um ano antes Warhol já sabia: “Na revista do *Times* de domingo só falam dos novos pintores italianos<sup>82</sup> e parece que os Estados Unidos estão mesmo fora de moda. Agora vai ser difícil não falarem mal de mim.” (p. 505, 25.4.83). Ele é uma “lenda viva”<sup>83</sup> que *pour cause* teme, se não a invisibilidade, no seu caso impossível, a rejeição para o lugar de artista datado.

<sup>80</sup> Cf. <http://www.warholstars.org/chron/197579.html>

<sup>81</sup> Na segunda parte do texto abordo esta dimensão da vida de Warhol.

<sup>82</sup> Aludia a Sandro Chia (n. 1946) e Francesco Clemente (n. 1952) com quem Warhol colaborou em Nova Iorque e expôs em 1984, juntamente com Jean-Michel Basquiat (1960-1988) na galeria *Bruno Bischofberger* em Zurique. Entre outros da *transvanguardia* italiana, braço do movimento neo-expressionista dos anos 80, como Enzo Cucchi (n. 1949), Mimmo Paladino (n. 1948) e Nicola di Maria (n. 1954) ao lado de mais referências. O americano Julian Schnabel (n. 1951) e o alemão Anselm Kiefer (n. 1945).

<sup>83</sup> “Sexta-feira, 8.9.78 – Almocei com Truman [Capote][e]quando estávamos a caminhar juntos alguém disse, ‘Vejam! Lendas Vivas!’ (p. 210).”

Efeito penoso e inevitável no render de gerações artísticas: “nenhum fotógrafo me tirou fotos, por isso eu acho que agora não sou grande coisa” (p. 210, 29.11.78), lamentava em finais de 1978 para sentenciar em 1983 com a sabedoria sobre a brevidade da fama: “é tão rápido o que acontece em Nova Iorque. Nós podemos ser esquecidos em cinco minutos. Ou menos. Nós encontramos milhares de pessoas todas as noites durante anos e, aí, esquecem-te num minuto” (p.536, 27.9.83).

Nessa altura, acusam Warhol de decorativo, artista demasiado comercial de retratos de *socialites* e de quase tudo.<sup>84</sup> O que vinha de antes: “terça-feira, 11. 4. 78 - Estou a fazer um retrato de um hamburguer. Frank Fowler conseguiu-me este trabalho. Não consigo lembrar-me do nome dele. Não é *MacDonald*, não é *Burguer King*, Não é *Wendy's*, não é *Wetsons* - é outra coisa.” (p.150). Praticamente vive de uma fama que se torna improdutiva. “Terça-feira, 18:03:80 – agora as pessoas andam a dizer que estou fora do ar. A *Newsweek* disse que estou fora do ar (p. 293)” Ele reage ao ponto de surpreender com o grito do “eu verdadeiro” a quem se habituara à máscara *cool*<sup>85</sup> mas sente o incómodo com a parte de verdade nisto: “tudo o que faço é autografar, autografar, autografar...”, queixava-se atrás e repete.<sup>86</sup> “Domingo, 28. 01. 79 – Acordei cedo e os meus ossos estavam doridos por ter ficado de pé tanto tempo ontem, a cumprimentar 3.000 pessoas.” (p. 224) ; segunda 19:05:80 – Quando chegámos [a uma festa] um dos fotógrafos disse-me: ‘você é a pessoa mais importante aqui’ e foi deprimente (p. 308); terça-feira, 5. 07. 83 – Havia uma festa para a Estátua da Liberdade mas já tinha lido as notícias dizendo que eu ia, de repente senti-me como se já tivesse ido (p. 517).” Pior era medir-se com o património de grandes nomes: “sexta-feira, 20:11:81 – Depois de mostrarem a exposição *De Gauguin a Moore*, Henry Moore [1898-1986] deu todas as suas coisas de

---

<sup>84</sup> “Terça-feira, 26.6.84 – Tenho feito uma porção de retratos comerciais ultimamente – garrafas de bebidas, coisas em lugar de pessoas” (p. 584); Terça-feira, 7.10.80 – Hermann-o-alemão disse que está 90% certo que vai conseguir o Papa para eu retratar. E a noite passada, numa festa, Mário D’Urso disse, ‘Estou a tentar conseguir o Papa para si’. Toda a gente acha que eu quero muito fazer o Papa. Claro que quero mas não com esse desespero.[Apesar da disponibilidade para retratar, Warhol acrescentava como democrata:] Recusei fazer a capa da *New York* com Ronald Reagan. Os jornais dizem que eu sou um republicano de última hora (p. 353).” O dito Herman pode ser um dos seus galeristas de Colónia ou de Bona. Warhol fez serigrafias do pináculo da Catedral de Colónia, *Cologne Cathedral Group*, em 1985, apropriação *pop* a várias cores do gótico num conjunto de quatro *silkscreens* editadas originalmente por (outro) Herman Wünsche. Tinha a galeria Wünsche em Bona. Imagens em <http://www.artnet.com/auctions/artists/andy-warhol/cologne-cathedral-group>; <http://www.artnet.com/auctions/artists/andy-warhol/cologne-cathedral-unique-authenticated-2>;

<http://digyourfins.wordpress.com/2009/08/31/%E2%80%9Ci-think-images-are-worth-repeating%E2%80%9D/>

<sup>85</sup> “25.01.79 – Philippa [de Menil] convidou René Ricard – a sua Fundação DIA acaba de o contratar como poeta principal para eventos de beneficência – [e ele] estava a dizer que o meu trabalho era apenas ‘decorativo’. Isso na realidade enfureceu-me e estou muito constrangido, todos viram o meu ‘eu’ verdadeiro. Fiquei vermelho e comecei a gozá-lo. [T]oda a gente ficou surpreendida por me ver tão furioso e fora de controlo e reclamando aos berros (p. 224).”

<sup>86</sup> “Segunda-feira, 17.03.80 – Washington DC – Nova Iorque - Assistimos ao *The Match Game* [programa de televisão], foi uma partida rápida onde a resposta era ‘Andy Warhol’ e uma pessoa achava que era ‘Peter Max, depois ‘Lata de Sopa’ e depois ‘Artista *pop*’. O nosso pequeno-almoço na Casa Branca foi cancelado. Acho que o governo de [James Earl “Jimmy”] Carter [n. 1929, presidente democrata dos EUA entre 1977 e 1981] não quer ver-nos mais porque fiz o poster para [Edward] Ted Kennedy [1932-2009]. Mas ficámos contentes por não termos de nos levantar tão cedo para estar lá às 7:30. Uma mulher levou-nos aos *Kramerbooks* que é uma livraria/cafetaria [...] As pessoas atiravam qualquer coisa para eu autografar e eu autografei tudo – roupa interior, uma faca. Ah [risos], e um bebé (p. 291).”

plástico ao museu, ninguém sabe porque deu tanta coisa. Realmente impressionante. Umhas quarenta figuras, gigantescas. Quer dizer, o meu trabalho não parece nada comparado com estas coisas. Ah, estou a começar a detestar meu – devo estar – tudo o que faço é excursionar, todos os outros trabalham. Tenho que voltar a fazer alguma coisa. Posso ser muito conhecido mas não tenho a certeza se estou a produzir um bom trabalho. Não estou a produzir nada (p. 431).”

Porém, o risco não vinha da geração mais velha e consagrada de Henry Moore, escultor britânico que, aliás, não fazia propriamente “coisas de plástico” mas esculturas semi-abstratas em bronze e monumentais. Esse risco de perder o pé sob a nova vaga vinha dos jovens que Warhol encarava com um misto de expectativa, cumplicidade (sobretudo com Jean-Michel Basquiat mas ainda Keith Haring) e apreensão.<sup>87</sup> Ilustrando com um entre mais episódios,<sup>88</sup> apreensão como num domingo de 1980 depois de visitar o estúdio de quatro andares de Julian Schnabel (“fiquei com ciúmes”), já com três limusines à porta, que faz umas pinturas “mais ou menos feias” mas ganha 40 mil dólares por cada retrato. “Fiquei tão nervoso com todos estes miúdos novos a pintar sem parar e eu apenas a ir a festas [;] cheguei à conclusão de que é melhor que eu trabalhe para valer.” “Julian está a seguir a minha filosofia de fazer uma pintura por dia, está a tentar ser o novo Andy Warhol, e isso faz-me ficar nervoso, então fui-me embora e trabalhei firme no escritório até às 8:00.” Tinha razão para isso. Não faltaria muito a pintura de Schnabel vender-se-ia 96 mil dólares num leilão enquanto que um tempo antes “três *Jackies* saíram por apenas 8 mil, quase a preço de liquidação” E, verdade ou não, ela parecia ter dito que ele já não era vanguarda em 1978.<sup>89</sup>

“Sábado, 7. 01.84 – Tive que ir ao encerramento da exposição de Keith Haring. Fui até lá só para ver o que o pessoal anda a fazer e fiquei com inveja. Comprei *souvenirs* de Keith e posters da exposição [...] Encontrei pessoas e foi estranho. Essa coisa do Keith lembrou-me os velhos tempos quando eu fazia sucesso; Quarta-feira, 23.03.83 – Conseguimos bilhetes para a *vernissage* da exposição *New Art*, a Bienal do [Museu]Whitney. É exatamente como nos anos sessenta. E Keith Haring é tão importante,

---

<sup>87</sup> A quem se ligou pontualmente para obras em conjunto com Jean-Michel Basquiat, Keith Haring e Francesco Clemente. “Terça, 20.12.83 – Jean-Michel[Basquiat] veio ao estúdio mas estava fora de órbita. [Francesco]Clemente trouxe algumas das pinturas que nós três temos feito e Jean-Michel estava tão fora de órbita que começou a pintar fora da tela. Jean-Michel e Clemente pintam um em cima das coisas do outro. Estamos a trabalhar numhas quinze pinturas (p. 549).”

