

CIES e-Working Paper N.º 161/2013

Andy Warhol com Leonardo: de Monalisa a Cristo (2.^a parte)

Idalina Conde

CIES e-Working Papers (ISSN 1647-0893)

Av. das Forças Armadas, Edifício ISCTE, 1649-026 LISBOA, PORTUGAL, 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

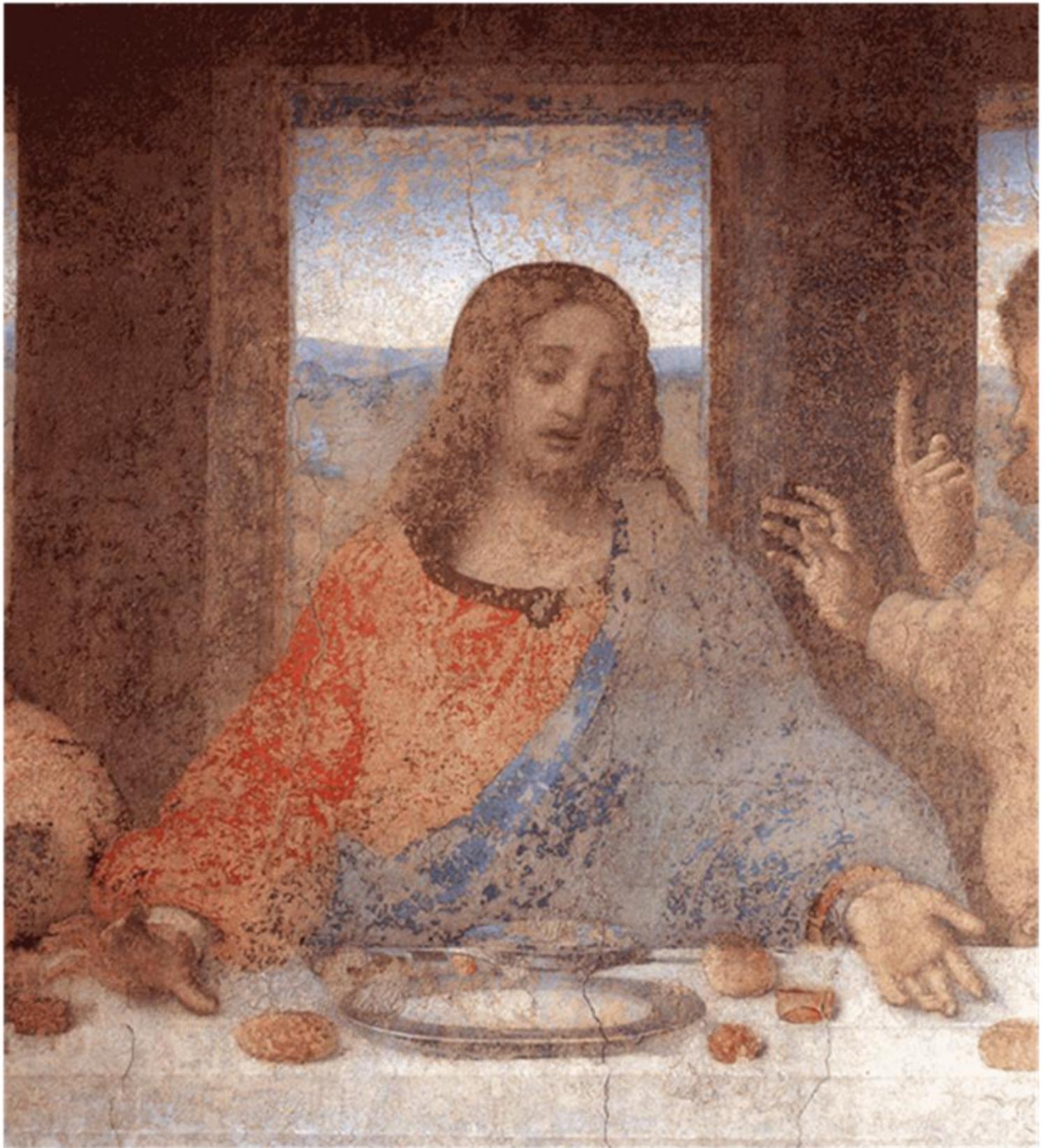
No arco de 20-25 anos, Andy Warhol usou em diferentes momentos imagens de três obras de Leonardo da Vinci: *Monalisa*, *Anunciação* e *A Última Ceia*. Baseando-se nelas fez *Thirty Are Better Than One*, em 1963, uma versão da *Anunciação* na série *Details of Renaissance Paintings*, em 1984 (juntamente com obras de Sandro Botticelli, Piero della Francesca, Paolo Uccello), e *The Last Supper*, em 1986-87, com muitas variações, incluindo a maior, *The Last Supper (Christ 112 Times)* (1986). O texto reflete sobre essa trajetória procurando o sentido dos encontros de Warhol com Leonardo, entre outras obras-primas da Renascença. Continua um ensaio sobre o reconhecimento em arte que envolve o museu imaginário dos artistas. A primeira parte abordou *Monalisa*, ícone glosado por vários artistas e um dos emblemas do trabalho de Warhol nos anos 60. Esta segunda parte revisita a série *Details of Renaissance Paintings*, com a *Anunciação* de Leonardo, e o ciclo sobre *A Última Ceia*.

Palavras-chave: singularidade, reconhecimento e museu imaginário em arte; criação artística, carisma, poder e valores simbólicos; ícones e obras de arte; Renascença Italiana e Arte Pop; Leonardo da Vinci, *Monalisa*, *Anunciação*, *A Última Ceia*; Andy Warhol, *Details of Renaissance Paintings*, *The Last Supper* com *Christ 112 Times*; variações sobre *Madona Sistina*, de Rafael Sanzio; *Santa Apolonia*, de Piero della Francesca; *Madonna Del Duca da Montefeltro*, de Piero della Francesca; *O Nascimento de Vénus*, de Sandro Botticelli; *S. Jorge e o Dragão*, de Paolo Uccello.

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, a variation of the *Annunciation* in the series of prints *Details of Renaissance Paintings*, in 1984 (also with works from Sandro Botticelli, Piero della Francesca, Paolo Uccello), and many variations on *The Last Supper*, in 1986-87, including the major work *The Last Supper (Christ 112 Times)* (1986). 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 involves the imaginary museum of the artists. The first part dealt with the case of *Mona Lisa*, which was approached by several artists. As an icon, it is one of the emblems of the work of Warhol in the 60s. This second part revisits *Details of Renaissance Paintings* 1984, with the *Annunciation* and the cycle about *The Last Supper*.

Keywords: singularity, recognition and the imaginary museum in art; artistic creation, charisma, power and symbolic values; icons and works of art; Italian Renaissance and Pop Art; Leonardo da Vinci, *Mona Lisa*, *Annunciation*, *The Last Supper*; Andy Warhol, *Details of Renaissance Paintings*, the cycle *The Last Supper* with *Christ 112 Times*; variations of *Madona Sistina*, by Rafael Sanzio; *Saint Apollonia*, by Piero della Francesca; *Madonna Del Duca da Montefeltro*, by Piero della Francesca; *Birth of Venus*, by Sandro Botticelli; *St. George and the Dragon*, by Paolo Uccello.

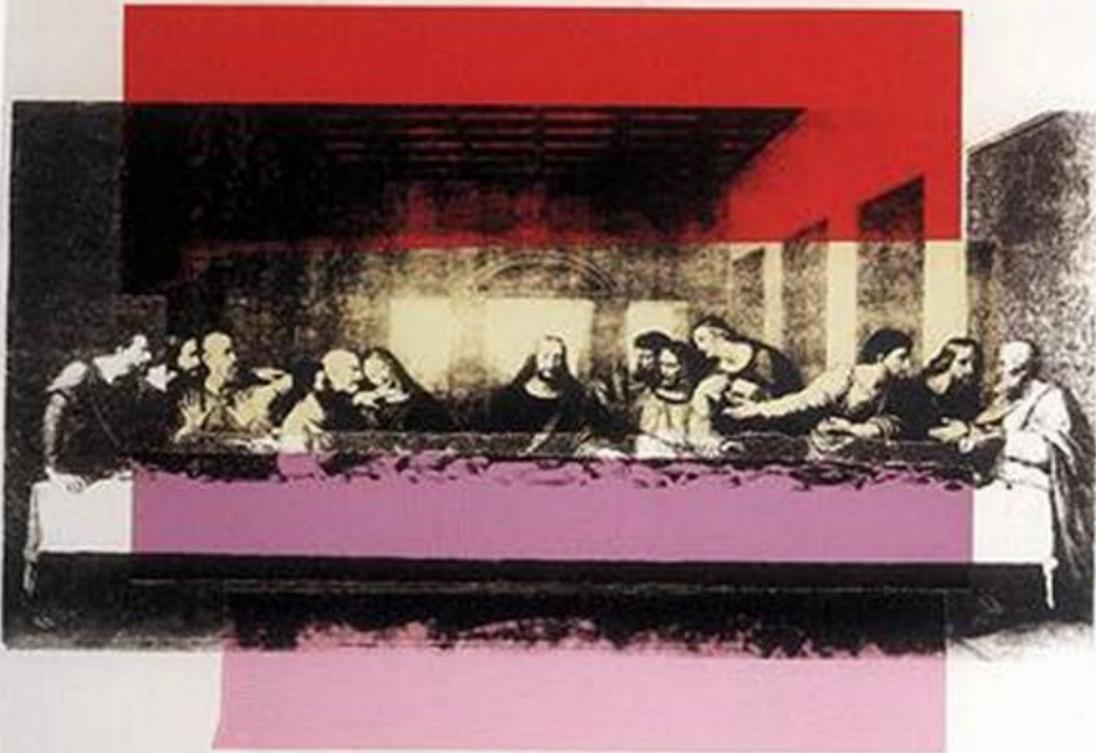


Leonardo da Vinci, *A Última Ceia*, tempera e óleo s/gesso, 460 x 880 cm, 1492 ou 1494/5 – 1498
detalhe com Cristo depois do restauro, Refeitório da Igreja de Santa Maria delle Grazie, Milão

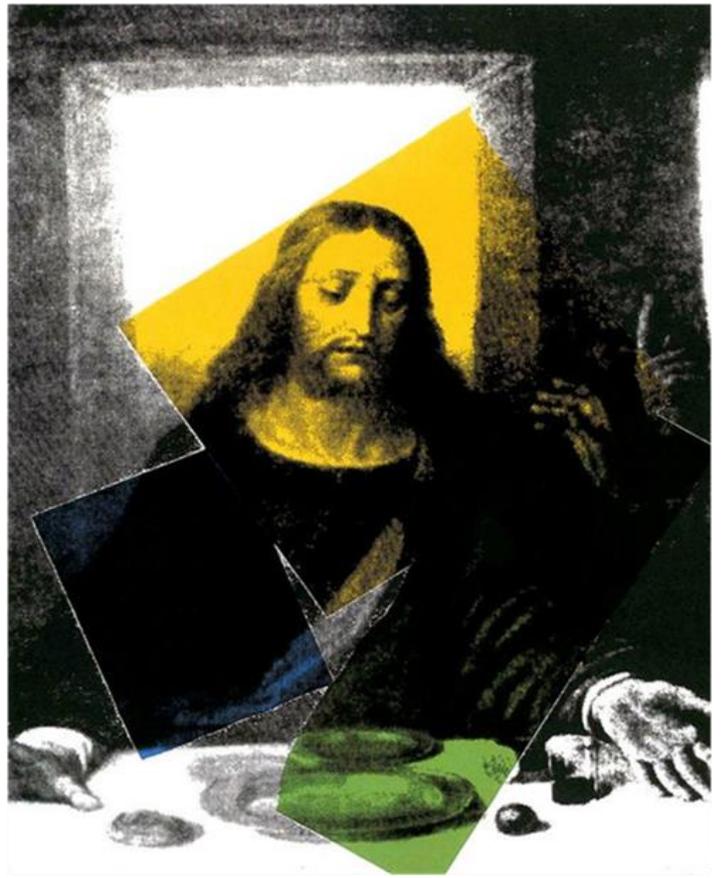


A figura de Cristo, muito alterada por restauros prévios, que Andy Warhol usou em 1986-87 a partir de uma reprodução; a seguir, em várias fases do processo de limpeza. O restauro, dirigido por Pinin Brambilla Barcilon (em baixo), durou 21 anos, de 1978 a 1999.





Andy Warhol e uma variação de *The Last Supper*, acrílico s/ tela e serigrafia, 1986-87
(primeira imagem, fotografia de Curtis Knapp)



Andy Warhol, Cristo em algumas variações de *The Last Supper*, acrílico s/ tela e serigrafia, 1986-87

1. Entre imagens e silêncios

A primeira parte deste texto¹ terminou com a questão: quereria o Andy Warhol (1928-1987) da maturidade reencontrar-se com Leonardo da Vinci (1452-1519) de outra maneira cerca de duas décadas depois de ter multiplicado por trinta uma reprodução de *Monalisa* (1502/3-1505/6)? *Thirty Are Better Than One*, de 1963, tornou-se um emblema warholiano, apesar do referente não original, glosado por vários.² No entanto, tinha a marca inconfundível que o celebrizou como mestre em ícones e de *grids* repletas de séries com o paradoxo do uno no múltiplo que singularizou Andy Warhol.