<sup>88</sup> Citações seguintes de fragmentos em registos de 16.11.80 (p. 362-363), 25.03.82 (p. 448), 30.5.83 (p. 509).

<sup>89</sup> “Domingo 18.05.80 – John Powers telefonou e disse-me os preços dos leilões de arte, o *Triple Elvis* [1963] saiu por 75 mil dólares. Disse que era um preço razoável e fiquei a sentir-me *ok* mas contou-me logo que um [Roy] Lichtenstein saiu por 250 mil dólares e fiquei a sentir-me horrível. Ah, e as três *Jackies* saíram por apenas 8 mil, quase a preço de liquidação (p. 307); segunda-feira, 30.05.83 – A pintura de Julian Schnabel saiu por 96 mil dólares no leilão. [Francesco]Clemente Clemente é outro desses novos pintores italianos, como [Sandro]Chia e [Enzo]Cucci. E de alguma maneira Julian também está nesta categoria – está realmente decidido a tornar-se uma grande estrela (p. 509).”; “Domingo, 23.4.78 – Bob [Colacello?] disse que ele e Kevin [Farley?] tinham jantado com Diana Vreeland e que ela disse que eu já não sou vanguarda. Disse que o livro que o Bob e eu estamos a preparar, o livro de fotografias [...] não é vanguarda e contou que Jackie O. [Onassis] também disse que eu não sou vanguarda. Mas isso é só coisa do Cris Hemphill que mexerica com elas e depois fá-las repetir o que ele diz. Porque elas nem sabem o que eu faço (p. 155).” Noutros momentos dos *Diários* percebe-se que a relação de Warhol com Jackie esfriara. Nomedamente quando deixou de o convidar para as festas de Natal.

vouo do Japão para Nova York por três dias e de aí para Paris. Esses miúdos vendem tudo – a exposição de Jean-Michel Basquiat vendeu tudo em Los Angeles (p. 500).

Domingo, 27:03:83 – Apanhei um táxi à chuva para ir ao Whitney ver novamente a Bienal. E certamente é diferente de quando eu costumava ir nos anos cinquenta – naquela época eram pinturas pequenas e – agora é – bem, é uma exposição interessante. Tem dois Frank Stella [n. 1936], dois Jasper Johns[n.1930], e Keith Haring é o único dos artistas jovens que eu conheço. Quando jovens como Ronnie começam a pintar mal, todo o mundo começa a copiar. É estranho. Ficámos lá umas duas horas. Só tive que dar uns poucos autógrafos (p. 500).”

A vigilância sobre o mercado<sup>90</sup>, permanente nos *Diários* e sempre a comparar-se com o *ranking* de pares (Roy Lichtenstein, Robert Rauschenberg, Jasper Johns), acompanha-se da vulnerabilidade face às críticas negativas. Aspeto só em aparência supreendente para o Andy Warhol bastante rico entre milionários pois só o dinheiro não satisfaz para o reconhecimento artístico:

“Domingo, 04. 02. 79 – Fui mencionado num artigo de Hilton Kramer sobre arte vitoriana na revista do *New York Times*; ele fala mal de mim (p. 226); Terça-feira, 11.09.79 – Encontrei o sujeito que dirige o museu [Folk Art Museum], [Robert] Bishop, que acha que a minha colecção não é boa. É um imbecil. De qualquer modo, odeio todas essas coisas americanas primitivas de agora, essas coisa berrantes pintadas – parecem lixo – os brinquedos e as bonecas e os carrosséis e as cestas indígenas (p. 261); Quinta-feira, 20:12:79 – Robert [Roseblum] disse que não entendeu porque toda a gente escreveu críticas más sobre a minha exposição no Whitney (p.271); Quinta-feira, 1.5.80 – Calvin Tomkins escreveu uma crítica enorme sobre *Popism* no *New Yorker* e só elogia. Eu deveria mandar o pessoal da Harcourt Brace<sup>91</sup> foder-se. O que estão lá a fazer? Quando é que vão publicar o anúncio no *Times*? (p. 306).

Segunda-feira, 5.10.81 – Tive uma briga ao telefone com Ron Feldman, ele é horrível, não quer ficar com toda a série *Mitos*, só quer umas imagens específicas que são as que estão a vender mais, e achei que ele estava a ser horrível e terminei a berrar, detesto berrar ao telefone (p. 427); Domingo, 4.10.81 – Li o *New York Times*. Ainda não fizeram a crítica da minha exposição *Minutos*. Estão só a ignorar. Roy está com uma exposição no Whitney. Ainda não fui ver. Mas tenho a certeza que é boa, ele é o meu pintor preferido depois de [James]Rosenquist [n.1933] (p. 426-427); Terça-feira, 16.06.81 – (sobre uma entrevista à Stern)“E ela não falou em nenhuma das coisas jovens que fizemos. As coisas modernas... (p. 406).

Segunda-feira, 29.11. 82 – Convidei Pierre Restany[1930-2003] e a sua mulher para almoçar. Ele foi tão gentil comigo nos anos sessenta que eu quis ser gentil com ele. É o crítico de arte francês (p. 481); Quinta-feira, 30.06.83 – E quando as pessoas na rua recusam quando ofereço uma *Interview* grátis, isto me atinge fundo.” (p. 516); Segunda-feira, 12.09.83 – Conversei com Peter Schjeldahl [n.1942], o

---

<sup>90</sup> “Domingo, 23.10.83 – “Há uma pintura minha que vai a leilão em breve, a cotação é apenas de 100 000 dólares. Acho que é uma *Garrafa de Coca-Cola*. As coisas do Roy [Lichtenstein] estão cotadas a quinhentos, seiscentos ou setecentos e as de Jasper [Johns] saiem por um milhão (p. 541); Terça-feira, 8.11.83 – No leilão a noite passada o meu *Triple Elvis* [1963] saiu por 135 mil dólares, é bom. Estava cotado a 70 ou 90 mil. Mas Thomas Ammann fez um lance de 440 mil dólares por um dos Rauschenbergs [quadros de Robert Rauschenberg] de David Whitney (p. 542-543); Quinta-feira, 10.11.83 – Sim, estou feliz com os 135 mil dólares por uma *Garrafa de Coca-Cola*. Toda a gente acha que é um preço bom. Thomas contou-me que o *Triple Elvis* saiu por 146 mil dólares. E Thomas comprou uma pintura *Flower* por 40 mil. Mas vale muito mais. Algum dia... (p. 543); segunda-feira, 10.11.86 – A pintura de Jasper Johns saiu [num leilão] por 3.3 milhões de dólares! O que chega a 3.6 milhões com impostos, comissões, estas coisas. É o preço mais alto pago por uma pintura de um artista vivo. E nem era uma grande pintura. Existem melhores. Era um *Target* ou talvez fosse o *Numbers*. Eu tinha uma *Dollar Bill* neste leilão e saiu por 385 000 dólares e uma *Mona Lisa* saiu por 70 000 dólares (p. 756).”

<sup>91</sup> Harcourt Brace Jovanovich, editora de *Popism: The Warhol Sixties* publicado em 1980; livro em coautoria de Andy Warhol com a secretária Pat Hackett sobre os anos 1960-1969, a arte e filmografia de Warhol. Um comentário dele: “quinta – feira, 24.04.80 - Henry [Geldzahler ?] pensou numa boa citação sobre *Popism*: ‘É um verdadeiro abridor de latas’. Não é ótimo? (p.304).

crítico de arte que agora me detesta mas estou a aplicar-me para que ele goste de mim, então conversámos sobre a morte de Ted Berrigan por causa de comprimidos dietéticos e *Coca* – o refrigerante. Ele tomou tantas que furou o estômago (p. 531).

Quarta-feira, 14.03.84 – Ron Feldman veio conversar sobre o novo projeto, o portefólio de anúncios de revistas antigas. Mas quer que eu faça os ultrapassados – como os anúncios de Judy Garland para Blackglama. Não quer o anúncio da *Coca-Cola*, argumentou que ninguém ia querer comprar (p. 560).

Quarta-feira, 21.5.86 – Anthony d’Offay veio de Londres e disse que não gostou dos meus Auto-Retratos. Eis um marchand fazendo-se de diretor de arte. Disse que gostou dos outros mas não destes onde o meu cabelo está como o de Jean-Michel [Basquiat] (p. 728).

Domingo, 13.7.1986 – Londres – Nova Iorque – Conseguimos muitos trabalhos, vendemos uma porção de pinturas em Londres – uma para a [Universidade de]Carnegie-Mellon [...] A exposição... A exposição. Quer dizer, quando a gente entra numa sala cheia dos piores retratos de nós mesmos, o que se pode dizer, o que se pode fazer? Mas não foram os retratos que eu escolhi. D’Offay foi o ‘diretor artístico’ de toda a exposição. Dizia-me que queria determinado retrato e acho que se esquecia e, aí, eu fazia o que eu gostava e quando ele voltava a Nova Iorque dizia que não tinha sido aquele que ele tinha escolhido. E não quis a grande camuflagem<sup>92</sup>, quis os retratos pequenos (p. 735).”

## Conclusão: de novas ideias a referentes históricos

Neste contexto, digamos então que mais que a rotineira procura de ideias pelos meandros da cidade, quotidiano e consumo, Warhol precisa de novas e por novos caminhos. Talvez assim se compreenda o interesse inédito que manifesta a partir de certo momento pela *high art* e grandes figuras da modernidade. Por exemplo, num “belo dia” de 1978 em que ficou em casa para “trabalhar em alguns desenhos” e, dizia com ironia, “pensar”, de fato pensou em *Le Nu Descendant l’Escalier* (1912) de Marcel Duchamp que mencionei atrás:

“Segunda-feira, 22.8.77 – De táxi ao Chembank. Caminhei até University Place procurando coisas para pintar (p. 89) ; Domingo, 2.7.78 – Foi um belo dia mas fiquei em casa a trabalhar em alguns desenhos. O Victor telefonou o dia inteiro, queria que eu fosse lá ver o cachorro que ele quer comprar e ir passear e bisbilhotar, mas achei que seria uma boa chance para descansar e [risos] pensar. Será que eu já disse isso antes? Eu estava com a cabeça abafada. Agora estou a trabalhar em esculturas invisíveis<sup>93</sup> e pinturas que parece que se estão a mover, como o *Nu Descendo a Escada* de Duchamp. Acho que vou mudar as frutas de lugar (p. 174).

Terça-feira, 13.01.81 – Procuo ideias para a série *Novos Mitos*. Procurei imagens da ‘Mãe Ganso’. Mas acho que o melhor que decidimos fazer foi pedir para as pessoas virem com fantasias de personagens, e nós mesmos tiramos as fotografias porque assim não teremos de nos preocuparmos com os direitos autorais (p. 373); Terça-feira, 30.03.82 – Christopher [Makos] queria sair para procurar ideias. Lindo dia. Fomos até à cafetaria *Dubrow’s*, é no bairro das fábricas de roupas e eles colocam aquelas luzes vermelhas em cima da comida e assim tudo parece uma delícia, mas tudo é grande demais e cheio de ar (p. 449); Quinta-feira, 16.12.82 – Desci de *uptown* até *Chinatown* porque é engraçado ouvir o Benjamin [Liu] a falar chinês. Ficámos por ali procurando ideias mas é difícil fazer todas essas coisas ao mesmo

---

<sup>92</sup> *Camouflage Series* aparecem na última década; ver o *Camouflage Self-Portrait* (1986) e mais imagens em [http://en.wikipedia.org/wiki/Camouflage\\_Self-Portrait](http://en.wikipedia.org/wiki/Camouflage_Self-Portrait); imagens em <http://silverfoxinthecity.com/2010/08/08/camo-crazy-part-ii-andy-warhol/>; <http://hypebeast.com/2010/10/andy-warhol-camouflage-exhibition-recap>;

<http://accessibleartny.com/index.php/2010/09/andy-warhol-the-last-decade-at-brooklyn-art-museum/>

No link a seguir, também imagens de uma *Camouflage Last Supper* de 1986-87 que pertence à coleção Menil (Houston, Texas): <http://proudponyinternational.tumblr.com/page/3>

<sup>93</sup> Cf. <http://www.warholstars.org/art/artlx/invisible.html>

tempo, toda a pressão – à procura de novas ideias, a pressão da pintura, a pressão de comprar um prédio. É muita tensão (p. 483).

Quarta-feira, 2.02.83 – Fred[Hugues] vai para a Califórnia com Gael Love e Barbara Colacello para promover a *Interview*. Fred tem lido todas as *Vogues* antigas e as *Vanity Fairs*, novamente à procura de ideias, o que é ótimo, ele está a trabalhar mais na *Interview* (p. 492).

Quarta-feira, 15.8.84 – Ainda estou à procura de ideias. Este Outono vai ter um *new look*, novas pessoas. Porque cinco anos depois é que a década começa realmente. Os anos oitenta. Vão olhar para todas as pessoas e escolher aquelas dos últimos cinco anos que vão sobreviver como pessoas dos anos oitenta. É quando as dos primeiros cinco anos se vão transformar em parte do futuro ou em parte do passado (p. 596).

Terça-feira, 27.5.86 – Agora os artistas jovens estão todos a fazer pinturas abstratas porque agora é disso que eles estão a tirar o pó. Passam por tudo, tiram o pó de todos os períodos (p. 729).

Quinta-feira, 12.9.86 – Estou a fazer a capa sobre Gotti<sup>94</sup> para a [revista]*Time*. (p. 750). Segunda-feira, 15.9.86 – Acho que a *Time* provavelmente quer uma pintura de Gotti, mas eu fiz uma colagem porque acho que fica mais interessante, mais abstrato.<sup>95</sup> Mas provavelmente não vão gostar, vão dizer que queriam uma tela (p. 750).”

Mas os anos 80 prometem mais investidas do género, tão longe das sopas, como o périplo de Warhol por obras de artistas. Henri Matisse (1869 – 1954) e Pablo Picasso (1881-1973) foram dois casos. Na visitaçao do primeiro, Warhol quase literalizou na sua *Mulher em Azul* de 1985 a *A Mulher em Azul (ou O Grande Vestido em Azul)* realizada por Matisse em 1937.<sup>96</sup> Quanto ao segundo, recorreu no mesmo ano a um cartaz de Picasso em homenagem ao casal Zervos<sup>97</sup> para fazer uma *Cabeça* até mais picasseana que *pop*.<sup>98</sup> E não só. Se Picasso produziu variações sobre obras históricas<sup>99</sup>, Warhol apresentou as suas em 1984-85 sobre

---

<sup>94</sup> John Joseph Gotti, Jr. (1940-2002), mafioso italo-americano, chefe da “Família Gambino” em Nova Iorque.

<sup>95</sup> Imagem de Warhol para a *Time* e outra em <http://www.time.com/time/covers/0,16641,19860929,00.html>; <http://www.artnet.com/auctions/artists/andy-warhol/john-gotti-authenticated-by-warhol-estate-and-foundation-2>

<sup>96</sup> Imagens em <http://www.henri-matisse.net/paintings/ddb.html>; <http://www.metmuseum.org/metmedia/video/collections/modern/the-woman-in-blue>; [http://web.artprice.com/artist/30269/andy-warhol/lot/past/3646717/woman+in+blue+\(after+matisse\)?iso3=USD&l=en&p=359&unite\\_to=in](http://web.artprice.com/artist/30269/andy-warhol/lot/past/3646717/woman+in+blue+(after+matisse)?iso3=USD&l=en&p=359&unite_to=in) <http://www.sothebys.com/fr/catalogues/ecatalogue.html/2005/contemporary-art-evening-105020#/r=fr/ecat.fhtml.L05020.html+r.m=fr/ecat.lot.L05020.html/30/>; <http://www.artvalue.com/auctionresult--warhol-andy-1928-1987-usa-woman-in-blue-after-matisse-1244484.htm>; <http://vintagepaperandsalvage.ecrater.com.au/p/15203875/andy-warhol-woman-in-blue-after#>

<sup>97</sup> Christian Zervos (1889-1970), editor e especialista em Picasso, escreveu para *L'Art d'Aujourd'hui* em 1924 e relacionou-se com artistas fundamentais como Henri Matisse (1869-1954), Georges Braque (1882-1963), Ferdinand Léger (1881-1955) e sobretudo Picasso (1881-1973). Cf. <http://www.dictionaryofarthistorians.org/zervosc.htm>;

<http://apoetreflects.tumblr.com/post/7669815917/i-behave-with-my-painting-as-i-behave-with>). Imagem do cartaz em : <http://www.georgetownframeshoppe.com/pablo-picasso-original-vintage-poster-in-honor-of-zervos-1968-offset-lithograph>. Outra perspetiva sobre obras de Picasso e Warhol: <http://nonsite.org/article/picasso-and-warhol-and-things>

<sup>98</sup> Imagem em <http://www.mutualart.com/Artwork/Head-After-Picasso/ACF08FD2B5AE9AC8> ; <http://www.brisbanetimes.com.au/news/life-and-style/warhol-may-fetch-2m/2008/09/23/1221935594353.html> .

Em 2008 vendeu-se por 1.5 milhões de dólares; 4 anos depois era posta à venda para 7-9 milhões mas não conseguiu. Cf. <http://www.abc.net.au/news/stories/2008/09/24/2373581.htm?site=local>;

<http://au.blouinartinfo.com/news/story/844817/discounted-warhol-heads-to-auction-again-in-sydney>; <http://www.watoday.com.au/entertainment/auction-house-turnover-dips-as-fine-art-sales-lose-their-gloss-in-tough-year-20121213-2bcia.html>

<sup>99</sup> Versão em 1953-54 sobre *Femmes d'Alger dans Leur Appartement* (1834) de Eugène Delacroix (1798-1863); variações em 1957-58 sobre *Las Meninas* (1656) de Diego Velazquez (1599-1660); versões em 1959-62 sobre *Le Déjeuner sur l'Herbe* (1862-63) de Édouard Manet (1832-1883), além de variações sobre Rembrandt, nomeadamente gravuras. Imagens em

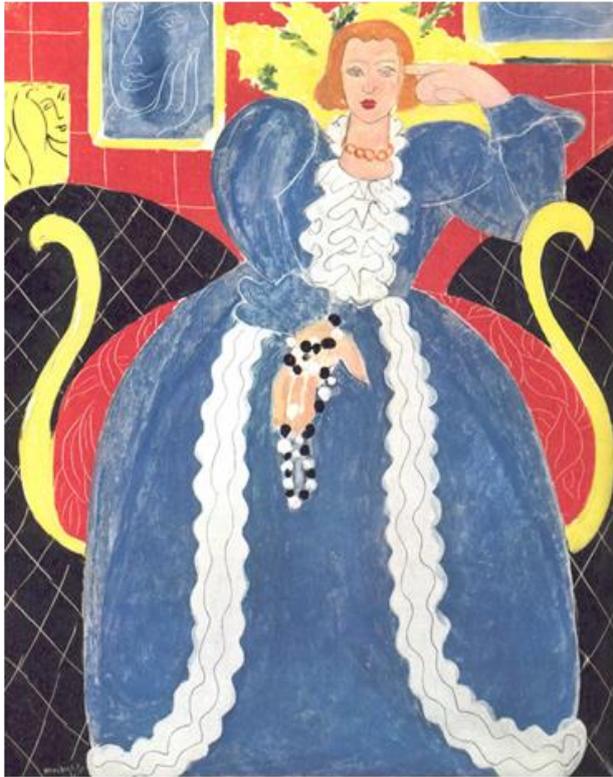
algumas de Edvard Munch (1863-1844).<sup>100</sup> Concretamente, *O Grito* (1893), *Autoretrato* (1895), *Madona* (1894-95), *Eva Mudocci (Madonna/The Brooch)*(1903). E ainda sobre duas de Giorgio de Chirico (1888-1878): *Le Muse Inquietanti* (de 1916, 1917 ou 1918 por ter várias réplicas, também entre 1945 e 1962) e *Ettore e Andromaca* (1912). Nas versões de Warhol com os títulos *Italian Square With Ariadne (after De Chirico)*(1982) e *The Two Sisters* ou *Hector and Andromache (after De Chirico)*(1985).<sup>101</sup>