Com a entrada nos anos 80, muita coisa mudou desde a época das sopas *Campbell*, *Coca-Colas*, caixas *Brillo*, Marilyn e *Monalisas*. Mudou ele próprio, embora refém do seu passado que já não suportava em boa parte. Era outro Andy Warhol aquele que posava no ambiente sofisticado da última residência frente a um quadro pré-rafaelita.³ Uma entre outras *old things* que afinal também apreciava, colecionou e, inclusive, frequentou com revisitações da história da arte. Na primeira parte introduzi esse jogo de tempos com a busca de novos referentes que trouxe uma nota dissonante ao “efeito Medusa” no reconhecimento de Andy Warhol. Ou seja, cristalizado na imagística *pop* da sociedade do consumo enquanto, em 1982-85, também “andou” por mestres da arte moderna: obras de Henri Matisse (1869-1954), Pablo Picasso (1881-1973), Giorgio de Chirico (1888-1878), Edvard Munch (1863-1844).⁴ Mesmo

¹ Conde, (2013c), “Andy Warhol com Leonardo: de *Monalisa* a Cristo (1.ª parte)”, disponível em: http://www.cies.iscte.pt/np4/?newsId=453&fileName=CIES_WP156_Conde.pdf. A nota inicial da primeira parte indica apresentações anteriores. Algumas das imagens pertencem ao projeto *Iconografias Europeias: Rotas de Um Museu Imaginário*, realizado em 2006-2012 em parceria com Fernando Ribeiro. O texto também retoma parte de “Andy Warhol: retratos nos *Diários*” (Conde, 2008a/2012), do projeto e curso *Falar da Vida: (Auto)Biografias, Histórias de Vida e Vidas de Artistas* (2008-2009), igualmente com a colaboração de Fernando Ribeiro, que decorreu no CIES/ISCTE-IUL Instituto Universitário de Lisboa. Posteriormente, o *workshop Vidas de Artistas: Biografias e Narrativas* (Conde, 2010). Agradeço a David Orme a resposta ao meu pedido de informações sobre algumas imagens.

² A primeira parte mostrou diversos exemplos. Kazimir Malevich (1879-1935) e Marcel Duchamp (1887-1968) emblemizam pioneiros, mas não os primeiros a usar a imagem de *Monalisa*. Malevich criou *Eclipse Parcial com Monalisa* em 1914 e Duchamp fez a paródia de *Monalisa* com barba e bigode em *L.H.O.O.Q.*, 1919, espécie de *ready-made* “assistido” e “retificado” em 1942. Cf. Conde (2013c: 9-14).

³ Última imagem na primeira parte, disponível em <http://littleaugury.blogspot.pt/2009/11/andy-warhol-thanksgiving.html>, que se pode ligar com este fragmento nos *Diários* de Andy Warhol (1989): “Quarta-feira, 19.11.1980: Henry Post entrevistou-me para um artigo da revista *New York* que está a escrever sobre elegância, sobre coisas que o dinheiro pode comprar. Suponho que provavelmente vá propagandear aquele negócio de decoração elegante de Jed [Johnson] no artigo. São amigos.” (pp. 363-364). Jed Johnson (1948-1996), irmão gêmeo de Jay Johnson, também do círculo da *Factory*, foi *designer* de interiores, realizador e companheiro de Warhol durante 12 anos. Conheceram-se quando Warhol o empregou na *Factory*. Jed morreu num acidente de aviação em 1996.

⁴ Cf. primeira parte (Conde, 2013c: 54-57).

para recuar ao *Goethe* (1787), de Johann Tischbein (1751-1828), e, talvez via Picasso, a Lucas Cranach, “O Velho” (1472-1553),⁵ entre mais incursões renascentistas que veremos agora.

Aos *Diários* afloram por vezes notas de colecionador eclético, sobre idas a leilões, lojas de antiguidades e compras de velharias nos *flea markets*, “feiras da ladra” de Nova Iorque e de outras cidades. A veia colecionista de Warhol, com “um olho extraordinário para tudo, da *fine art* ao mobiliário e ao *kitsch*”, ficou documentada aquando do leilão da sua coleção na Sotheby’s em 1988.⁶ Uma amálgama de arte (*deco*, *folk*, americana), objetos, fotografias, além de colecionar a *memorabilia* do quotidiano da sua época nas famosas *Time Capsules*.

“Quarta-feira, 15.2.78 – A mostra pré-leilão de Joan Crawford era das 9 às 12:00 no Plaza Galleries. [...] Eu realmente deveria leiloar algumas das minhas caixas de ‘cápsulas do tempo’, seria uma boa coisa para fazer numa galeria de arte. Mas tentaria fazer de cada caixa algo interessante. Colocaria um dos meus vestidos, ou uma camisa velha, um par de cuecas – algo ótimo em cada uma delas.” (p. 137); “Quinta-feira, 5.6.80 – Comecei a ler *Princess Daisy*,⁷ é um livro horrível, mas sou citado nele, logo é alguma coisa para colocar nas minhas caixas. Diz que Daisy era chique de mais para ir a uma festa de Andy Warhol em Londres” (p. 313); “Quinta-feira, 24.5.84 – Abri uma ‘cápsula do tempo’ e cada vez que faço isso é um erro porque começo a ver tudo o que tem dentro. Como encontrar alguns argumentos de filmes e, então, as pessoas querem saber onde está o resto do filme. O Whitney [Museum] ficou agora com os meus filmes antigos. Finalmente dei-lhos – o Vincent [Fremont]⁸ deu. Mas não podem fazer nada sem a minha permissão. Agora só estão a verificá-los todos e a limpar” (p. 578).⁹

Tinha a obsessão com o tempo que os *Diários* não manifestam com esse relevo, nem mesmo sobre as ditas “cápsulas”. Nem falam sobre o grande passado da história da arte que Warhol não colecionou mas procurou. Talvez não colecionasse por falta de meios e, certamente, de *expertise*. Como ele diz no excerto em baixo, “eu queria aprender sobre arte”, mas de qualquer modo a rara aparição da palavra “Renascença” provém da ida a um leilão da casa Sotheby’s: “Foi só aprender e ver e tocar e sentir, não custou um centavo.”

⁵ Porventura equívoco com Lucas Cranach, “O Jovem” (1515-1586) que Picasso escolhera para realizar, em 1958, *Portrait d’Une Jeune Fille d’après Cranach Le Jeune, II*. Cf. primeira parte (Conde, 2013c: 59-61).

⁶ Citando a apresentação de *Possession Obsession: Andy Warhol and Collecting* (Papi e Rhodes, 2002).

⁷ Romance de Judith Krantz, publicado em 1980, adaptado para minisséries de televisão em 1983. Krantz trabalhou em moda em Paris e escreveu para revistas americanas. Cf. [http://en.wikipedia.org/wiki/Princess_Daisy_\(novel\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Princess_Daisy_(novel)).

⁸ Nota anterior sobre o assunto: “Segunda-feira, 21.3.83 – Ainda estão a tentar conseguir os meus filmes para o Whitney Museum, mas ainda não concordei, não quero, e o Vincent [Fremont] e o Fred [Hughes] estão contra mim” (p. 499). Fred Hughes (1944-2001) foi colaborador e gestor dos negócios de Warhol durante mais de 25 anos. Vincent Fremont, realizador e produtor, colaborou com Warhol desde 1969. Por volta de 1974, tornou-se vice-presidente, secretário e tesoureiro da AWE – Andy Warhol Enterprises. Fred Hughes era o presidente; Warhol, o *chairman*. Ver um testemunho de Fremont sobre a origem das “cápsulas do tempo” em <http://thirdcoastdaily.com/2009/10/vincent-fremont-on-andy-warhol-he-was-an-energy-force/>; <http://planetgroupentertainment.squarespace.com/the-vincent-fremont-interview/>.

⁹ Cf. http://www.youtube.com/watch?v=LoT_deON2-s; http://www.youtube.com/watch?v=_71CnrgHTeg. Como aponte na primeira parte, as entradas dos *Diários* (Warhol, 1989) são por vezes longas, de que apenas cito fragmentos e com adaptações a partir da tradução brasileira (Conde, 2013c: 46, nota 72). Recorde-se que os *Diários* foram postumamente editados e selecionados por Pat Hackett, secretária de Andy Warhol. Cf. Conde (2013c: p. 33, nota 51). Para abreviar, ao longo do texto menciono apenas *Diários* e a indicação das páginas dos excertos.

“Terça-feira, 25.11.1986 – Segundo dia dos leilões da Sotheby’s – Renascença. Benjamin [Liu]¹⁰ foi buscar-me. Stuart [Pivar] chegou atrasado, parecia o Drácula. Perdemos tudo, foi divertido – foi só aprender e ver e tocar e sentir, não custou um centavo”¹¹ (p. 768). Outro exemplo de aprendizagens: “Terça-feira, 22.5.84 – Depois do jantar no [restaurante] *Hisae* e das bebidas no *Jezebel’s* fomos para casa do Stuart Pivar porque ele estava a receber pessoas e eu queria aprender sobre arte. Levei um pequeno bronze que comprei recentemente, de oito centímetros, e o Stuart Pivar disse que era apenas lixo, então amanhã vou devolver. Comprei à consignação” (p. 577). Stuart Pivar (n.1930), companheiro nestas andanças, informado em antiguidades e colecionador, fundou a New York Academy of Art em 1982 com outros artistas, *scholars* e mecenas, incluindo o contributo de Andy Warhol para a “formação em arte figurativa e representacional”.¹²

E quanto a Leonardo, incomparável *old thing* nesse grande passado? De facto, Warhol nem escreveu o seu nome nos *Diários* e, contudo, duas décadas após aquela passagem por *Monalisa*, eis que abordou a *Anunciação* (c. 1472-75) de Leonardo numa série de serigrafias realizadas em 1983-1984: *Details of the Renaissance Paintings*. A série versou também sobre outras obras-primas da Renascença. A seguir chegou a vez de *A Última Ceia* (1492 ou 1494/5-1498) para ciclo monumental, *The Last Supper* com mais de cem variações de Warhol sobre essa obra maior de Leonardo. Embora normalmente se date o ciclo de 1986-87, iniciou algumas variações em 1985. Um dos pontos altos do ciclo é *The Last Supper (Christ 112 Times)*, que realizou em 1986, último ano da sua vida. Morreu no dia 22 de fevereiro de 1987, aproximadamente um mês depois de apresentar este trabalho em Milão,¹³ e a exposição decorreu num espaço do Palazzo delle Stelline,¹⁴ quase em frente, no refeitório da Igreja de Santa Maria delle Grazie. Nem mais, o *Cenáculo Vinciano*.

A fase terminal de Andy Warhol culminou, pois, nesta apoteose. Mas porquê o silêncio ou quase, apenas interrompido por notas fugazes que recupero na terceira parte, sobre um diálogo de magnitude que apesar de tudo Andy Warhol quis entre a sua obra e a de Leonardo da Vinci? Dois dos maiores artistas reunidos por *opus magnum*, e aquele que poderia falar disso nada disse ou disse muito pouco. Com o impacto póstumo de *The Last*

¹⁰ Um testemunho sobre a relação com Andy Warhol e Victor Hugo, do círculo da Factory, em <http://keepthelightsonfilm.com/archives/gay-new-york/victor-hugo-changed-my-life>.

¹¹ “Saímos e caminhámos um pouco. Ah, e o Stuart disse-me que sou o único que conversa com todos os negros que trabalham nas casas de leilões, pergunto-lhes o que acham das coisas (risos)” (p. 768). Pontualmente, Warhol repetiu noutras notas a atenção dele para com os “negros” e vice-versa (por exemplo, sobre dar autógrafos, p. 595). Ainda sobre o adjetivo “renascentista”, tinha feito muito antes (nota de 2.3.79) este comentário sobre um prédio: “Ela mora numa espécie de lugar italiano renascentista na Rua 67 Leste. É horrível. Tudo parece tão sujo, aquela aparência, aquela atmosfera” (p. 232).

¹² A escola detém a primeira graduação nesse género artístico nos Estados Unidos. Cf. <http://nyaa.edu/nyaa/about.html> e o testemunho de Stuart Pivar sobre a assiduidade de Warhol no meio das antiguidades e compras como colecionador eclético em “Shopping with Andy Warhol”, <http://www.warholstars.org/warhol/warhol1/andy/warhol/articles/pivar.html>.

¹³ Warhol tinha ligações anteriores com Itália, que refiro na terceira parte do texto, bem presente no mercado e também de obras falsas: “Quinta-feira, 9.2.78 – Anselmino telefonou o dia inteiro de Itália a gritar histericamente sobre falsificações de pinturas minhas que lhes tinham sido oferecidas” (p. 135).

¹⁴ Referências e imagens atuais em <http://it.wikipedia.org/wiki/Stelline>; <http://www.stelline.it/it/homepage> <http://www.stelline.it/it/la-fondazione/home?portal=2>; http://www.creval.it/gallerie_en/milano/galleria.htm.

Supper foi, em contrapartida, (sobre)interpretado por intuições, hipóteses e teses para compreender o Andy Warhol da última década, que suscitou exposições, ensaios e perguntas. Voltando à minha pergunta do início, queria ele reencontrar-se de outra maneira com Leonardo? Na verdade, não sabemos ainda até que ponto possa parecer que sim. Mas as interrogações persistem sobre o sentido das imagens de obras de Warhol e o sentido desse silêncio.