---

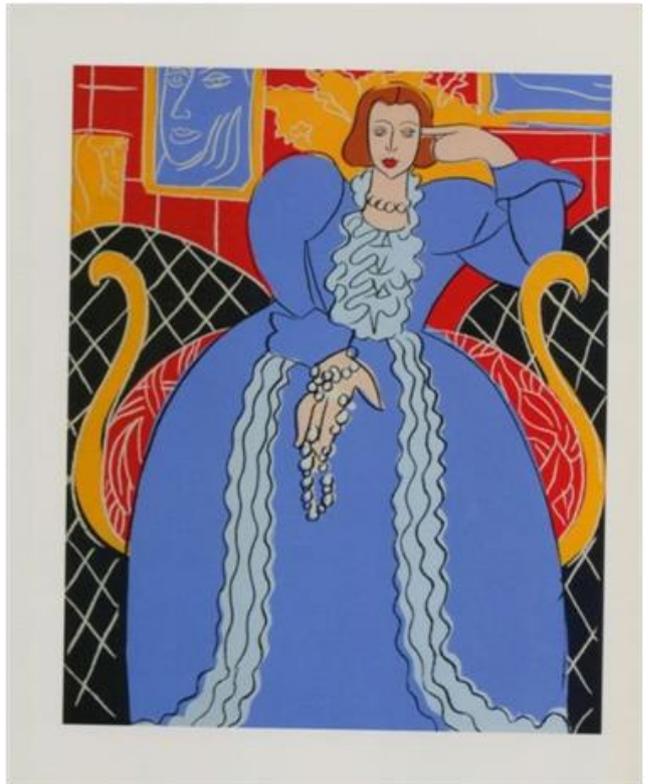
<http://www.christies.com/features/pablo-picasso-les-femmes-dalger-version-l-1382-1.aspx>; [http://histoiredesartssaintlaurent.over-blog.com/pages/Le\\_Dejeuner\\_sur\\_lHerbe\\_Variations\\_amp\\_citations-4145317.html](http://histoiredesartssaintlaurent.over-blog.com/pages/Le_Dejeuner_sur_lHerbe_Variations_amp_citations-4145317.html); [http://www.moma.org/explore/inside\\_out/2009/12/10/picasso-on-rembrandt](http://www.moma.org/explore/inside_out/2009/12/10/picasso-on-rembrandt); [http://www.moma.org/collection/object.php?object\\_id=64003](http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=64003)

<sup>100</sup> Imagens de Munch e algumas de Warhol em [http://en.wikipedia.org/wiki/Edvard\\_Munch](http://en.wikipedia.org/wiki/Edvard_Munch) ; <http://www.amazon.com/gp/product/B00AA0JB50/?tag=bpkcharter-20>; <http://ikonltd.com/mobile/past-unique/medium/6/1/>; <http://www.johnnydimas.com/2010/08/12/warhol-munch/>; <http://www.vagabond.com/blog/post/2010/06/16/Warhol-goes-Munch.aspx>; <http://www.blouinartinfo.com/news/story/822358/sothebys-rides-on-the-munch-wave-with-warhol-prints-inspired-by-the-norwegian-master>; <http://designsunday.blogspot.pt/2010/11/munch-by-warhol.html>; <http://www.christies.com/lotfinder/prints-multiples/andy-warhol-the-scream-5543817-details.aspx?pos=6&intObjectID=5543817&sid=&page=13>

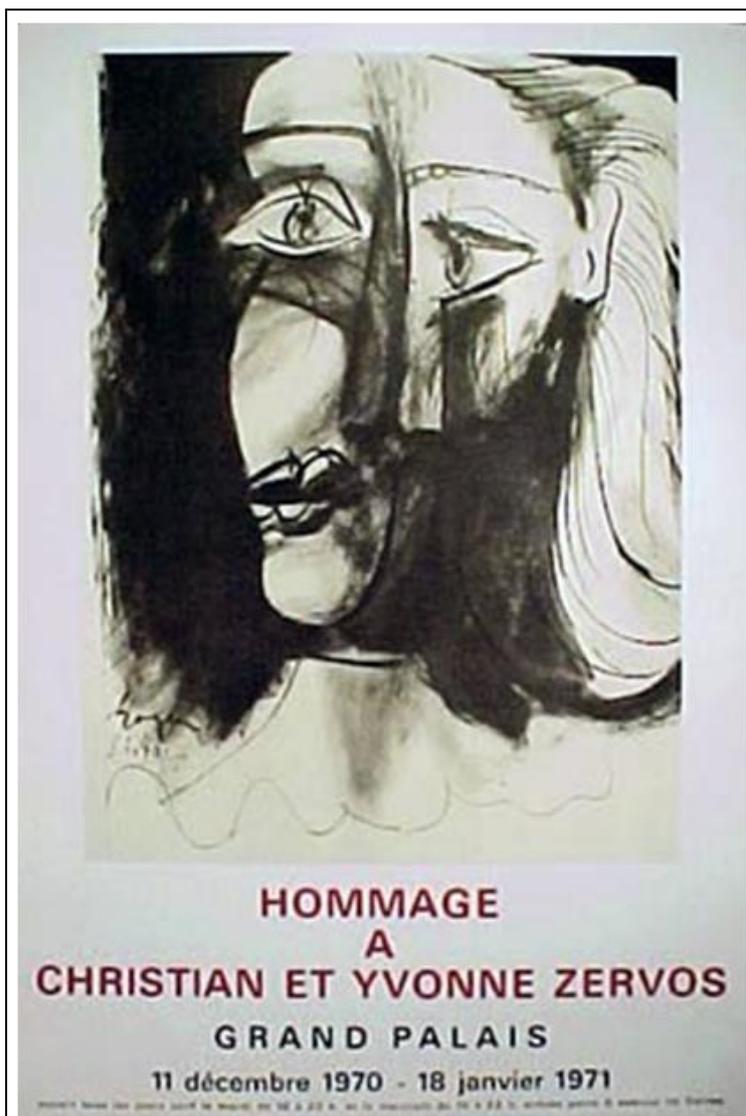
<sup>101</sup> Imagens e referências em <http://www.fondazionedechirico.org/opere/pittura-2/1910-20/>; <http://towrite.it/ettore-e-andromaca-di-giorgio-de-chirico-i-manichini-della-pittura-metafisica-2541/>; <http://www.wikipaintings.org/en/giorgio-de-chirico/hector-and-andromache-1912> [http://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Disquieting\\_Muses](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Disquieting_Muses); <http://www.galleryofsurrealism.com/GCBA-1985AA.htm>; <http://i-marbella.com/News/news/andy-warhol-art-was-sold-at-double-price>; <http://larocaille.altervista.org/blog/2011/06/10/made-in-italy-souvenir-di-viaggio/andy-warhol-the-two-sisters-after-de-chirico-133330/> <http://www.germanposters.de/warhol-andy-the-two-sisters--after-de-chirico.html>; <http://www.teladoiofirenze.it/arte-cultura/giorgio-de-chirico-andy-warhol-il-confronto-possibile/>; <http://www.theflorentine.net/articles/article-view.asp?issuetocId=7454>; e com uma foto de ambos, Warhol e De Chirico, cf. [http://www.firenzeviva.com/neometafisica-dechirico-warhol-2012\\_esp.htm](http://www.firenzeviva.com/neometafisica-dechirico-warhol-2012_esp.htm)



**Henri Matisse, *Woman in Blue/ The Large Blue Dress*, óleo s/ tela, 92.7 x 73.7 cm, 1937, Philadelphia Museum of Art**



**Andy Warhol, *Women in Blue (after Matisse)*, acrílico e tinta de serigrafia s/ tela, 132.5x107cm , 1985**



Pablo Picasso, *Hommage à Zervos*, cartaz de 1968, litografia, original offset, 71.12 x 55.88 cm, de 1970



Andy Warhol, *Head (After Picasso)*, acrílico e tinta serigrafia s/ tela, 152.5 x 101.5 cm, 1985

Estamos na fase da viagem de Warhol pela história da pintura que recua mesmo à Renascença com *Details of The Renaissance Paintings* de 1984 com que abri este texto. E, justamente, com uma vista da *Anunciação* (c. 1472-75) de Leonardo da Vinci (1452-1519), matéria para a segunda parte do texto. Por agora, fica a surpresa com essa via, entre outras em busca de novas ideias, e pela qual Warhol “sofisticou” algumas muito singulares. Curiosamente, sem apontamento nos *Diários*<sup>102</sup> nem destaque junto dos seu exegetas.

A que se deveu a procura destes referentes? À exaustão de ícones na celebridade comum, virando-se Warhol para “estrelas” da história da arte com idêntido *modus operandi*?

<sup>102</sup> Salvo notas pontuais sobre *Novas Madonas* de que uma se inspirou em Rafael Sanzio (1483-1520). Mostro-a na segunda parte e refiro os poucos registos que existem nos *Diários* sobre *The Last Supper* (1986-87).