Ele era sempre lacônico, e afinal de que falam as quase 800 páginas dos *Diários* que coincidem com a última década?¹⁵ Falam do correr dos dias e da vida social, no seu caso também profissional: um frenesim de pessoas, relações, mexericos, jantares, almoços, festas,¹⁶ exposições, viagens, etc., dentro e fora da Factory. Pontualmente com registos mais pessoais. Não são contudo *Diários* intimistas e reflexivos, antes um breviário de episódios e comentários que, se também falam de ideias, de obras e do trabalho, se centram em grande parte na produção comercial de retratos. A área de negócio ocupou tanto Warhol e como os assistentes nesses anos, e com concessões ao gosto dos clientes: *socialites*, meios políticos, milionários.¹⁷ Aquele silêncio sobre a outra esfera mais histórica tem então uma particular eloquência? É uma das questões que percorrem o meu texto com buscas sobre o sentido das viagens de Warhol à Renascença, das presenças de Leonardo e com grande diferença face ao tempo e modo de *Thirty Are Better Than One* (1963).

Assim não sabemos se queria reencontrar-se com Leonardo de outra maneira, ou só sabemos desse “querer” como fruto das circunstâncias que o levaram a criar os Cristos acima.

¹⁵ Os *Diários* começam na quarta-feira 24 de novembro de 1976 e terminam na terça-feira 17 de fevereiro de 1987. Na sexta-feira 20 de fevereiro, foi internado no New York Hospital, onde faleceu no domingo, de manhã cedo, na sequência de uma operação à vesícula. Warhol padecia deste problema de saúde. A operação correu bem e ainda hoje permanecem dúvidas sobre o que aconteceu no pós-operatório.

¹⁶ “Sábado, 11.3.78 – Eu tinha uma porção de convites mas decidi ficar em casa pintando as minhas sobrelhas” (p. 142); “Quarta-feira, 27.11.78 – Vieram uns fotógrafos alemães. Chegou o Rupert [Smith] e ajudou-me nos desenhos *Fruta*. [*Space Fruit: Still Lifes*, serie de seis serigrafias, 1979.] O roteiro para a noite: 5:30 Roberta-di-Camerino no 21 [*Club*]; 6:00 Barneys para Giorgio Armani; 6:30 Museu de Arte Moderna para o aniversário da revista *Rolling Stone*; 7:00 *Cocktail* na casa de Cynthia Phipp; 8:45 Jantar no *La Petite Marmite*; 10:30 Festa de Joe Eula; 11:00 Casa de [Roy] Halston [estilista]; 12:00 *Studio 54* para uma coisa em benefício dos animais; 1:00 *Flamingo's* para júri de mamãs que o Vítor [Hugo] arranjou para eu ir...” (p. 199); “Quarta-feira, 13.5.81 – Tinha oito convites para jantar” (p. 399); “Sexta-feira, 17.12.82 – Perdi umas dezoito festas que estavam a acontecer” (p. 483).

¹⁷ Em Conde (2008a/2012) desenvolvo esta vertente. Exemplos: “Quarta-feira, 1.2.78 – E durante o jantar os iranianos disseram-me que quando eu pintar o xá [do Irão] devo ter cuidado com a sombra nos olhos e o batom. Disseram, ‘Faça o retrato casual mas conservador’” (p.133); “Segunda-feira, 30.6.80 – Um homenzinho de Munique chegou às 4:00 para ver o seu retrato e ficou surpreendido quando o viu, tinha muita personalidade. Porque o Fred [Hughes] diz-me para não disfarçar muito as rugas e tudo destes velhos, é bom deixar algumas. O homem de Munique tinha veias vermelhas e eu pintei-as de preto e coloquei cores brilhantes nas suas roupas, que são sempre discretas. Fiz a filha dele linda, muito elegante. O Fred ficou nervoso quando o homem estava a ver o retrato, sentiu-se responsável pelo resultado. Mas o sujeito era engraçado, realmente gentil” (p.317); “Terça-feira, 21.12.82 – Mrs. LeFrak não gostou do seu cabelo e Rupert [Smith] está a trabalhar nisso neste instante. Tenho de ligar e pedir que faça a tela mais fofa – ponha mais destaque no cabelo, mas provavelmente vai ser tarde de mais” (p. 484); “Terça-feira, 30.8.83 – A mulher argentina veio e preencheu um gordo cheque pelos seus retratos, o que foi ótimo, paga um mês da prestação do prédio novo [adquirido para a Factory desta altura que sucedeu a anteriores]. E no mês passado foi o cheque da Pia Zadora [n. 1954, atriz] que fez isso, deu-nos alento” (p. 529-530). Outro cheque com a publicidade: “Sábado, 17.9.83 – Acordei às 6:00 por causa do segundo dia de filmagens do anúncio da TDK no Queens. Mas vale a pena quando o resultado é um cheque gordo” (p.543). Se a data desse fragmento não estiver incorreta, em 1982 tinha feito outro: <http://www.youtube.com/watch?v=x82gWQFEpQA>; imagem em <http://foradcontexto.wordpress.com/2010/11/03/andy-warhol/>.

Quatro detalhes em variações de *The Last Supper*.¹⁸ Relembre-se que o nome de Cristo já tinha sido evocado há muito no filme *Imitation of Christ*, que Andy Warhol realizou em 1967. Uma comédia familiar na onda da subcultura *hippy* e dos narcóticos, cujo título se inspirava num guia espiritual do século XV do holandês Tomás de Kempis (1390-1471).¹⁹ Não era, pois, de Cristo que falava mas, entre assédios sexuais, de uma personagem, *Son*, quase sempre no quarto, alimentado a *Corn Flakes* e a quem a família lia partes desse guia espiritual. Vinte anos depois, sim, Warhol pensa em Cristo em *The Last Supper*, e com o Cristo de Leonardo. Aliás, a partir dos *Diários*, nem sequer sabemos se Andy Warhol visitou o *Cenáculo Vinciano* em Milão. Usou uma reprodução de *A Última Ceia*, e logo aqui se pergunta: que Cristo de que *Última Ceia*? Tratou-se de uma reprodução do fresco anterior ao restauro de 1978-1999. Não tinha o Cristo doce com que hoje se depara no *Cenáculo* mas o outro, mais anguloso, viril e ficcionado por inúmeros pincéis sobre o fresco, antes desse restauro que o devolveu à “pureza arqueológica” de Leonardo.²⁰ Um restauro longo, que demorou 21 anos, complexo e não menos controverso pela extrema descarnação da pintura com a limpeza dos retoques e restauros anteriores que alterou substancialmente a percepção (e porventura a natureza) da obra de Leonardo.

Se Andy Warhol visitou o *Cenáculo*, fê-lo antes ou depois dos *Christs* e *Last Suppers*? Esteve em Milão quatro anos antes, em 1983, e nada consta nos relatos dessa viagem. Em janeiro de 1987, aquando da exposição em Milão, o acesso ao fresco fora fechado ao público por causa do restauro. Mas ele era Andy Warhol, nome que abria todas as portas. Atravessou

¹⁸ Imagens em http://www.press.uchicago.edu/Misc/Chicago/504271_christ.html
<http://westerncivimages.com/items/show/2983>;
<http://www.nationalgeographicstock.com/ngsimages/explore/explorecomp.jsf?xsys=SE&id=296793>; <http://www.lessing-photo.com/dispimg.asp?i=40071023+&cr=23&cl=1>; <http://www.gagosian.com/exhibitions/october-25-2006-andy-warhol-2>;
<http://www.ilsussidiario.net/News/Arts-Entertainment-Media/2010/9/20/ANDY-WARHOL-The-Last-Decade-An-exhibit-featuring-the-pop-artist-s-surprising-religious-side/4/113877/>; <http://pictify.com/93108/andy-warhol-head-of-christ>;
<http://www.themodern.org/blog>; <http://www.thecityreview.com/s08scon1.html>; <http://bombacarta.com/2008/12/20/which-is-the-religiousness-in-andy-warhol/>; <http://www.thewords.com/gallery/lastthree.htm>;
http://www.artnet.com/magazine_pre2000/features/haden-guest/haden-guest8-3-3.asp;
http://www.sothebys.com/app/live/lot/LotDetail.jsp?lot_id=159440034.

¹⁹ Cf. [http://en.wikipedia.org/wiki/Imitation_of_Christ_\(film\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Imitation_of_Christ_(film)), <http://www.imdb.com/title/tt0207531/>, com os seguintes detalhes: a primeira versão do filme, com 16 rolos de 32 minutos cada, resultou num longo exemplar do cinema experimental (480 minutos, oito horas). Foi filmado entre janeiro de 1967 (parte numa casa em Hollywood) e maio (exteriores em ruas e parques cidade de São Francisco). Esta versão estreou-se em novembro de 1968 e saiu de circulação, perdeu-se e só foi reencontrada no início de 2000. Em dezembro de 1968, também tinha integrado *Four Stars*, outro filme ainda maior de Warhol que durava 24 horas. No final de 1969, Warhol e o realizador Paul Morrissey reduziram *Imitation of Christ* a apenas 105 minutos, de que apareceram excertos em *Pie in the Sky: The Brigid Berlin Story* (2000). Um documentário de Vincent Fremont e Shelly Dunn Fremont sobre Brigid Berlin (ou Brigid Polk), uma das *warholstars* e colaboradora na *Factory*.

²⁰ Ver argumentos em defesa da nova versão, com ilustrações, em Barcilon e Marani (2001), que dirigiram o restauro. Para alguns críticos, o fresco terá talvez “80% dos restauradores e 20% de Leonardo”. Cf. King (2012); http://www.nytimes.com/2012/10/30/books/ross-kings-deconstructs-leonardo-and-the-last-supper.html?pagewanted=all&_r=1&; <http://www.dailymail.co.uk/news/article-2114892/Outraged-art-expert-claims-restorer-botched-Leonardo-da-Vincis-Last-Supper.html>; <http://www.guardian.co.uk/culture/1999/may/25/artsfeatures3>; <http://artwatchuk.files.wordpress.com/2012/03/file.pdf>. Ainda sobre contrastes entre antes e depois do restauro, entre outras questões sobre a conservação do fresco: <http://www.philvaz.com/apologetics/LeonardoLastSupper.htm>. <http://www.philvaz.com/apologetics/LeonardoLastSupper.htm> htmhttp://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/news/a-second-helping-of-leonardos-last-supper-6267542.html; <http://mesosyn.com/dv4.html>.

a rua e foi lá? Se foi, e pela primeira vez, teve grandes surpresas. A primeira, com o novo Cristo, bem diferente do seu em *The Last Supper*. A segunda, com o fresco que paira como que etéreo no espaço do refeitório depois da limpeza radical do restauro. A terceira, com a enorme dimensão de *A Última Ceia*, nunca conseguida por qualquer reprodução. Ocupa toda uma parede do refeitório. Para se conseguir a perspetiva geral, as imagens têm de se fazer a grande distância no espaço que é longo, pelo que nos habituámos a ver *A Última Ceia* de Leonardo como um quadro sendo um fresco imenso, impressionante, pela dimensão e beleza.

Ao longo do texto também me interrogo sobre a literacia histórica e artística de Warhol ao lidar com obras da Renascença. Ou melhor, reproduções mais ou menos fidedignas. Devo acrescentar que não referi o ciclo *The Last Supper* em “Obra e valor” (Conde, 1994) por ainda não o conhecer. De resto, pouco mencionado entre nós em meados dos anos 90, altura desse texto em que iniciei o paralelo Leonardo vs. Warhol. Expliquei na primeira parte que o paralelo servia para contrapor definições da obra de arte: obra e ideia, a garrafa de *Coca-Cola* de Warhol tão díspar de *Il Cavallo* de Leonardo. No contraponto havia, porém, outro tópico implícito que me conduziu muito mais tarde às imagens de *The Last Supper*: a celebridade que ambos foram no seu tempo como estrelas em diferentes firmamentos para a “exceção” ou o carisma artístico. Dois modelos históricos: Leonardo com a antiga aura ainda coroada por uma transcendência quase divina²¹ e Warhol na variante pós-moderna de *pop star* profana e mediática (Beatrice, 2012). Donde, ressacralizado pela fama das dessacralizações da arte e o artista mais celebrado pela celebração da (sua) celebridade. Redobramento das paradoxalidades warholianas que se replicam no uno com o múltiplo, a série e a reprodução/reprodutibilidade com a originalidade; e esta, indexada à autoria já sem a subjetividade expressionista ou “inspirada”. Poucos dos epígonos de Warhol atingiram tal cume.²² Majorado no seu caso tanto pela mútua circulação de *mana* carismático e mediático (entre ele e as suas celebridades) quanto pela “magia” com que transfigurou coisas prosaicas.

Numa reflexão recente sobre o carisma na arte (Conde, 2010a, 2010c, 2012c), reencontrei o paralelo ao contrário, Warhol vs. Leonardo. Pela etimologia da palavra, carisma, que remete para dimensões religiosas ou espirituais, com as quais me acerquei de relações da arte com a iconografia cristã.²³ *The Last Supper* surgiu como exemplo nesse contexto e

²¹ Giorgio Vasari apresentou-o assim em *Le Vite de Più Eccellenti Architettori, Pittori et Scultori Italiani* do século XVI (2005 [1550, 1568]).

²² Cf. em Conde (2013a) o exemplo de Takashi Murakami (n.1962); ainda Sharp (2006), Lisica (2010) Steinberg (2002). Ainda sobre uma visita ao estúdio de Murakami, cf. Thornton (2012 [2008]).

²³ Vertente habitual na história da arte mas omissa das abordagens sociológicas em que a noção de carisma se liga sobretudo com as de singularidade artística e poder simbólico. Em “Carisma na arte: uma noção turva” (Conde, 2012), defini-a no entanto com três dimensões: pessoais, autorais e espirituais. As últimas, não necessariamente religiosas em sentido estrito, acolhem essa vertente que continua a ser importante para alguma arte contemporânea. Esta clarificação ajuda a desembaciar a noção de carisma cujo uso corrente remete para propriedades magnéticas e inefáveis de alguns indivíduos. No limite,

particularmente interessante por coincidir com a assunção religiosa. Warhol era católico praticante da tradição ortodoxa,²⁴ outra das suas singularidades que se têm evocado para compreender o ciclo final. Porém, penso que, apesar de importante, a religiosidade de Warhol não se afigura como a única linha interpretativa nem determinante à partida. Ganhou essa expressão no decurso de *The Last Supper*, que durou mais de um ano, e à problemática do carisma, neste caso à veia espiritual deve juntar-se a dos processos de metamorfose (re)criativa com base em diversas dimensões: pessoais, autorais e contextuais. A primeira parte atendeu a algumas e, agora, de meados década de 80²⁵ até *The Last Supper*, retoma-se um período de cerca de seis anos que reuniu a procura de novas ideias, o efeito de mudanças abrangentes (da época, do meio artístico, do mercado), o confronto de Warhol com o seu envelhecimento e, ainda, a possível manifestação de valores espirituais. De resto, em conformidade com o próprio teor das (imagens das) obras que revisitava, entre as quais a *Anunciação* e a *Última Ceia*, dois marcos da pintura religiosa.

The Last Supper representou um acontecimento maior mas não isolado nesta trajetória. Foi o desfecho de uma sequência de fatores e, antes de mais, na continuidade das entradas de Andy Warhol pela Renascença italiana. Nesta segunda parte do texto, reconstituo esse âmbito em que apareceu a *Anunciação* de Leonardo. A terceira e última parte dedicar-se-á ao diálogo dele com a *Última Ceia*, como decorreu e com que sentido.

2. A Renascença com a *Anunciação*

Se as encomendas, entre outras circunstâncias, ditaram a aproximação de Warhol à Renascença e a Leonardo, não menos investiu em trabalhos interessantes. Lucas Cranach, “O Velho”, mestre da Renascença germânica, surgiu em 1985, mas, precedendo-o, Warhol já passara um ano antes pela Itália de Leonardo com a série *Details of the Renaissance Paintings*, de 1983-1984. Além das versões sobre a *Anunciação*, a série debruçou-se sobre obras de Paolo Uccello (1397-1475), Piero della Francesca (1415-1492) e Sandro Botticelli (1445-1510). Como se não bastasse, em 1985 voltou à carga com a *Madona Sistina* (1513-14), de Raphael Sanzio (1483-1520),²⁶ que converteu numa *Madona Moderna*.²⁷

transferíveis para as obras mais siderantes em museus imaginários, com aura similar à de relíquias e rituais sagrados, como enigmas e/ou matéria com excepcional potencial de atração: *Monalisa*, por exemplo, tão carismática como Leonardo, o seu autor.

²⁴ Especificamente, da Igreja Católica Bizantina Rutena, culto da família proveniente de Mikó (ex-Checoslováquia; antes, parte do Império Austro-Húngaro), hoje Miková, no Nordeste da Eslováquia. Esta igreja, também dita Igreja Greco-Católica Rutena, nasceu de uma cisão na Igreja Ortodoxa e uniu-se à Santa Sé em 1646, aceitando a autoridade do Papa. Mantém o ritual litúrgico original, de matriz oriental. Cf. http://pt.wikipedia.org/wiki/Andy_Warhol; http://pt.wikipedia.org/wiki/Igreja_Cat%C3%B3lica_Bizantina_Rutena, e adiante pp. 25-26 e nota 79, p. 40.

²⁵ Principais eventos em <http://www.warholstars.org/chron/1980Plus.html>.

²⁶ *Madona Sistina*, ou *La Madonna di San Sisto*, uma das últimas *Madonas* pintada por Rafael, encomendada em 1512 pelo Papa Júlio II como peça de altar para a Igreja de San Sisto em Piacenza, Itália. Está em Dresden desde 1754 e influenciou a arte alemã. Depois da II Guerra Mundial, foi transferida para Moscovo durante uma década e retornou à Alemanha onde, se



Rafael Sanzio, *Madona Sistina*, óleo s/ tela, 265 × 196 cm, 1513-14, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden



Andy Warhol, *Raphael Madonna*, \$6.99, acrílico e tinta serigráfica s/ tela, 228,6 x 177,8 cm, c. 1985

Em 1984 também importou de Piero della Francesca (1454-69) a curiosa *Santa Apolónia* (1454-69),²⁸ para a serigrafar num conjunto de quatro.²⁹ Certamente a partir de

encontra na Gemäldegalerie Alte Meister. Muito apreciada, Giorgio Vasari disse, no século XVI, ser “uma obra verdadeiramente rara e extraordinária”. Cf. [http://en.wikipedia.org/wiki/Sistine_Madonna_\(Raphael\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Sistine_Madonna_(Raphael)). Imagens em http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d7/RAFAEL_-_Madonna_Sixtina_%28Gem%C3%A4ldegalerie_Alter_Meister%2C_Dresde%2C_1513-14_%C3%93leo_sobre_lienzo%2C_265_x_196_cm%29.jpg; [http://en.wikipedia.org/wiki/File:RAFAEL_-_Madonna_Sixtina_\(Gem%C3%A4ldegalerie_Alter_Meister,_Dresde,_1513-14_%C3%93leo_sobre_lienzo,_265_x_196_cm\).jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/File:RAFAEL_-_Madonna_Sixtina_(Gem%C3%A4ldegalerie_Alter_Meister,_Dresde,_1513-14_%C3%93leo_sobre_lienzo,_265_x_196_cm).jpg).

²⁷ Karholm (2001) refere-se ao museu imaginário e à *Madona Sistina* por Warhol. Imagens em http://www.saatchigallery.com/museums/FullSizeMuseumPhotos/ac_id/214/image_id/1431/imageno/3; <http://www.post-gazette.com/stories/ae/uncategorized/exhibit-looks-at-warhols-and-harings-spiritual-sides-498306/>; <http://www.thesoapboxers.com/pop-art-catholicism-andy-warhol/>; http://www.paintings-directory.com/buy_19282_posters_1675_art_29184_print_98555_107022.htm.

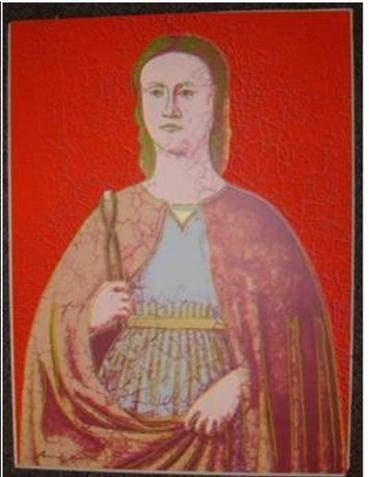
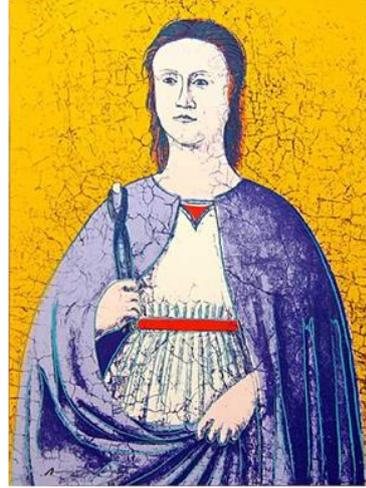
²⁸ Imagens do quadro de Piero della Francesca em http://www.frick.org/exhibitions/piero/featured_works/apollonia.

²⁹ Imagens em <http://dentalcollectibles.com/mcart/index.cgi?code=3&cat=72>; <http://myemail.constantcontact.com/Rare-Andy-Warhol-Saint-Apollonia-Four-Piece-Suite.html?soid=1101624174498&aid=h3bDhFIZZTE>; <http://www.christies.com/lotfinder/prints-multiples/andy-warhol-saint-apollonia-from-saint-apollonia-5664576-details.aspx>; <http://www.operagallery.com/ang/a-pair-of-saint-apollonia-andy-warhol.html>; <http://www.artnet.com/artists/andy-warhol/saint-apollonia-from-saint-apollonia-uZBoJz3rHBpPjANTJeVMQ2>. Ver também uma exposição com o artista italiano Omar Galliani, autor de reconfigurações contemporâneas de santos e que aqui apresenta a imagem de uns dentes de Warhol: <http://www.italymag.co.uk/italy/venice/saint-apollonia-warhol-and-galliani-venice-show>;

reproduções do quadro que se encontra na National Gallery of Art³⁰ de Washington, que chegou há muito aos EUA por aquisição de Rockefeller, família que Warhol conhecia.³¹



Piero della Francesca, *Santa Apolónia*, óleo e tempera com ouro s/ painel de madeira, 38.7 x 28.3 cm, 1454-69, National Gallery of Art, Washington, D.C., Coleção Samuel H. Kress



Andy Warhol, *Saint Apollonia*, serigrafia (portefolio), 76.2 x 55.9 cm, 1984

Segundo a lenda, Santa Apolónia foi uma virgem mártir (diz-se que em Alexandria, no Egito) em cuja tortura lhe arrancaram os dentes.³² Ficou a padroeira dos dentistas, que Warhol replicou com o alicate em riste e, além desse particular, com a impassibilidade das

<http://www.artsblog.it/post/3362/i-denti-di-santapollonia-per-omar-galliani-e-andy-warhol/>;

<http://en.daringtondo.com/2009/05/venezia-i-denti-di-santa-apolonia-per-andy-warhol-e-omar-galliani/>. E referência para os dentistas: http://www.westernregional.org/pdf/AzDA_Centennial_Book_Preview.pdf.

³⁰ Note-se que a National Gallery of Art data o nascimento e a morte de Piero della Francesca em 1411/13-1492.

³¹ Cf. <http://galleristny.com/2013/03/piero-della-francesca-in-america-at-the-frick-collection/>; <http://www.frick.org/exhibitions/piero>. Ver ainda <http://doc.studenti.it/appunti/arte/sacra-rappresentazione-piero-della-francesca.html>; http://www.wnyc.org/shows/lopate/2013/mar/20/piero-della-francesca-frick/?utm_source=local&utm_medium=treatment&utm_campaign=daMost&utm_content=damostcommented.

³² Cf. http://pt.wikipedia.org/wiki/Santa_Apol%C3%B3nia.

figuras de Piero della Francesca. Quanto à *Madona Moderna*,³³ apareceu com o preço de “6,99” dólares, como viria a acontecer a dois Cristos de *The Last Supper*, por “9,98” dólares. Mensagem ambígua, porque tanto destitui valor quanto acusa a destituição que sofre na sociedade de consumo. Equivalentes a *gadgets* de lojas de saldo, as de hoje com “tudo a um euro”. Embora datado de 1985, o trabalho podia vir de 1980. Desde setembro desse ano, Warhol referiu-se a “Madonas Modernas” nos *Diários*, ainda que sem uma palavra sobre o pintor Rafael. A ideia evoluiu para o real profano quando começou a fotografar mães a amamentar bebês e com um travo de perversão. “É tão erótico” (p. 362), disse sobre o *working process* para o qual fez vários desenhos.³⁴

“Sábado, 21.6.80 – Uma senhora do Arizona – alguém que Edmund Gaultney³⁵ encontrou – veio ao escritório para falar sobre um retrato. No final era uma mulher linda e trouxe o seu filho de um ano. O bebê realmente criou-nos dificuldades. Os bebês são difíceis de fotografar, nunca param quietos, estão sempre com os dentes a crescer ou algo assim, puxam a boca para cima, ficam de mau humor, e eu odeio isso. O Edmund telefonou do Arizona e disse que deveríamos fotografar o bebê sozinho mas nessa altura estava tudo terminado – só fotografei o bebê com a mãe e a mãe sozinha” (p. 313).

“Segunda-feira, 15. 9. 80 – De táxi até ao Jewish Museum, onde a revista *Time* ia fotografar-me. Era o mesmo fotógrafo que há anos me fotografa. Ron Feldman estava lá. Eunice Shriver³⁶ ligou de manhã e disse que queria vir ver as *Madonas Modernas* sobre as quais eu tinha falado. Convidei-a para almoçar mas ela desmarcou mais tarde” (p. 344).

“Sábado, 13.9.80 – Fred [Hughes] e eu sentámo-nos na mesa dos velhos. Eunice [Shriver] contou-me que gosta de Madonas e eu contei que estou a fazer *Madonas Modernas*” (p. 343).

“Segunda-feira, 10.11.80 – Paris – Fomos a uma livraria e finalmente deparei-me com a próxima ideia sobre a qual quero trabalhar – mães com bebês sugando as tetas. É tão erótico. Acho que é um bom tema. Na verdade, foi a Eunice Shriver quem me deu a ideia e a noite passada vimos uma Madona no apartamento, um bebezinho em cima de uma mulher *sexy*, um querubim chupando uma teta, e há algo nisso que me parece bom. Agora o Christopher [Makos] vai descobrir algumas mães com bebês recém-nascidos” (p. 362).