Tentativa de acerto com o *zeitgeist* dos anos 80 em que a par da *bad painting* se viram retornos à pintura “cultura” e referências históricas para reapropriações maneiristas, neo/expressionistas ou questionantes de ideologias, mitos, traumas?<sup>103</sup> A evocação de Itália porque os novos artistas italianos estavam na moda, alguns a citar antepassados? Ou só foram temas para responder a encomendas<sup>104</sup>, para mostras circunstanciais<sup>105</sup> e para lançar remessas de *prints* em mercados específicos? Como o da Alemanha com o qual tem ligações e, fosse ou não por isso, a verdade é que Goethe, Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), aparece no desfile de personalidades de Warhol em 1982 ao lado de uma *star* bem mais antiga - Alexandre, O Grande<sup>106</sup>, e de um portefólio com *Dollar Signs*.

De resto, Goethe não estaria sozinho no painel germânico. A partir de 1980 contava com o rosto de Joseph Beuys (1921-1986)<sup>107</sup>; por volta de 1984, com o do escritor Herman Hesse (1877-1962), Prémio Nobel da Literatura (em 1946); e, em 1987, com o do compositor e pianista Ludwig van Beethoven (1770-1827).<sup>108</sup> Quanto a Goethe, de fato ícone da *kultur* alemã era transportado para antípodas da *pop* americana via o quadro de Johann Tischbein (1751-1829) que nos re/aproxima de Itália: *Goethe na Paisagem de Roma* (1786-1788) do século XVIII.<sup>109</sup> A outra Itália, mais antiga e necessária para este ensaio, a da Renascença

---

<sup>103</sup> Por exemplo, o alemão Anselm Kiefer (n. 1945).

<sup>104</sup> Como neste caso: “quinta-feira, 28.8.86 – Pessoal da Dinamarca conversou com Fred [Hughes], querem que eu faça um portefólio e Hans Christian Andersen (p. 747).” Cf. <http://www.christies.com/lotfinder/prints-multiples/andy-warhol-hans-christian-andersen-5543820-details.aspx>

<sup>105</sup> “Segunda-feira, 3.6.85 – Chegou a hora de ir à *vernissage* da minha exposição *Reigning Queens* na West Broadway com a Greene Street. A exposição que George Mulder [editor de Amesterdão] organizou. Uma coisa de uma noite só em benefício dos holandeses [...] E cheguei ao fundo do poço. Esta exposição [é] o fundo do esgoto. O fundo do poço no fim da linha. Era como ter uma *vernissage* na quintinete de alguém. Quer dizer, até tinha um jornal a tapar um espelho! E serviram uns canapés que acho que estavam a fazer na cozinha. E gente da TV holandesa por todo o lado. Tão vulgar e barato. O Fred [Hughes] já não estava. Já tinha ido embora. Não quis enfrentar, acho que ficou em estado de choque (p. 652); sexta-feira, 20.12.85 – Tinha que ir à minha *vernissage* na galeria Leo Castelli [com] o portefólio *Reigning Queens*. Odeio o George Mulder por estar a expôr esta coisa nos Estados Unidos. É uma coisa só para a Europa – aqui ninguém se importa com a realza e mais uma vez vou receber críticas péssimas. Pedi ao Jean-Michel [Basquiat] que não fosse. Perguntei se estava zangado com [um] artigo [de jornal] que lhe chamou o meu mascote e ele disse que não.” (p. 676). Ver imagens das 16 serigrafias de *Reigning Queens* em: <http://www.coskunfineart.com/Andy-Warhol-Screenprints.pdf>; <http://alvimkingdom.tumblr.com/post/29866567454/andy-warhol-reigning-queens>; Sobre a compra recente dos retratos da Rainha de Inglaterra: <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/2012/sep/24/andy-warhol-diamond-dusted-queen>; <http://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-features/9563056/The-Queens-Andy-Warhol-print-is-actually-a-conservative-choice.html>

<sup>106</sup> Alexandre III da Macedónia (356 a.C. - 323 a.C.), conquistador do mundo antigo e ensinado por Aristóteles. Imagens de Warhol em <http://www.coskunfineart.com/Andy-Warhol-Screenprints.pdf>; <https://www.bonhams.com/auctions/19963/lot/84/>; [http://www.easyart.com/canvas-prints/Andy-Warhol/Alexander-the-Great,-1982-\(pink-face\)-412575.html](http://www.easyart.com/canvas-prints/Andy-Warhol/Alexander-the-Great,-1982-(pink-face)-412575.html)

<sup>107</sup> Imagens em <http://www.coskunfineart.com/Andy-Warhol-Screenprints.pdf>. Warhol tinha mais artistas; de há muito, 1974, um retrato de Man Ray (1890-1976), imagem em <http://epocasaopaulo.globo.com/cultura/menor-feira-de-arte-europeia-exibivelazquez-e-warhol/>. Outro de Jean Cocteau (1889-1963) em <http://www.christies.com/lotfinder/prints-multiples/andy-warhol-jean-cocteau-5543816-details.aspx?pos=5&intObjectID=5543816&sid=&page=13>

<sup>108</sup> O portefólio com quatro *screenprints* de Beethoven foi novamente edição de Hermann Wunsche (Bona). Imagens em [http://www.guyhepner.com/artists/?\\_escaped\\_fragment\\_=ART3/Andy-Warhol/COL35/Beethoven](http://www.guyhepner.com/artists/?_escaped_fragment_=ART3/Andy-Warhol/COL35/Beethoven). Para Hermann Hesse, imagens e detalhes em <http://www.viennareview.net/on-the-town/on-display/hermann-hesses-unseen-oeuvres/>; <http://www.artrepublic.com/prints/10629-hermann-hesse.html>; <http://warholprints.com/andy-warhol-hermann-hesse/>; <http://www.deviantart.com/print/13254532/>

<sup>109</sup> Realizado por J. Tischbein após a viagem que fez com Goethe de Roma para Nápoles. Goethe tentou interessá-lo pelo movimento neo-clássico, em moda nos finais do século XVIII, mas Tischbein foi mais influenciado pelo romantismo alemão. Tischbein pertenceu a uma família de pintores com mais de 20 artistas em três gerações. Cf.

com Leonardo, também estava a chegar. Dois anos depois Warhol mergulharia em obras de Paolo Ucello (1397-1475), Piero della Francesca (1415-1492), Sandro Boticelli (1445-1510) e Leonardo naquela série *Details of The Renaissance Paintings* (1984). Como se não bastasse, em 1985 voltou à carga com a *Madona Sistina* (1513-14) de Raphael Sanzio (a ver na segunda parte, transformada por Warhol numa *Madona Moderna*) e um retrato de Lucas Cranach. Este, possivelmente também *via* Picasso, mediação para o americano Warhol se encontrar com mais uma jóia da pintura europeia. Mas, que Cranach? Com efeito, atendendo aos títulos de retratos cruzados descobre-se (pelo menos eu descobri) que o encontro também envolveu um interessante desencontro de Warhol com Picasso.



Johann Tischbein, *Goethe na Campagna de Roma*, óleo s/tela, 164 × 206 cm 1787 [ou 1786-1788]

Andy Warhol, *Goethe*, serigrafia, 96.5 x 96.5 cm), 1982

Existem dois Lucas Cranach, pai e filho, respetivamente “O Velho” (1472-1553) e “O Jovem” (1515-1586). Picasso realizou em 1958 uma apropriação primitivo-cubista de *Retrato de uma Mulher* de Cranach, “O Jovem”, datado de 1564.<sup>110</sup> É um retrato singularmente

<http://www.arqnet.pt/portal/biografias/tischbein.html>; [http://en.wikipedia.org/wiki/Johann\\_Heinrich\\_Wilhelm\\_Tischbein](http://en.wikipedia.org/wiki/Johann_Heinrich_Wilhelm_Tischbein;);  
<http://www.artnet.com/auctions/artists/andy-warhol/goethe-2>; mais variações em <http://www.coskunfineart.com/Andy-Warhol-Screenprints.pdf>

<sup>110</sup> Imagens em

[http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefactImageLarge?image=http://bilddatenbank.khm.at/images/500/GG\\_886x.jpg&backuid=http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefact?id=549](http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefactImageLarge?image=http://bilddatenbank.khm.at/images/500/GG_886x.jpg&backuid=http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefact?id=549); <http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefact?id=549>;  
[http://www.moma.org/collection/object.php?object\\_id=72171](http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=72171)  
<http://www.theartblog.org/2010/08/picasso-picasso-everywhere-museum-roundup/>

estilizado e moderno que inspirou o seu *Retrato de uma Rapariga Jovem*, esclarecendo a fonte (*Portrait d'une Jeune Fille d'après Cranach Le Jeune, II*). Por pertencer à coleção do MOMA – Museum of Modern Art em Nova Iorque penso que Andy Warhol poderia conhecê-lo. Não obstante, a sua opção difere de Picasso. Apesar de partilhar o título, *Portrait of a Young Woman (after Cranach)* em que só mudou de “rapariga” para “mulher”, usou outra fonte – e anterior. A saber, o *Retrato de uma Mulher* de Lucas Cranach, “O Velho”, datado de 1525-26. Mulher, note-se, a que este Cranach não chamou “jovem”. As imagens adiante mostram, então, o conjunto dos quatro retratos com o contraponto Warhol/Picasso.