“Segunda-feira, 23.3.81 – Chris[topher] Makos chegou às 3:00. Estávamos a fotografar uma Madona chamada Jackie com um bebê, uma linda menina, um bebê realmente lindo. A Madona era como uma linda versão de Viva [Janet Hoffman, n. 1938, atriz, escritora e modelo que apareceu em vários filmes como *warholstar*], mais as irmãs dela” (p. 384); “Domingo, 26.4.81 – Fiz algumas *Madonas*” (p. 394); “Sexta-feira,

³³ A imagem foi escolhida para o anúncio do funeral de Warhol na Catedral de St. Patrick em Nova Iorque.

Cf. http://www.newyorksocialdiary.com/socialdiary/2006/09_06_06/socialdiary09_06_06.php;
<http://www.telegraph.co.uk/culture/culturepicturegalleries/8938890/The-Day-the-Factory-Died-Andy-Warhols-memorial-service-in-pictures.html> ; http://www.efootage.com/stock-footage/58854/Andy_Warhols_Funeral/
http://www.thestar.com/entertainment/visualarts/2013/08/05/webcam_to_broadcast_from_andy_warhols_grave.html.

³⁴ Desenhos da série em <http://www.michaelluethy.de/andy-warhol-modern-madonna-engl.pdf>.

³⁵ Cf. <http://www.artnet.com/artists/andy-warhol/edmund-gaultney-set-of-3-works-mePsdL1UkWNJHy9wv1nwlg2>.

³⁶ Eunice [Kennedy] Shriver (1921-2009), irmã de John F. Kennedy e mãe de Maria Shriver, ex-mulher de Arnold Schwarzenegger.

27.3.81 – Tínhamos marcado com outra Madona e o filho para as 3:00 e tenho a certeza de que esta série vai ser um problema. É uma coisa estranha de mais, mães e bebês e mamadas” (p. 385).

“Domingo, 26.4.81 – Um dia lindo. Jon Gould foi a pé comigo até ao escritório, depois foi para o ginásio e eu fui trabalhar. Fiz algumas *Madonas*. Fui à igreja por alguns minutos” (p. 394).

Se não havia palavra sobre Rafael,³⁷ o mesmo deu-se com Piero della Francesca, a que Warhol regressou em 1983-84 sobre outra obra para *Details of the Renaissance Paintings*. E, sobre esta série, quebrou o silêncio dos *Diários* com uma rara confissão do género: “Segunda-feira, 30.4.84 – Odeio as pinturas que fiz ontem” (p. 571); “Sexta-feira, 5.10.84 – Rupert [Smith] apareceu e agora está a usar os fundos do 860³⁸ para organizar as novas gravuras. Os *Details*. Odeio-as. São como detalhes da *Vénus* de Botticelli. Mas as pessoas têm adorado. Faz-me pensar. Como adoraram a capa de James Dean que fiz para o livro de David Dalton. Estão a comprar as gravuras feitas da capa” (p. 604).³⁹

Odiava *Details*, intui-se pela concessão comercial que Warhol sofria o anátema na altura? Em todo o caso, reincidiu porque *Details* acompanhou-se de duas séries de *prints* com aparência análoga: postais com ícones como *souvenirs* turísticos. Uma, *Myths*,⁴⁰ e outra resumiu-se ao título \$. A dos mitos consistia num “portefólio de dez retratos baseados em fotografias de lendas americanas, desde o *Uncle Sam* e *Mickey Mouse* ao Pai Natal e o *Superman*. Por díspares que possam parecer, Warhol obteve estas imagens prontas da cultura popular e interpretou-as no seu estilo particular”, ou seja, elevando-as “de baixo a um estatuto cultural alto ou de elite”.⁴¹ Ora, os referentes renascentistas de *Details* também se vulgarizaram como ícones, nisso similares a *Myths*, mas com duas diferenças. Por um lado, eram muito “altos” na história da pintura, e, por outro, da imagística cristã. Donde, segunda

³⁷ Seria por causa de Rafael, da *Madona Sistina*, ou de interesses similares que numa quarta-feira de 1985 (1.5.85) apontou: “Fui ao Vito Giallo dar uma olhadela em livros raros?” (p. 645). Vito Giallo, que fora gestor da Loft Gallery onde Warhol expôs durante 1954, tornou-se um dos seus primeiros assistentes em 1958-59. Mais tarde foi proprietário de uma loja de antiguidades onde Warhol comprou várias peças da sua coleção leiloadas postumamente. Sobre V. Giallo: <http://www.warholstars.org/warhol1/5serendipity.html>, e o livro que publicou com percursos na cidade de Nova Iorque; http://www.interviewmagazine.com/culture/vito-giallo-andy-warhols-new-york-city#_.

³⁸ Referência ao local da terceira Factory, 860 Broadway, em Nova Iorque, para onde se mudou no início de setembro de 1974. Cf. <http://www.warholstars.org/chron/197074.html#qqx1z>; <http://www.warholstars.org/warhol/warhol1/warhol1c/warhol1cl/factory3.html>.

³⁹ No mesmo registo de 30.4.84, esta declaração precedia-se de um comentário sobre a relação com Jean-Michel Basquiat a que aludi na primeira parte: “O Victor [Hugo] apareceu e ficou a falar mal de mim perguntando a Jean-Michel porque é que ele anda tanto comigo. E foram almoçar em casa do Victor para ver umas coisas” (p. 571). No dia 5.10.84, começava por dizer, “o Jean-Michel veio. Trabalhámos toda a tarde” (p. 604).

⁴⁰ Segundo os *Diários*, a série *Myths* iniciou-se antes, em 1981, tendo em vista a seguinte nota: “Segunda-feira, 16.2.81 – Trabalhei nos ‘Mitos’ – Drácula e a Bruxa Má. Fico bem vestido de mulher e achei que seria divertido que eu mesmo posasse para o retrato, mas o Fred [Hughes] disse que eu deveria retratar-me travestido noutra ocasião, que não desperdiçasse a ideia neste portefólio” (p. 376). E novamente em duas notas: “Domingo, 16.8.81 – Fui caminhando até à igreja. [...] Ron programou uma exposição minha para 18 de setembro ou algo assim. Fiz os fundos para o *Superman* e o Drácula. Tenho de fazer pelo menos quatro por dia para recuperar o tempo perdido” (p.417); “Quinta-feira, 20.8.81 – Trabalhei na Bruxa Má e no *Howdy Doody*, e Rupert [Smith] trouxe o *Mickey* e a [Greta] Garbo, que estão ótimos, mas já posso 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).

⁴¹ Citação de <http://www.avampatoart.com/profiles/andy-warhol.pdf>.

pergunta, por que motivo Warhol fazia “gravuras” que odiava com estas características? Se se explicam pela resposta a uma encomenda, porquê realizá-la quase em segredo como veio igualmente a acontecer com *The Last Supper*? Mais tarde, alguns comentadores atribuíram estes interesses à veia religiosa de Warhol.

“Warhol continuou a ir ao *Studio 54* [discoteca famosa] ao longo da década de 1980, mas também voltou ao trabalho – inspirado por alguns dos artistas mais jovens que começaram a dominar o mercado. [Tinha feito] retratos ou ‘arte comercial’ e começou a trabalhar em pinturas que mostram um lado dele que poucas pessoas conheciam. Andy Warhol era um católico bizantino praticante e produziu dois trabalhos com temáticas religiosas: *Details of Renaissance Paintings* em [1983-]1984 e *The Last Supper* em 1986[-1987]. Isso chocou muito o mundo da arte. Muito poucas pessoas sabiam que Warhol era um homem de fé. Pavol Warhola⁴² descreveu o seu irmão como ‘muito religioso, mas ele não queria que as pessoas soubessem porque era privado’. O que é mais interessante sobre as obras religiosas de Andy Warhol é o período de tempo em que apareceram. Até 1984, poucos sabiam da devoção cristã de Warhol[:]; a seguir, depois de conhecer *Details of Renaissance Paintings*, muitos críticos passaram a ver a correlação entre o estilo dessas obras e as imagens iconográficas evidentes em lugares de culto. Muitas mais obras religiosas foram encontradas na sua casa depois da morte em 1987.”⁴³

Todavia, pelo momento em que surge, a série *Details* pode coincidir com a “pressão”⁴⁴ do contexto para ter novas ideias e, talvez, com uma nota de desafio. Estaria Warhol à vontade para se aproximar dos grandes mestres da Renascença e interpretá-los sem vulgaridade? Não odiou, também, a resposta que lhes conseguia dar? Seja como for, constitui a série relevante para este ensaio pela incursão na Renascença italiana e, sobretudo, por causa da *Anunciação*, uma das primeiras obras de Leonardo. Mesmo se Andy Warhol odiou *Details* (note-se que menciona a *Vénus* de Botticelli, não a *Anunciação*), esse reencontro parece-me inclusivamente antecipar e preparar o último com *A Última Ceia*, em 1986-87.

A par da *Anunciação*,⁴⁵ a série *Details*⁴⁶ abrangeu as seguintes obras: *S. Jorge e o Dragão* (c.1470), de Paolo Uccello; *Madonna del Duca da Montefeltro* (c.1472-1474),⁴⁷ de

⁴² Apelido da família de Andy antes de passar a assinar Warhol, desde meados dos anos 50.

⁴³ Em http://pabook.libraries.psu.edu/palitmap/bios/Warhol__Andy.html). Na terceira parte retomo a questão sobre a qual um livro principal é o de Jane Daggett Dillenberger, *The Religious Art of Andy Warhol* (1998), que inclui parte das imagens que apresento nas três partes do texto. Mais referências noutras obras (Ganis, 2000, Kattenberg, 2002; Heartney, 2004; Lamoureux, 2008; Bennett-Carpenter, 2000).

⁴⁴ Palavra de Warhol citada na primeira parte (Conde, 2013c: 54).

⁴⁵ Sobre a *Anunciação*, cf. ainda Burke (2009). Os portefólios de serigrafias de Warhol têm dimensão variável; alguns até com 36 exemplares; o da *Anunciação* com 60 exemplares assinados e numerados a lápis, como noutros casos. Imagens em: http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d9/Leonardo_Da_Vinci_-_Annunciazione.jpeg; <http://www.arts.magnation.co.uk/annunciation5.htm>; <http://aqindex.com/post/34955807326/andy-warhol-leonardo-da-vinci-the-annunciation>; <http://www.artfacts.net/en/artist/andy-warhol-328/artwork/details-of-renaissance-paintings-leonardo-da-vinci-the-annunciation-iib320-323-23052.html>; <http://www.feldmangallery.com/pages/warholsales.html>; http://ombion.blogspot.pt/2011/03/blog-post_25.html; <http://henryonpopart.typepad.com/henry-on-pop-art/paintings/>; <http://www.taylorgallery.co.uk/searchdetails.asp?ColID=19&Offset=0>; [http://www.derekstorm.com/Artworks%20of%20Andy%20Warhol/slides/Details%20of%20Renaissance%20Paintings%20\(The%20Annunciation\)%201984-Suite.html](http://www.derekstorm.com/Artworks%20of%20Andy%20Warhol/slides/Details%20of%20Renaissance%20Paintings%20(The%20Annunciation)%201984-Suite.html); http://www.feldmangallery.com/media/warhol/salespage/leonardo11_01.gif.

⁴⁶ Pinturas e serigrafias, séries com dimensão variável. Imagens em diversos lugares com referências e colorações: http://en.wikipedia.org/wiki/Brera_Madonna; http://it.wikipedia.org/wiki/Pala_di_Brera; http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9e/Piero_della_Francesca_046.jpg;

Piero della Francesca; *Nascimento de Vénus* (1486), de Sandro Botticelli. Porquê este elenco para um tema inédito em Warhol até esse momento? Com que conhecimento das obras bem como dos seus autores no contexto da Renascença italiana? E, ainda, até que ponto *Details* se relacionou com a encomenda (também feita em 1984) para a visitação ulterior de *A Última Ceia*? Estas são questões em aberto.⁴⁸ O certo é que transcendendo o ódio às “gravuras”, estas mostram uma singularíssima e bela incursão de Andy Warhol por quatro obras-primas. Tê-las-ia já visto presencialmente antes de usar reproduções? Que reproduções e com que domínio da complexa simbologia dos detalhes acabou por selecionar em cada uma?

As interrogações repetem-se sobre o saber histórico e iconológico de Warhol. Por exemplo, para *Madonna del Duca da Montefeltro*, também dita *Pala di Brera/Retábulo de Brera*, Warhol escolheu a calote com a concha e o ovo, perfeito e suspenso sobre a Virgem. Foi uma boa escolha, quiçá a melhor para que *le vif* capturasse *le mort* pelo ângulo *pop*, mas com que consciência da significação desses elementos nos “subtextos” da época e na obra de Piero della Francesca? Saberá tratar-se de um ovo enigmático e o mais interrogado sobre o seu sentido neste retábulo invulgar pela dimensão, a composição e ainda a inovação de se concentrar numa só pintura, sem tábuas laterais?⁴⁹ Um grande retábulo que se densifica pela iconografia histórica e religiosa; as referências da encomenda da obra; a elevação filosófica ou metafísica da própria pintura como arte, como sublinham alguns historiadores. E

<http://www.casasantapia.com/art/pierodellafrancesca/montefeltroltarpiece>; htm; <http://www.printed-editions.com/artwork/andy-warhol-madonna-del-duca-da-montefeltro-19618>; http://pt.wikipedia.org/wiki/Sandro_Botticelli; http://en.wikipedia.org/wiki/File:Sandro_Botticelli_-_La_nascita_di_Venere_-_Google_Art_Project_-_edited.jpg; <http://www.warhol.org/ArtCollections.aspx?id=1593>; <http://www.warhol.org/collection/art/Work/1998-1-307/#ixzz2KdaMtmRi>; <http://www.gallerywarhol.com/andy-warhol-renaissance-piero-della-francesca-madonna-1984-FS-II.316A.htm>; http://en.amorosart.com/artwork-warhol-details_of_renaissance_paintings_birth_of_venus-28929-en.html; <http://www.feldmangallery.com/pages/warholsales.html>; http://www.artbrokerage.com/artdataretail/warhol2/warhol_birthofvenus.htm; <http://www.andywarhol.net/birth-of-venus.jsp>; http://www.hilger.at/832_EN.htm,K%C3%BCnsterdetailseite,Andy,Warhol; http://idlespeculations-terryprest.blogspot.pt/2011_10_01_archive.html; <http://www.artvalue.com/auctionresult--warhol-andy-1928-1987-usa-details-of-renaissance-paintin-1891788.htm>; <http://www.gallerywarhol.com/andy-warhol-renaissance-piero-della-francesca-madonna-1984-FS-II.316A.htm>; <http://www.coskunfineart.com/Andy-Warhol-Screenprints.pdf>; <http://www.christies.com/lotfinder/prints-multiples/andy-warhol-details-of-renaissance-paintings-5489355-details.aspx>; <http://peresha.tumblr.com/>; <http://www.artnet.com/artwork/425421511/1143/andy-warhol-details-of-the-renaissance-paintings-piero-della-francesca-madonna-del-duca-da-montefeltro-circa-1472.html>; <http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/piero/montefeltro.jpg>; <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/paolo-uccello-saint-george-and-the-dragon>; <http://www.phillips.com/detail/ANDY-WARHOL/NY010508/36>; <http://artsy.net/artwork/andy-warhol-details-of-renaissance-paintings-paolo-uccello-st-george-the-dragon>; <http://revolverwarholgallery.com/portfolio/paolo-uccello-st-george-and-the-dragon-fs-ii325/>; http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=66306; <http://www.gallerywarhol.com/andy-warhol-renaissance-uccello-st-george-dragon-1984-FS-II.326.htm>; <http://andy-warhol-prints.gonda-group.com/paolo-uccello-st-george-and-the-dragon/>; <http://henryonpopart.typepad.com/henry-on-pop-art/renaissance-paintings/>; <http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/piero/>; <http://www.christies.com/lotfinder/prints-multiples/andy-warhol-details-of-renaissance-paintings-5308806-details.aspx>; <http://www.artnet.com/ag/fineartdetail.asp?wid=425421511&gid=1143>; http://www.rogallery.com/Warhol_Andy/w-46/warhol-stgeorge.htm; <http://www.artnet.fr/artwork/425519206/114890/andy-warhol-details-of-renaissance-paintings-paolo-uccello-st-george-and-the-dragon-1460.html>.

⁴⁷ Em inglês também conhecida como *Montefeltro Altarpiece*, pontualmente datada de mais cedo (1465).

⁴⁸ Apesar do meu pedido de respostas junto de várias fontes, instituições, *sites* e *blogs*, como The Andy Warhol Museum em Pittsburgh (<http://www.warhol.org/>), The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts (<http://www.warholfoundation.org/>), www.warholstars.org/, entre outros.

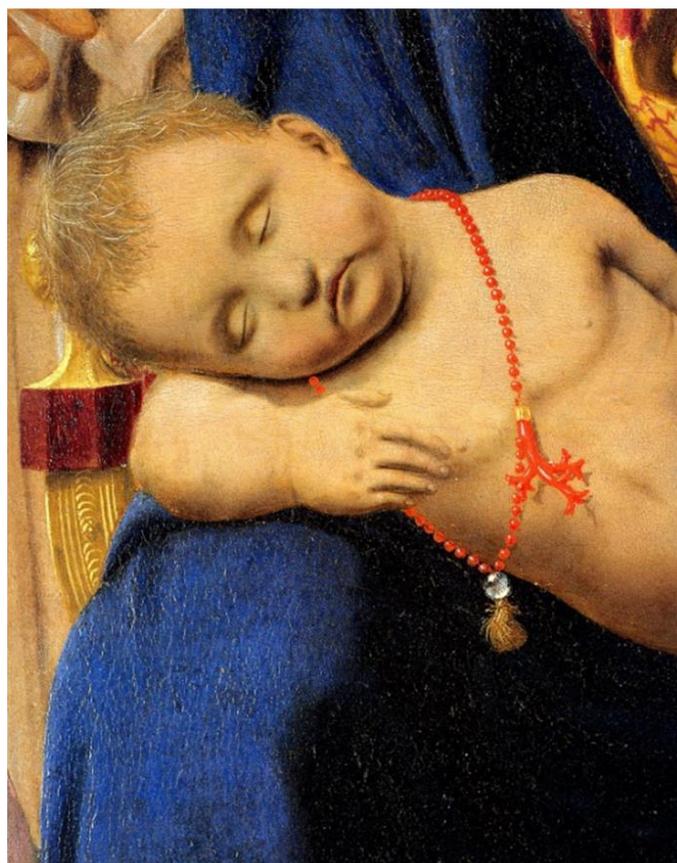
⁴⁹ Cf. Bock (2002), Vereycken (2000), Carrier, (1997 [1991]: 37-39); sobre Piero della Francesca, cf. vários (Longhi, 2009 [1927, 1950, 1962], Lavin, 1992 [1962], Wood, 2002; Maetzke e Benci, 2013).

igualmente como ciência pela matemática que suporta toda a construção, porque é um *ex libris* da perspectiva geométrica. O “olho do *Quattrocento*” de que Piero della Francesca foi um dos introdutores na pintura (Baxandall, 1985 [1980]). Este retábulo também representa uma “chave da nova Renascença” (Vereycken, 2000).

A construção notável do espaço reproduz a arquitetura do interior de uma igreja. Provavelmente inspirando-se na Igreja de Sant’Andrea, em Mântua, concebida em 1471 por Leon Battista Alberti (1404-1472), um dos fundadores do “olho” tal como Piero della Francesca para a pintura. A construção tem o ponto de fuga no rosto da Virgem, simbolicamente mais elevado para o céu em contraponto ao chão onde o Duque se ajoelha. Aí, repousa o elmo amassado, passível de se conotar com o sofrimento terreno. A narrativa do retábulo (Lavin, 1969; Lavin, 1992 [1962]) representa uma *sacra conversazione* da Virgem com o Menino, seis Santos,⁵⁰ quatro anjos e o ajoelhado Federico de Montefeltro (1422-1482), Duque de Urbino. Encomendador da obra, possivelmente para assinalar o nascimento do filho herdeiro, Guidobaldo, em 1472, e a morte da mãe, Battista Sforza (1447-1472), pouco tempo após o parto.⁵¹ Ou então trata-se de uma obra que pertenceu ao projeto para o seu mausoléu. O menino é Jesus e o adorno em coral remete para o sangue, símbolo de vida e morte, tal como da ressurreição de Cristo. Mas também pode figurar esse filho de Federico que dorme no colo da Virgem Mãe e transporta no colar a dor com a perda da sua mãe. Battista Sforza, a ausente, assim presente por esse possível subtexto. Andy Warhol não escolheu o detalhe do menino, nem o colar. Escolheu outros, ao mesmo tempo evidentes e enigmáticos, em mais subtextos deste retábulo extraordinário.

⁵⁰ S. João Baptista, S. Bernardino de Siena, S. Jerónimo, S. Francisco de Assis, S. Pedro Mártir, S. João Evangelista.

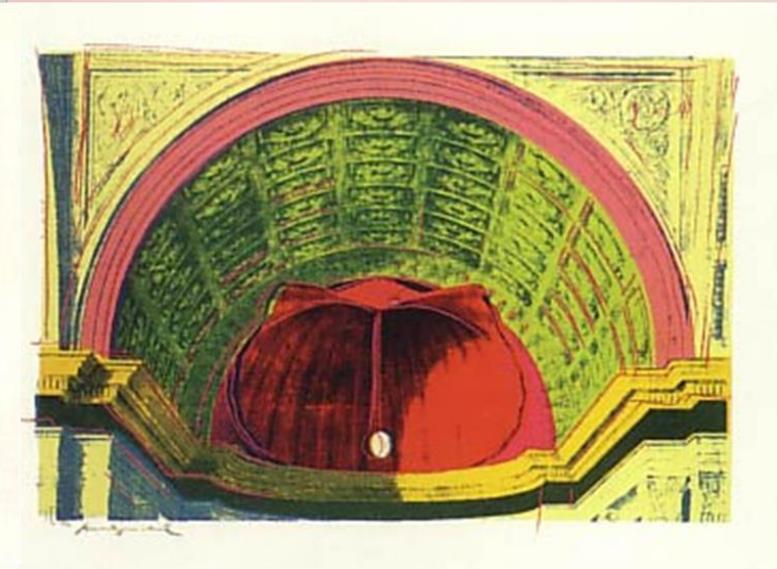
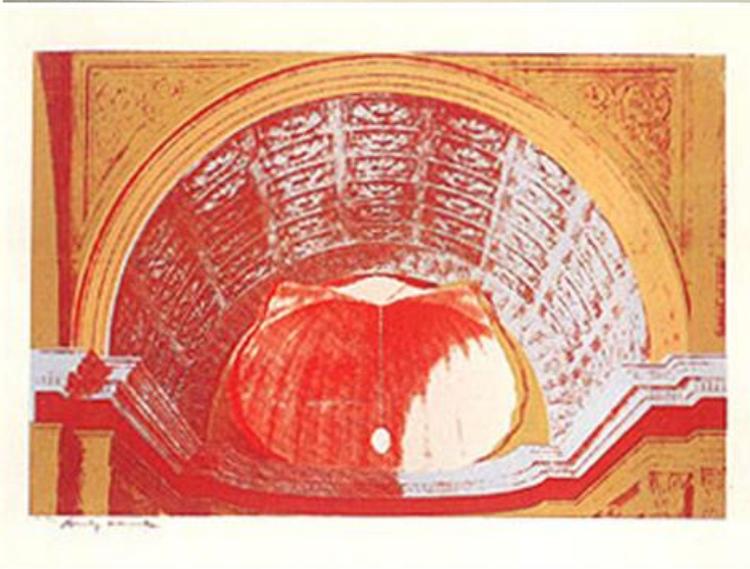
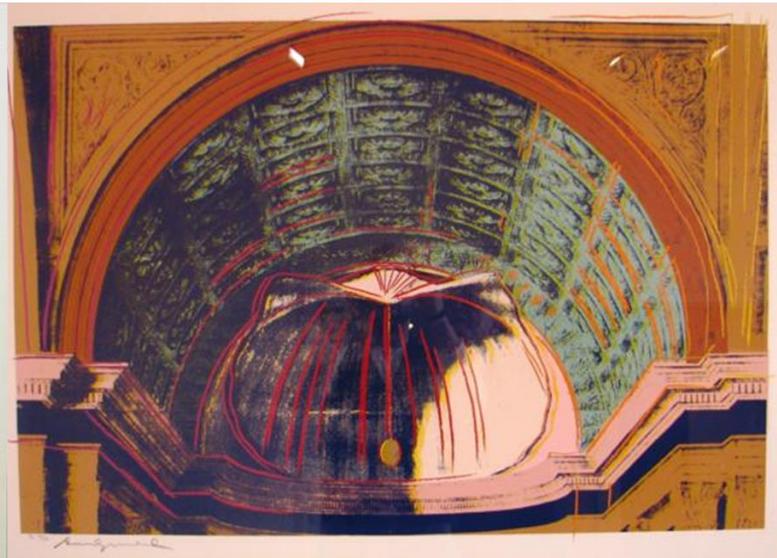
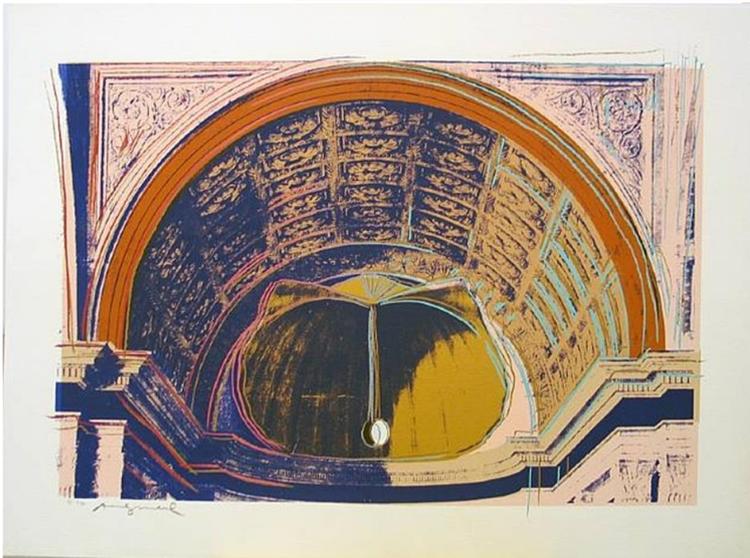
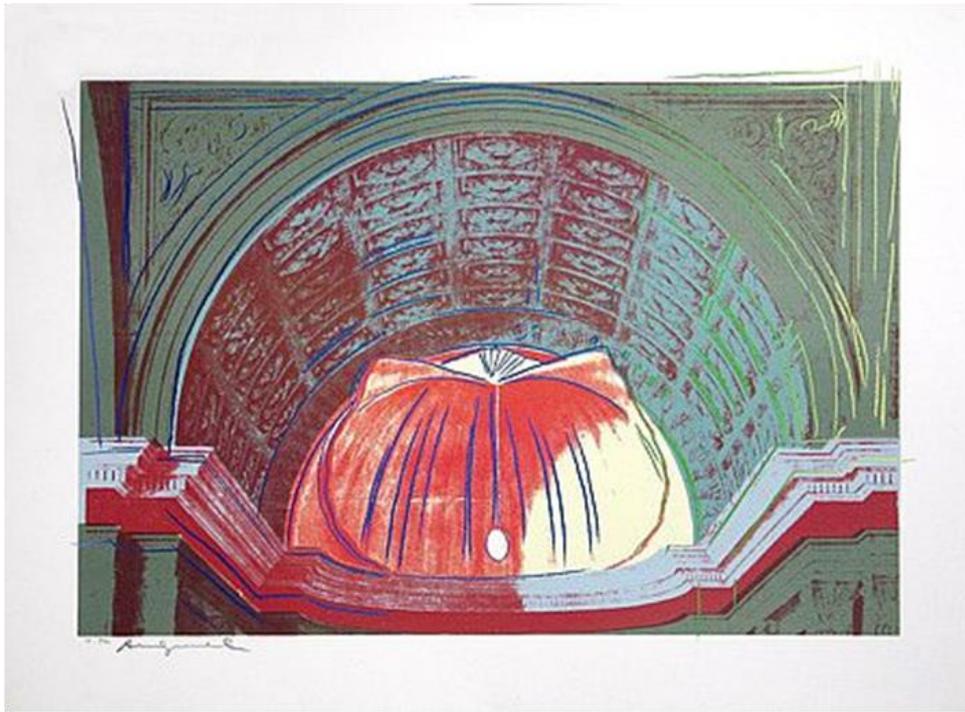
⁵¹ Battista Sforza, Duquesa de Urbino, era a segunda mulher de Federico da Montefeltro, com quem se casou aos 13 anos em 1460. Testemunhos da época falam de um matrimónio feliz, “duas almas num só corpo”. Bianca foi mãe de seis filhas. Morreu três meses após o nascimento desse herdeiro, sem ter recuperado da gravidez e do parto. Referências em http://en.wikipedia.org/wiki/Battista_Sforza.