Resta perguntar se a escolha de Warhol foi deliberada ou não. Podia ter-se simplesmente enganado no Cranach. É, pois, uma questão de todo o interesse sobre a intencionalidade e hierarquia de Warhol em história da arte, semelhante à que coloquei no início a propósito do seu conhecimento da *Monalisa* de Leonardo. Esperando, claro, que o *Portrait of a Young Woman (after Cranach)* seja mesmo dele já que não aparece na lista de *prints* autenticados<sup>111</sup> e há muitos falsos em circulação. De qualquer modo, mesmo não sabendo se Warhol distinguia o pai do filho Cranach, se os identificava com um papel de relevo na Renascença germânica e, no caso do pai, até como um pintor-gravador<sup>112</sup> (por isso, em analogia com o serigráfico Warhol), o fato é que o escolheu. Ao invés de “O Jovem” adotado por Picasso. E, desta vez, para realmente divergir de Picasso porque não repetiu o registo da *Cabeça*, de resto realizada no mesmo ano (1985).<sup>113</sup> Trouxe a beleza concentrada e inteligente de uma jovem renacentista para um *close-up* com o *gloss* da pintura *pop*.<sup>114</sup>

---

<http://flipsideflorida.wordpress.com/2012/01/>

<sup>111</sup> Em <http://www.coskunfineart.com/Andy-Warhol-Screenprints.pdf>

<sup>112</sup> Seguindo o sucesso das gravuras de Albrecht Dürer (1471-1528), analogamente a outros artistas alemães. Razão por que se diz que o estilo de gravador de Cranach privilegia o contorno e o branco/preto em vez da cor, sombra e luz, modelação e *chiaroscuro*. Cf. [http://en.wikipedia.org/wiki/Lucas\\_Cranach\\_the\\_Elder](http://en.wikipedia.org/wiki/Lucas_Cranach_the_Elder) Lucas, de que retomo esta síntese. Cranach “O Velho” foi pintor e gravador (em xilogravura e gravura) e, durante a maior parte da carreira, artista de corte do “Eleitorado da Saxónia” (ou Ducado da Saxónia, independente do império romano entre 1356-1806 e substituído na época napoleónica pelo Reino da Saxónia). Cranach é reputado pelos retratos de príncipes alemães e chefes da Reforma Protestante. Adotou a causa e chegou a próximo do líder Martinho Lutero (1483-1546). Pintou igualmente temas religiosos, primeiro na tradição católica religiosos e depois adequados ao luteranismo. Muitas obras existem com várias versões e continuadas pelo filho Lucas Cranach “O Jovem” e outros. Ver no link seguintes a proliferação de retratos de femininos: <http://bjws.blogspot.pt/2013/01/1500s-women-by-lucas-cranach-c-1472-1553.html>. Neste é possível que a jovem seja Magdalena Lutero, filha de Martinho Lutero: <http://www.shopmania.com/home-decor/p-portrait-of-a-young-girl-by-lucas-cranach-the-younger-original-46845229>; [http://pt.wahooart.com/@/8XYFYW-Lucas-Cranach-The-Elder-Retrato-de-uma-jovem-\(Magdalena-Lutero\)](http://pt.wahooart.com/@/8XYFYW-Lucas-Cranach-The-Elder-Retrato-de-uma-jovem-(Magdalena-Lutero)).

<sup>113</sup> Imagens em

[http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefactImageLarge?image=http://bilddatenbank.khm.at/images/500/GG\\_886x.jpg&backuid=http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefact?id=549](http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefactImageLarge?image=http://bilddatenbank.khm.at/images/500/GG_886x.jpg&backuid=http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefact?id=549) ; <http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefact?id=549>;

[http://www.moma.org/collection/object.php?object\\_id=72171](http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=72171)

<http://www.theartblog.org/2010/08/picasso-picasso-everywhere-museum-roundup/>

<http://flipsideflorida.wordpress.com/2012/01/>

<sup>114</sup> Imagens em <http://bjws.blogspot.pt/2013/01/1500s-women-by-lucas-cranach-c-1472-1553.html>

[http://www.allposters.pt/-sp/Portrait-of-a-Young-Woman-after-Cranach-c-1985-posters\\_i3409434\\_.htm](http://www.allposters.pt/-sp/Portrait-of-a-Young-Woman-after-Cranach-c-1985-posters_i3409434_.htm) ;

<http://www.popartprint.com/print-29184-3245911/portrait-young-woman-after-cranach-c1985-art-print/>

<http://www.mutualart.com/Artwork/portrait-of-a-young-woman--after-cranach/DD55E60BA6E19E0B#/69643A353737382C73656C65637465643A74727565>



Lucas Cranach, "O Jovem", *Retrato de uma Mulher*, óleo s/ tela, 83 cm x 63,5 cm, 1564, Kunsthistorisches Museum, Viena



Lucas Cranach, "O Velho", *Retrato de uma Mulher*, óleo s/ tela, 89 x 59 cm, 1526, Museu Hermitage, S. Petersburgo



Pablo Picasso, *Retrato de Rapariga Jovem, segundo Cranach "the Younger, II"*, litografia/linoleum cut, 65.3 x 54.1 cm, 1958  
MOMA - Museum of Modern Art, Nova Iorque



Andy Warhol, *Portrait of a Young Woman (after Cranach)*, acrílico e tinta de serigrafia s/ tela, 127x 106.9cm, c.1985

Algures<sup>115</sup> Picasso teria dito que “os bons artistas copiam, os grandes roubam.” Sabendo do zelo com que protegia as suas ideias não estava a defender o plágio. Pelo contrário, para um inventor do cubismo a afirmação significa que copia quem se limita a imitar a natureza, incapaz de a transcender, de lhe roubar ou captar a essência. Aplicando a frase a Andy Warhol, bom e grande artista con/fundem-se. Se copiava na produção regular para roubar aquela aura ou magia dos objetos e imagens-ícones, na segunda passagem por Picasso roubou uma ideia (pelo menos na minha hipótese) para copiar outra. Ou seja, a de um retrato diferente e para servir a sua ideia de cópia. Cópia que, dizia Barthes, presentifica pela imagística da repetição. Contudo, nos casos em que Warhol usou iconografia histórica a cópia não aboliu propriamente (ou completamente) “o patético do tempo”. Não se deu “separada dos seus antepassados (*vide* renascentistas) e próximos (como Picasso)”. Fez um jogo de tempos e, nesta fase, o tempo ganhou valor e *patine* para Andy Warhol.

Apesar de só evidente num conjunto restrito de obras, *le vif saisit le mort* para ter novas e ainda porque *le mort saisit le vif* pela pregnância de passados artísticos em museus imaginários. Não menos persuasivos para o jogo de tempos. Warhol não falou disso com o silêncio enigmático dos *Diários* mas percebe-se que algo acontece aqui e, afinal, também com o gosto dele por *old things*. Estou a pensar nas antiguidades (quadros pré-rafaelitas, *Art Deco*)<sup>116</sup> que decoravam *Townhouse*, a casa sumptuosa onde viveu os últimos 13 anos.<sup>117</sup> Grande contraste com a primeira *Silver Factory*<sup>118</sup> e a imagem pública de Warhol que continuou pelo “efeito Medusa”. Mas muita coisa mudou desde as sopas, coca-colas, caixas, Marilyns e Monalissas. Este homem que adiante posa para nós a partir do seu ambiente ulterior, realmente sofisticado, este Andy Warhol da maturidade quer re/encontrar-se de outra maneira com Leonardo, incomparável *old thing*?

---

<sup>115</sup> Não consegui localizar a data e o contexto da frase.

<sup>116</sup> Quadros pré-rafaelitas datam-se do movimento de poetas, pintores e críticos ingleses fundado em meados do século XIX. Sobre a *Art Deco*, Andy Warhol fez este comentário nos *Diários* depois de constatar que havia réplicas do genuíno artesanato americano: “Domingo, 18.5.86 – É por isso que deixei de comprar [e colecionar] primitivos americanos, porque as pessoas podem pintar estas coisas, enterrar por um dia e depois vendê-las. É por isso que mudei para a *Art Deco* porque neste caso existem etiquetas e informações nos livros (p. 727).”

<sup>117</sup> Imagem em <http://littleaugury.blogspot.pt/2009/11/andy-warhol-thanksgiving.html>

<sup>118</sup> Cf. Watson (2003) e <http://www.factorymade.org/sociogram/factory.html>; um “sociograma” interativo da *Factory* em <http://www.factorymade.org/sociogram/index.html>



Andy Warhol na *Townhouse*, década de 80, Nova Iorque  
(fotografia de Horst P. Horst)