Piero della Francesca, *Madonna Del Duca da Montefeltro*, detalhes com a concha, o ovo e o menino, tempera e óleo s/ painel, 248 x 150 cm, 1472-1474, Pinacoteca de Brera, Milão



Piero della Francesca, *Madonna Del Duca da Montefeltro*,
tempera e óleo s/ painel, 248 x 150 cm, 1472-1474, Pinacoteca de Brera, Milão



Andy Warhol, *Details of the Renaissance Paintings (Piero della Francesca, Madonna Del Duca da Montefeltro, c.1472)*, [1472-1474] serigrafias (portefolio), 81.3 x 111.8 cms, 1984

Parte dos elementos que Warhol selecionou inscreve-se noutras obras do período. Por exemplo, a meia cúpula, com grande pureza geométrica, em nicho⁵² da Igreja de Orsanmichele, em Florença, da autoria de Donatello (c.1386-1466) e de Andrea del Verrocchio (1435-1488). Verrocchio, lembre-se, foi mestre de Leonardo. A concha metaforiza a nova Vénus, Maria, e o ovo tem várias remissões, como para a fertilidade e, especialmente, para o dogma da virgindade de Maria. Na mitologia grega ligava-se com o episódio de Leda e Cisne,⁵³ que antecipou o da fecundação da Virgem por raios divinos da pomba do Espírito Santo. Em geral, o ovo simboliza a vida, a criação e o cosmos, mas no retábulo parece tratar-se de um ovo de avestruz, e ampliado por Piero della Francesca.

É um objeto singular porque raro na pintura europeia, mas não em certas tradições religiosas e com duplicidades semânticas. Em igrejas da Abissínia (atual Etiópia, um dos países mais antigos) e igrejas coptas de cristãos ortodoxos, por vezes pendura-se um ovo deste tipo na abside,⁵⁴ como sinal de (re)nascimento, símbolo da ressurreição, ou ainda advertência com a vigilância de Deus sobre descuidos em relação à sua vida espiritual. Uma entre outras interpretações em analogia com o comportamento da avestruz em relação aos seus ovos de que cuida pouco, esquece e abandona alguns ninhos.⁵⁵ Trazido pictoricamente para o contexto de uma igreja católica, como a representada no retábulo, resta a possibilidade de o ovo representar uma das *maraviglie* exóticas que se admiravam na época, nos “gabinetes de curiosidades”, e o ovo suspenso para que toda a congregação o visse bem. Ou, mais secularmente, foi dispositivo cénico que Piero della Francesca usou para o equilíbrio geométrico, rigorosamente matemático, da sua composição. Em suma, um ovo evidente e enigmático; sagrado, filosófico e profano.

Andy Warhol conhecia estas referências? Pelo menos as das obras de Piero della Francesca? Em relação às religiosas, recorde-se que era católico, crente e frequentador assíduo da Igreja Bizantina de São João Crisóstomo, em Pittsburgh, onde nasceu e viveu. Até em Nova Iorque, o padre da Igreja Saint Vincent Ferrer, em Manhattan, testemunhou a assiduidade. Via-o a assistir à missa, menos a comungar ou a confessar-se, fosse por não

⁵² As esculturas no exterior são cópias de originais em museus; imagens em <http://en.wikipedia.org/wiki/Orsanmichele>.

⁵³ Leda era mulher do Rei Tíndaro, o Rei de Esparta, e depois de seduzida por Zeus em forma de cisne, gerou dois ovos dos quais nasceram Helena e Polux. A par destes filhos de Zeus, adotados por Tíndaro, Leda tinha mais dois dele: Clitemnestra e Castor.

⁵⁴ Assim como lanternas e candelabros; ver mais imagens com o ovo suspenso em <http://www.3pipe.net/2013/03/piero-della-francescas-symbolic-egg.html>. A Igreja Copta, nacional do Egipto, é das igrejas orientais mais antigas e tem o seu Papa Tawadros II de Alexandria. Cf. http://pt.wikipedia.org/wiki/Igreja_Ortodoxa_Copta. Na Etiópia, na Igreja Debra Berhan Selassie em Gondar, considerada a “Capela Sistina de África”, a cruz do exterior é constituída por sete ovos de avestruz.

Referências e imagens em <http://whc.unesco.org/en/list/19>;

<http://www.flickr.com/photos/adavey/2424725210/in/photostream/>; <http://www.panoramio.com/photo/58156828>;

<http://heimo.photoshelter.com/image/I000090qNIIaSSO8>; <http://ronnieborr.com/blog/africa/the-sistine-chapel-of-africa/>.

⁵⁵ Ainda podia ser a crença de que a avestruz choca ovos ao olhar para eles; desviando-o, os ovos ficam podres e ela parte-os, tal como Deus castiga prevaricadores.

querer ser reconhecido fosse por achar que não tinha feito “algo de mal”. Warhol manteve privacidade sobre esta dimensão da sua vida, mas cultivou-a.⁵⁶

Excerto de uma entrevista a Andy Warhol (AW) por Lee Radziwill (LR):⁵⁷ “LR – Hoje foi à igreja, Andy? AW – Sim, mas só fiquei um minuto. LR – Porquê? AW – Porque pensei que estava a ficar tarde. Cheguei mesmo antes de [a missa] começar e saí logo que começou. [...] LR – [Esta questão] é bastante pessoal, mas comunga sempre? AW – Bem, eu nunca sinto que tenha feito algo de mal. Mas comungo às vezes. [...] Penso que é realmente bonito ir à igreja. A igreja onde vou é muito bonita. Têm tantas missas.” Outras notas sobre a beleza das igrejas: “Sábado, 14.3.81 – Fui à Igreja Loyola para o casamento de Michael Kennedy com Vicky Gifford às 1:00. [...] As igrejas deixam-me sempre tonto. Flores lindas em todos os bancos” (p. 381); “Quinta-feira, 31, 12.81 – Aspen – Fomos ao casamento de Sonny. Finalmente encontramos a igreja, linda, [e] cantaram canções muito bonitas” (p. 438).

Para o epíteto de crente devoto contribuíram outros testemunhos: “o sobrinho de Andy confirma que, antes de sair à noite, ele rezaria uma oração com a sua mãe e recebia a sua benção...”⁵⁸ Warhol também teria financiado os estudos para o sacerdócio do seu sobrinho Paul no seminário do Rito Católico Bizantino, “e quando Warhol foi baleado em 1968 pela feminista radical Valerie Solanas,⁵⁹ o Padre Paul foi apoiar o seu tio no hospital. Ainda arranjou para ele se confessasse, comungasse e recebesse os santos sacramentos de um padre católico grego.” Diz-se ainda que havia na biblioteca de Warhol um certo número de livros religiosos, incluindo “várias versões da Bíblia e do Alcorão, e estava pendurada uma cruz na casa de banho da Factory [na Union Square].” Isto, além das idas regulares à Igreja de Saint Vincent Ferrer e de servir sopa aos sem-abrigo na cozinha da Igreja de Heavenly Rest em Nova Iorque. Quando morreu, Warhol teve um funeral tradicional com a liturgia greco-católica de confissão rutena e foi cremado junto aos pais em St. John the Baptist Byzantine Catholic Cemetery, nos arredores de Pittsburgh.

Não obstante, não faltam excessos hagiográficos a esta visão de crente devoto (Lamoureux, 2008). Entre outros aspetos, em detalhes deste género: a página wikipédia cita o padre dizendo que o via assistir à missa “quase diariamente” mas, salvo exceções, Warhol apenas ia à missa de domingo, de manhã cedo. A mesma página refere o orgulho que teria no sobrinho padre mas veio a abandonar o sacerdócio para se casar com uma também ex-freira. E, nos *Diários*, Warhol reprova a cunhada Ann: “Quarta-feira, 11.5.83 – Sempre detestei esta cunhada. Obrigou o filho a tornar-se padre, acho

⁵⁶ Em Conde (2008a/2012) retomo excertos dos *Diários* sobre a relação não linear de Warhol com a família que nem sempre ajudou. Uma passagem: “quinta-feira, 17.5.84 – Bem, o grande escândalo do dia foi que todos nós estávamos no escritório, muito movimentado e, de repente, entra o meu irmão que eu não via há vinte anos. Paul. Veio comprar um apartamento para o seu filho James, que estava com ele, e junto com a namorada. James é o artista que não ajudei quando veio para Nova Iorque. Queria trabalhar para a *Interview* [revista produzida na Factory] e eu disse que ele tinha que fazer sucesso pelas suas próprias mãos. E agora ele vai comprar um apartamento em Long Island City que o meu irmão vai financiar. James está com um bigode tipo Salvador Dali, e a namorada dele é bem animadinha.” (p. 575). Este sobrinho, James Warhola que manteve o nome da família, tornou-se ilustrador de livros (<http://www.jameswarhola.com/madhumor.html>). Warhol tinha dez sobrinhos e sobrinhas. Noutra altura aceitou que um deles, Donald Warhola, viesse colaborar na Factory com a intenção de informatizar a revista *Interview*, o que não se concluiu.

⁵⁷ Para a revista *Interview*, março de 1975, v. 5, nº 3, em <http://www.warholstars.org/chron/warholchurch.html>. Lee Radziwill (n. 1933) era a irmã mais nova de Jacqueline Kennedy, depois Onassis [1929-1994].

⁵⁸ Cf. Rusinko (2013), “We are all Warhol’s Children”: Andy and the Rusyns” apresentado em http://www.warholstars.org/andy_warhol_2013b_velvet_underground.html; citações a partir desse texto.

⁵⁹ Valerie Solanas (1936-1988) alvejou Andy Warhol com um revólver no dia 3 de Junho de 1968. Atirou três vezes mas só acertou uma e ainda atingiu Mario Amaya, um crítico de arte. Warhol sobreviveu mas ficou com sequelas durante bastante tempo. Solanas justificou o ato pela falta de atenção de Warhol para com ela, sem atender ao pedido para produzir uma peça de teatro e, assim, porque “controlava muito a minha vida”. Foi sentenciada com três anos num hospital psiquiátrico com o diagnóstico de esquizofrenia e depressão. Ver a descrição do episódio em http://en.wikipedia.org/wiki/Valerie_Solanas <http://www.warholstars.org/warhol/warhol1/andy/warhol/can/solanas17.html>.

que ele realmente não queria. Sempre achei que ela é que deveria ser freira” (p.507). Ainda a propósito do sobrinho, uma nota com humor sobre o diálogo com um cardeal que Warhol encontrou num jantar: “Sexta-feira, 20.11.81 – Nova Iorque-Toronto. [...] E estava lá um cardeal, acaba de ter um enfarte, então só lá estava metade dele, só metade, e Mr. Black pediu que ele rezasse antes do jantar. Bob [Colacello] divertiuse com isso, até que enfim. Tem estado de tão mau humor ultimamente, mas ficou ótimo naquela sala cheia de milionários. Durante o jantar apresentaram-me ao cardeal e ele disse, ‘Soube que o senhor tem um sobrinho que é padre’, e eu disse, ‘Ah, sim, mas ele acaba de fugir com uma freira mexicana’. E quando eu disse isso o Fred [Hughes] puxou-me para um lado a gritar, como é que eu podia fazer aquilo quando o cardeal estava entre a vida e a morte, e só existem outros vinte cardeais no mundo inteiro, e porque é que eu só não tinha dito ‘É verdade’ e encerrava o assunto. E o cardeal ouviu o Fred a gritar comigo e, então, foi levado embora, colocado num carro, baixou o vidro e disse, ‘Andy Warhol é uma pessoa muito honesta, poderia ter-me mentido e dito que o sobrinho estava bem mas, em vez disso, contou-me a verdade, adoro o trabalho dele e sei que ele vai à igreja todos os domingos’” (p. 430).