## Referências

- AA.VV. (2001), *Andy Warhol*, MIT Press, 2001.
- AA.VV. (2009), *Le Grand Monde d'Andy Warhol*, catálogo da exposição comissariada por Alain Cueff, realizada no Grand Palais, Galeries Nationales, Paris, de 16 de março a 13 de julho.
- AA.VV. (2010), “Andy Warhol”, *October*, vol. 132..
- Abeles, Luce, e Catherine Charpin (1992), *Arts Incohérents. Académie du Dérisoire*, catálogo da exposição realizada de 25 de fevereiro a 31 de maio de 1992, Paris, Dossiers du Musée d'Orsay, R.M.N – Éditions de la Réunion des Musées Nationaux.
- Adorno, Theodor (1992), *Art, Autonomy and Mass Culture, Art in Modern Culture: An Anthology of Critical Texts* (editado por. Francis Frascina e Jonathan Harris), Londres, Phaidon.
- Amaro, Danielle Rodrigues (2009), “Arte e História após o anúncio do ‘fim’, segundo Arthur Danto e Hans Belting”, em *Actas da III Semana de Pesquisa em Artes, Teoria e Historiografia da Arte*, 10-13 de novembro, org. Mestrado em Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes, UERJ - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, pp. 415-426.
- Arasse, Daniel (1997), *Léonard de Vinci*, Paris, Éditions Hazan.
- Barthes, Roland (1984), *O Óbvio e o Obtuso*, Lisboa, Edições 70.
- Beatrice, Luca (2012), *Pop: L'Invenzione dell'Artista come Star*, Turim, Rizzoli.
- Beguín, Sylvie (1983), *Léonard de Vinci au Louvre*, Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux.
- Belting, Hans (1989[1983]), *L'Histoire de l'Art Est-Elle Finie? Histoire et Archéologie d'un Genre*, Paris, Gallimard.
- Bockris, Victor (1989), *The Life and Death of Andy Warhol*, Nova Iorque, Bantam Books.
- Bohm-Duchen, Monica (org.) (2001), *The Private Life of a Masterpiece*, Berkely e Los Angeles, University of California Press.
- Bosredon, Bernard (2002), “Les titres de Magritte : surprise et convenance discursive”, *Linx*, nº 47.
- Bramly, Serge (2004), *Monalisa. L'Énigme*, Paris, Assouline.
- Burke, Mariann (2009), *Re-Imagining Mary: A Journey through Art to the Feminine Self*, Carmel, CA, Fisher King Books.
- Cabanne, Pierre (1990[1967]), *Marcel Duchamp: Engenheiro do Tempo Perdido*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Carlos, Isabel (org.) (2005) *Glamour: Arte Seduzida e Sedutora*, Lisboa, Edição Jornal Público/Fundação de Serralves.
- Carrasco, Nemrod (2010), “Andy Warhol: la teología del arte en el último Danto”, *Astrolabio. Revista Internacional de Filosofía*, 10, pp. 111-116.
- Chamboredon, Jean-Claude (1986), “Rapport de synthèse” em Raymonde Moulin (dir.), *Sociologie de l'Art*, Paris, La Documentation Française.
- Charney, Noah (2011), *The Thefts of the Mona Lisa: On Stealing the World's Most Famous Painting*, ARCA publications, s/l.
- Chastel, André (1988), *L'Illustre Incomprise: Mona Lisa*, Paris, Gallimard.
- Chastel André (2002), *Léonard ou les Sciences de la Peinture*, Paris, Liana Levi.
- Chastel, André (2003), *Léonard de Vinci, Traité de la Peinture*, Paris, Éditions Calmann-Lévy.
- Clair, Jean (1983), *Considérations sur l'État des Beaux-Arts*, Paris, Gallimard.
- Clair, Jean (2000), *Sur Marcel Duchamp et la Fin de l'Art*. Collection Art et Artistes, Paris, Gallimard.
- Cohen-Solal, Annie (2010), *Leo & His Circle, The Life of Leo Castelli*, Nova Iorque, Alfred A. Knopf.
- Comenas, Gary (2009), “Art vs. Life vs. Pop. A review of *Andy Warhol (Icons of America Series)* by Arthur C. Danto” em [http://www.warholstars.org/Warhol\\_Danto\\_1.html](http://www.warholstars.org/Warhol_Danto_1.html)
- Comenas, Gary (2010[2003]), “The origin of Andy Warhol's *Soup Cans* or the synthesis of nothingness” em <http://www.warholstars.org/art/warhol/soup.html>
- Conde, Idalina (1990), recensão de Georges Roque, *Ceci n'est pas un Magritte: Essai sur Magritte et la Publicité* (Paris, Flammarion, 1983), *Análise Social*, XXV (105-106), pp. 253-256. Disponível em:

- <http://www.jstor.org/discover/10.2307/41010798?uid=3738880&uid=2129&uid=2&uid=70&uid=4&sid=47699127794887>;  
<http://www.jstor.org/discover/10.2307/41010798?uid=3738880&uid=2&uid=4&sid=21101492382643>.
- Conde, Idalina (1992), *O Duplo Écran. 1. Artistas: Fundações e Legados, 2. Artistas: Indivíduo, Ilusão Óptica e Contra-Ilusão*, 2 vols., provas académicas, Lisboa, ISCTE-IUL – Instituto Universitário de Lisboa.
- Conde, Idalina (1994), “Obra e valor: a questão da relevância”, em Alexandre Melo (org.), *Arte e Dinheiro*, Lisboa, Assírio & Alvim, pp. 163-189.
- Conde, Idalina (1995), “Artistas, Renascimento e fundações”, *Ler História*, 27-28, pp. 149-175.
- Conde, Idalina (1996), “Artistas: indivíduo, ilusão óptica e contra-ilusão”, *Sociologia – Problemas e Práticas*, 19, pp. 31-65. Disponível em: <http://repositorio.iscte.pt/bitstream/10071/1047/1/3.pdf>.
- Conde, Idalina (2001), “Duplo écran na condição artística”, em Helena Carvalhão Buescu, e João Ferreira Duarte (orgs.), *Narrativas da Modernidade: a Construção do Outro*, Lisboa, Edições Colibri/Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, pp. 9-31. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/95862456/Duplo-Ecr>
- Conde, Idalina (2008/2009a), curso de verão *Falar da Vida: (Auto)biografias, Histórias de Vida e Vidas de Artistas*, 3 edições, CIES – Centro de Investigação e Estudos de Sociologia, ISCTE-IUL – Instituto Universitário de Lisboa.
- Conde, Idalina (2009a), “Arte e poder”, *CIES e-Working Paper*, 62. Disponível em: [http://www.cies.iscte.pt/destaques/documents/CIES-WP62\\_Conde.pdf](http://www.cies.iscte.pt/destaques/documents/CIES-WP62_Conde.pdf).
- Conde, Idalina (2009b) “Art et pouvoir: figurations contemporaines”, comunicação apresentada no *Symposium International Figures et Figurations du Pouvoir*, organizado por Fiona McIntosh-Varjabédian e Marie-Madeleine Castellani no centro de investigação ALITHILA – Analyses Littéraires et Histoires, Université de Lille 3, 5-6 de novembro. No mesmo simpósio, moderação da sessão de encerramento, 6 de novembro.
- Conde, Idalina (2010a), “Charisma in art: foundations, celebrations, subversions”, texto apresentado em *International Seminar – The Charismatic Principle in Economic and Civil Life: History, Theory and Good Practice*, Instituto Universitario Sophia, Loppiano, Florença, 28-29 de maio.
- Conde, Idalina (2010b), “Carisma, poder e arte”, *Sessão Aberta*, CIES, ISCTE-IUL – Instituto Universitário de Lisboa, 18 de junho.
- Conde, Idalina (2012a), “Art and power: contemporary figurations”, *CIES e-Working Papers*, 121. Disponível em: [http://www.cies.iscte.pt/destaques/documents/CIES-WP121\\_Conde.pdf](http://www.cies.iscte.pt/destaques/documents/CIES-WP121_Conde.pdf).
- Conde, Idalina (2012b), “Carisma na arte: uma noção turva”, comunicação apresentada no *VII Congresso Português de Sociologia, Sociedade, Crise e Reconfigurações*, organizado por Associação Portuguesa de Sociologia, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 19-22 de junho.
- Conde, Idalina (2013a), “Reconhecimento em arte: passagens de um percurso (1.ª parte)”, *CIES e-Working-Papers*, 142. Disponível em: [http://www.cies.iscte.pt/np4/?newsId=453&fileName=CIES\\_WP142\\_Conde.pdf](http://www.cies.iscte.pt/np4/?newsId=453&fileName=CIES_WP142_Conde.pdf).
- Conde, Idalina (2013b), “Reconhecimento em arte: passagens de um percurso (2.ª parte)”, *CIES e-Working-Papers*, 146. Disponível em: [http://www.cies.iscte.pt/np4/?newsId=453&fileName=CIES\\_WP146\\_Conde.pdf](http://www.cies.iscte.pt/np4/?newsId=453&fileName=CIES_WP146_Conde.pdf).
- Conde, Idalina (2013c), “Andy Warhol: retratos nos diários” (manuscrito).
- Crane, Diana (1987), *The Transformation of the Avant-Garde: The New York Art World, 1940-1985*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Danto, Arthur (1997), *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, New Jersey, Princeton University Press.
- Danto, Arthur (1998 [1992]), *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-Historical Perspective*, Berkeley e Los Angeles, University of California Press.
- Danto, Arthur (1989), *La Transfiguration du Banal. Une Philosophie de l’Art*, Paris, Seuil.
- Danto, Arthur (2001a), *Philosophizing Art: Selected Essays*, University of California Press.
- Danto, Arthur (2004 [2001]), “O filósofo como Andy Warhol”, *ARS(S.Paulo)*, vol.2 (4), pp. 98-115 (tradução de texto originalmente publicado em *Philosophizing Art: Selected Essays*, Berkeley, University of California Press, 2001, pp. 61-83). Disponível em [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1678-53202004000400007&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1678-53202004000400007&script=sci_arttext)
- Danto, Arthur C. (2009), *Andy Warhol*, New Haven e Londres, Yale University Press.
- Eco, Umberto (1994[1987]) “Innovation et Répétition: entre esthétique moderne et post-moderne” in *Dossier : Les Théories de la Réception*, coord. Paul Beaud e Louis Quéré, *Réseaux*, CNET, 68 (tradução do artigo publicado em *Daedalus*, revista da Academia Americana de Artes e Ciências, número temático “The Moving Image”, vol. 114, 4, 1987).

- Elwell, J. Sage (2012), "Reflections from the bottom of a *Brillo Box*: A theological Inquiry into the End(s) of Art", *Religion and the Arts*, vol. 16 (5), pp. 539-559
- Emmerling, Leonhard (2003), *Jean-Michel Basquiat: 1960-1988*, Londres, Taschen.
- Feldman, David (org.) (2012), *Mona Lisa. Leonardo's Earlier Version*, Zurique, The Mona Lisa Foundation.
- Foster, Hal, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh, David Joselit (2012[2004]), *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, Londres, Thames & Hudson.
- Fretz, Eric (2010), *Jean-Michel Basquiat: A Biography*, Santa Barbara, CA, ABC-CLIO.
- Fumaroli, Marc (2009), *Paris-New York et Retour: Voyage dans les Arts et les Images*, Paris, Fayard.
- Galenson, David (2007), "Artists and the market: From Leonardo and Titian to Andy Warhol and Damien Hirst", *Working Paper 13377, NBER Working Paper Series*, National Bureau of Economic Research, Cambridge, MA.
- Gamboni, Dario (2002), *Potential Images: Ambiguity and Indeterminacy in Modern Art*, Londres, Reaktion Books.
- Goldberg, Itzhak (ed.) (2000), *Andy Warhol: Campbell's Soup Box Paintings*, Paris, ed. Galerie Thaddaeus Ropac (exposição de 17 de outubro a 10 de novembro de 2000, na filial da galeria em Paris-Marais).
- Goodman, Nelson (1995), *Modos de Fazer Mundos*, Porto, Asa.
- Golec, Michael J. (2008), *The Brillo Box Archive: Aesthetics, Design and Art*, Lebanon, New Hampshire, Dartmouth College Press e University Press of New England.
- Grojnowski, Daniel (1981), "Une avant-garde sans avancée: Les Arts Incohérents, 1882-1889", *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 40, pp. 73-86.
- Heinich, Nathalie (1999), "Art contemporain et fabrication de l'inauthentique", *Terrain*, 33, pp. 2-10.
- Herfort, Sophie (2011), *Le Jocond: Qui Était Vraiment Mona Lisa?*, Paris, Michel Lafont.
- Higgins, Hannah B. (2009), *The Grid Book*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press.
- Holanda, Francisco da (1984 [1548]), *Da Pintura Antiga*, Lisboa, Livros Horizonte.
- Horowitz, Noah (2011), *Art of the Deal: Contemporary Art in a Global Financial Market*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press .
- Jeanneret, Yves (2011), *Where is Mona Lisa? Et Autres Lieux de la Culture*, Paris, Cavalier Bleu.
- Jimenez, Marc (1997), *Qu'Est-Ce Que L'Esthétique*, Paris, Gallimard.
- Jones, Caroline A. (1996), *Machine in the Studio : Constructing the Post-War American Artist*, Chicago e Londres, University of Chicago Press.
- Kemp, Martin (2011a), *Leonardo: Revised Edition*, Oxford, Oxford University Press.
- Kemp, Martin (2011b), *Christ to Coke: How Image Becomes Icon*, Oxford, Oxford University Press.
- Kepes, Gyorgy (1975), "Arte privada e arte pública" em Jean Creedy (ed.), *O Contexto Social da Arte*, Rio de Janeiro, Zahar Editores.
- Krauss, Rosalind (1979), "Grids", *October*, vol. 9, pp. 50-64 (retomado em *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 1986, pp. 8-22).
- Kuspit, Donald (2004), *The End of Art*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Lebovics, Herman (1999), *Mona Lisa's Escort: André Malraux and the Reinvention of French Culture*, Ithaca, Cornell University Press.
- Lovejoy, Margot (1990), "Art, technology, and postmodernism: paradigms, parallels, and paradoxes", *Art Journal*, 49 (3), Computers and Art: Issues of Content, pp. 257-265.
- Malraux, André (1997 [1965]), *Le Musée Imaginaire*, Paris, Gallimard.
- Marcadé, Bernard (2007), *Marcel Duchamp. La Vie à Crédit*, Paris, Flammarion.
- Marani, Pietro C. (1996), *Léonard de Vinci*, Paris, Éditions Gallimard-Electa.
- Marquis, Alice Goldfarb (2002), *Marcel Duchamp: The Bachelor Stripped Bare. A Biography*, Boston, MFA Publications.

- Masheck, Joseph (2003), "Duchamp and Jocund and Santayana: L.H.O.O.Q. as open caricatura", *Word and Image. A Journal of Verbal/Visual Enquiry*, , vo. 19 (4), pp. 305-313.
- Mesquita, Tiago dos Santos (2009), *Através do Espelho: A Constituição da Pintura Inicial de Andy Warhol (1956-1968)*, dissertação de mestrado, Programa de Pós-Graduação, Departamento de Filosofia, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de S. Paulo.
- Miklitsch, Robert (1998) *From Hegel to Madonna: Towards a General Economy of "Commodity Fetishism"*, Nova Iorque, SUNY Press.
- Mohen, Jean-Pierre, Michel Menu e Bruno Mottin (2010 [2006]), *Mona Lisa: Inside the Painting*, Nova Iorque, Harry N. Abrams.
- Nesci, Olivia e Rosetta Borchia (2012), *Codice P. Atlante Illustrato del Paesaggio della Gioconda*, Milão, Mondadori Electa.
- Nesci, Olivia e Rosetta Borchia (2013), *Il Paesaggio Invisibile. La Scoperta dei Veri Paesaggi di Piero della Francesca/The Invisible Landscape. Discovering the Real Landscapes of Piero della Francesca*, Ancona, Il Lavoro Editoriale.
- Paccione, Paul (1989), "Time-space synthesis: The relationship of the grid to Twentieth-Century Music", vol. V(1), *Ex Tempore. A Journal of Compositional and Theoretical Research in Music* em <http://www.ex-tempore.org/archives.html>
- Pallanti, Giuseppe (2006), *Mona Lisa Revealed: The True Identity of Leonardo's Model*, Milão e Londres, Skira UK Editore.
- Pedretti, Carlo (2011), *Leonardo da Vinci: L'Angelo Incarnato & Salai/The Angel in the Flesh & Salai*, Poggio a Caiano/ Prato, Cartei & Bianchi Publishers.
- Prestes, Mariana Gomes (2008), *Sorria! A Mona Lisa Está Na Publicidade*, Monografia, *Revista da Graduação*, vol. 1, n. 2, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Faculdade de Comunicação Social, Porto Alegre
- Rego, Agnaldo de Matos Junior (2009), "Sobre a importância das *Brillo Boxes* para o conceito de arte de Arthur Danto", em *Actas da III Semana de Pesquisa em Artes, Teoria e Historiografia da Arte*, 10-13 de novembro, pp. 403-414.
- Riout, Denys (1981), "Remarques sur les 'Arts Incohérents' et les 'Avant-Gardes'", *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 40, pp. 87-88.
- Roque, Georges (1983), *Ceci n'est pas un Magritte: Essai sur Magritte et la Publicité*, Paris, Flammarion.
- Rose, Barbara (1975), *American Art since 1900*, 2ª ed., Nova Iorque, Holt, Rinehart and Winston.
- Rotili, Manrica (sd), "Danto after Warhol: toward an aesthetics of meaning", *Leitmotiv*, n.0, pp. 123-134. Disponível em <http://www.ledonline.it/leitmotiv/Allegati/Leitmotiv-2010-0-Rotili.pdf>
- Scallierez, Cécile (2003), *La Joconde*, 24, Paris, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux .
- Sasson, Donald (2001), *Becoming Mona Lisa: The Making of a Global Icon*, Nova Iorque, Harcourt.
- Sasson, Donald (2006[2001]), *Leonardo and the Mona Lisa Story: The History of a Painting Told in Pictures*, Londres e Nova Iorque Overlook Hardcover / Toronto, Madison Press (2001: Londres, Harper Collins)
- Scherman, Tony e David Dalton (2010), *Pop: The Genius of Andy Warhol*, Londres, Harper Collins.
- Snyder, Stephen (sd), "Interview with Arthur Danto. Arthur Danto's Andy Warhol: The embodiment of theory in art and the pragmatic turn", *Leitmotiv*, n° 0, pp. 135-15. Disponível em <http://www.ledonline.it/leitmotiv/Allegati/Leitmotiv-2010-0-Snyder.pdf>
- Stich, Sidra (ed.) (1987), *Made in U.S.A.: An Americanization in Modern Art, the '50s and '60s*, Berkeley, University Art Museum, University of California Press.
- Syson, Luke e Larry Keith (eds) com Arturo Galansino, Antoni Mazzotta, Scott Nethersole e Per Rumberg (2011), *Leonardo da Vinci: Painter at the Court of Milan*, Londres, National Gallery.
- Taylor, Joshua (1976), *America as Art*, Nova Iorque, Harper & Row.
- Tomkins, Calvin (1996), *Duchamp: A Biography*, Nova Iorque, Henry Holt & Company.
- Thompson, Don (2008), "Warhol, Koons, and Emin" em *The \$12 Million Stuffed Shark. The Curious Economics of Contemporary Art*, Nova Iorque, Palgrave Macmillan, pp. 73-84.
- Warhol, Andy (1989), *Diários de Andy Warhol*, editado por Pat Hackett, São Paulo, L&PM Editores.
- Watson, Steve (2003), *Factory Made: Warhol and the Sixties*, Nova Iorque, Nova Iorque, Pantheon Books.
- Whitney, Syniva (2010), "The grid, weaving, body and mind", *Textile Society of America Symposium Proceedings*, 60. 8. Disponível em: <http://digitalcommons.unl.edu/tsaconf/60>; <http://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1060&context=tsaconf>.
- Williamson, Jack H. (1986), "The grid: history, use, and meaning", *Design Issues*, 3 (2), pp. 15-30.
- Zapperi, Roberto (2010), *Adiós, Mona Lisa: La Verdadera Historia del Retrato Más Famoso del Mundo*, Buenos Aires, Katz Editores.

Zöllner, Frank (1992), “John F. Kennedy and Leonardo's Mona Lisa: art as the continuation of politics”, originalmente apresentado em *Artistic Exchange, XXVIII. Internationaler Kongress für Kunstgeschichte*, Berlim, 15-20 de julho. Disponível em [http://www.uni-leipzig.de/~kuge/zoellner/e-publikationen/1997\\_1\\_e.pdf](http://www.uni-leipzig.de/~kuge/zoellner/e-publikationen/1997_1_e.pdf).

Zöllner, Frank (1993), “Leonardo's Portrait of Mona Lisa del Giocondo”, *Gazette des Beaux-Arts*, 121 (1490), pp. 115-138; retomado em Farago, Claire J. (orgs.) (1999), *Leonardo da Vinci: Selected Scholarship*, Nova Iorque, Garland.

Zöllner, Frank, e Johannes Nathan (orgs.) (2003), *Léonard de Vinci, 1452-1519: Tout l'Oeuvre Peint et Graphique*, Colônia, Londres e Paris, Taschen.