A importância da igreja na vida de Warhol não se acompanha de registos místicos. Nos *Diários* resumia-se quase sempre a dizer “fui à igreja”, a que acrescentava, às vezes, observações de quotidiano ou comentários.⁶⁰ Este alude a uma solicitação: “Quarta-feira, 21.4.82 – E será que mencionei que Mrs. Rupert Murdoch me escreveu uma carta sobre cuidar da igreja? Aquela igreja a que eu vou na Rua 66, St. Vincent Ferrer. Está a correr o perigo de ficar vazia. Era uma igreja católica muito chique, mas agora está quase sempre vazia” (p.452-453). Nas idas à igreja resguardava-se de quem o reconhecia. Exemplos: “Terça-feira, 27.7.82 – Fui ao Madison Square Garden [...] e alguém disse, ‘Eu vejo-te todos os domingos na Igreja de St. Vincent’” (p. 464); “Sexta-feira, 9.3.84 – O Adolfo disse que me vê na igreja todos os domingos, que se senta ao meu lado, fiquei constrangido por nunca o ter reconhecido”; “Domingo, 11.3.84 – Fui à igreja e [agora] vi o Adolfo ao meu lado, exatamente como ele tinha dito” (p. 559). “Domingo, 3.6.84 – Fui à missa das onze. Fico sempre tenso quando chega aquela parte de ‘a paz esteja convosco’ e a gente tem de apertar a mão de quem está ao nosso lado. Saio sempre antes. Ou finjo que estou a rezar. Não sei há quanto tempo fazem isso, porque eu ia à igreja católica grega quando era jovem” (p.581). Ainda esta observação: “Domingo, 22.4.84 – New Hampshire, Nova Iorque – Ah, e as missas de Páscoa, todos se levantam às 4:30 para ir, mas não consegui. Não queria ir porque ia sentir-me estranho numa igreja onde poderiam ver-me a rezar, a ajoelhar-me, a fazer o sinal da cruz, porque eu faço ao contrário. Faço o sinal da maneira ortodoxa. E ficariam a olhar” (p. 569). No dia seguinte ironizou assim: “Segunda-feira, 23.4.84 – O meu rosto está cheio de espinhas, punição por não ter ido à igreja no Domingo de Páscoa. Eu deveria ir na segunda-feira, mas em vez disso fui à [joalheria] Seaman Schepps. Procurar uma bracelete...” (p. 570).

Nos *Diários*, as menções à igreja oscilam entre cerca de quatro e dez por ano ao longo de uma década: 1977-1987.⁶¹ Em 1987, os *Diários* limitam-se ao mês de janeiro e até 17 de fevereiro, dia do último registo antes da morte de Andy Warhol em 22 de fevereiro.⁶²

⁶⁰ Na terceira parte retomo mais fragmentos sobre outros aspetos da temática religiosa, incluindo a descrição de Warhol do seu encontro com o Papa João Paulo II, em 1980; imagem em <http://www.warhol.org/ArtCollections.aspx?id=1698>. Ainda esta nota sobre o Vaticano, aquando do funeral do Papa Paulo VI, que morreu em 6 de agosto de 1978: “Sábado, 12.8, 1978 – O Papa morreu e Brigid [Berlin] ficou a telefonar querendo que eu assistisse ao funeral pela televisão com ela. Quando trouxeram o corpo do Papa, toda a gente que estava em Roma aplaudiu, toda essa gente, porque tudo estava muito bem produzido. Já tiveram 262 Papas. Não é bastante? Normalmente são tão velhos que quando chegam a Papa só duram uns 15 anos” (p. 187). Não foi o caso do Papa João Paulo I, que também morreu pouco mais de um mês depois (na madrugada de 28 de setembro de 1978), seguindo-se o pontificado de João Paulo II.

⁶¹ Como os *Diários* não se publicaram na íntegra, este número de referências à igreja por anos tem de se relativizar: 1977 – 4; 1978 – 9; 1979 – 7; 1980 – 7; 1981 – 6; 1982 – 4; 1983 – 7; 1984 – 10; 1985 – 4; 1986 – 10; 1987 – 1.

⁶² Nota datada de sete antes já com referência ao problema de saúde de que veio a falecer: “Domingo, 13.1.80 – Acordei cedo, morto de cansaço. Catherine ligou e queria ir aos jogos, mas eu estava cansado e fico muito nervoso com eles. Fui à igreja. Tomei o comprimido para a vesícula com vinho, devia ter tomado com água, eu não podia comer nada nas vinte horas antes de ir ao médico, que é o que eu vou fazer às 9:00 da manhã de segunda-feira” (p. 277).

Breve período apenas com uma menção à igreja, a última deste teor no dia 15 de fevereiro. Estava muito frio e ele, doente, sem se esquecer de registrar que faltou à igreja. Lendo o excerto após a sua morte, parece o presságio de uma despedida: “Domingo, 15.1.87 – A minha casa está gelada. Fiquei em cima da cama a ver televisão. O Stuart [Pivar] foi telefonando, conversei com ele umas dez vezes. O Sam [Bolton] ligou e o Wilfredo [Rosado], também. E John Reinhold. Grande dia ao telefone, mas nada mais. Não saí, nem fui à igreja. Estava mesmo muito frio. Assisti a *Agnes of God*⁶³ umas três vezes, uma chatice. E assisti a *The Story of Will Rogers* com Will Rogers Jr. e Jane Wyman, o filho fez o papel do pai. Ele trabalhava no *Today Show* da CBS quando eu fazia os desenhos da meteorologia nos anos 50. Fiquei acordado para ver *Andy Warhol’s Fifteen Minutes* no MTV” (p.796).

Voltando às referências para a relação com as imagens de obras renascentistas, sem presumir que a ligação religiosa ajudasse Warhol a decifrar a arquitetura semiótica do retábulo de Piero della Francesca, teve um olhar certo para a concha e o ovo. Idêntico à atenção com que escolheu o detalhe das mãos do Anjo Gabriel e da Virgem na *Anunciação* de Leonardo. Aqui, mutuamente, a parte que contém o todo e o todo na parte, metáfora e metonímia que, se foram deliberadas, contrariam a asserção de Roland Barthes sobre a “assemia” da *pop art*. Comentei-a na primeira parte do texto: para Barthes, tem a “insistência obtusa de um facto”, imagens literais de objetos que, assim, “significam que não significam” (*apud* Conde, 2013c: 40). Noutras palavras, reduzindo-se à reprodução do real, e do mais banal, com abdicação de intencionalidade ou significação simbólica. No entanto, mais do que falar na perícia visual de Warhol para recortar o que melhor servisse as aliterações cromáticas da *pop* e a litania dos ícones, ele pôde não limitar ao uso pretextual das reproduções, i.e., as imagens vistas como ícones. Talvez também delas fizesse um uso algo textual, olhando para as imagens como obras e com uma narrativa. Caso em que os detalhes iconográficos se tornam iconológicos, aplicando a distinção de Erwing Panofsky (1983 [1955]) para níveis de significado/interpretação das obras: a passagem da visão primária e descritiva para a visão hermenêutica sobre símbolos e alegorias.

As perguntas continuam, dada a variação de registos e o estatuto das obras enquanto ícones. Nessa linha, a *Vénus* de Sandro Botticelli equivale a *Monalisa*, e Warhol multiplicou rostos coloridos dessa *Vénus*, cânone para a beleza feminina. Outro lugar-comum, na lógica de *Thirty Are Better Than One* dos anos 60, que resultou num registo mais banal ou vulgar da *pop* warholiana. Não seria por o admitir que Warhol mencionou os “detalhes da *Vénus* de Botticelli” quando disse que odiava as “gravuras”? Por se confrontar com a sua resposta aquém do desafio frente a uma grande obra, além de ícone, e isto numa fase em que ele já não

⁶³ A edição brasileira traduz o título por *Cordeiro de Deus*. Diz respeito ao filme *Agnes of God* de 1985, realizado por Norman Jewison com desempenhos de Jane Fonda, Anne Bancroft e Meg Tilly. “Uma chatice” para Warhol, apesar de o filme ter sido nomeado para alguns Óscares pela Academia de Hollywood.

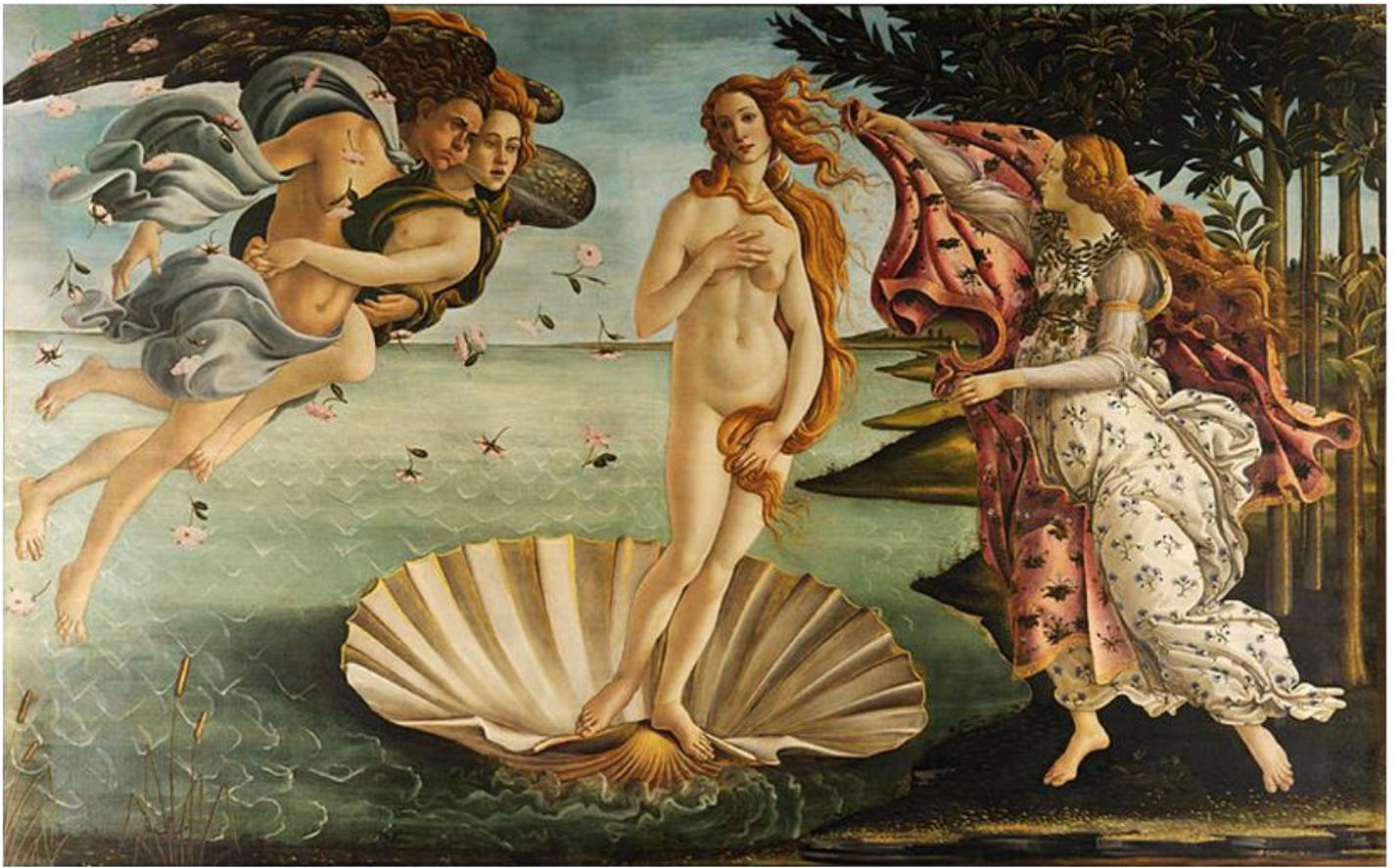
suportava parte dos ícones que (re)criou nos anos 60, de sopas *Campbell* a *Monalisas*? Havendo informação sobre a obra de Botticelli,⁶⁴ interesse e competência iconológica para lidar com sentidos além da plasticidade formal da pintura, *Nascita di Venere* oferece-se a mais “jogos de linguagem”⁶⁵ para as intertextualidades (re)criativas que solicitam as duplicidades do sagrado/profano. Pode interpretar-se como uma representação neoplatónica do amor divino mas com a deusa biface, terrena e celeste, que desperta para o amor carnal mas, segundo Platão, a beleza física também eleva para a espiritual: contemplação do próprio Criador. Ou pode ainda remeter para pinturas de casamento e, hipótese menos comprovada, para uma alegoria divinizante das virtudes de Lorenzo di Medici, senhor de Florença dito *Il Magnifico*.⁶⁶

Em comparação com a linearidade das versões de Warhol sobre a *Vénus* de Botticelli, parece (a mim parece) superá-la nos outros casos, do ponto de vista simbólico e formal. Continua os recortes do conjunto que se subtraem ao sentido original das pinturas mas, fosse pelo teor das obras, fosse pelo olhar atento que Warhol votou à *Anunciação*, de Leonardo, e *S. Jorge e o Dragão*, de Paolo Uccello, construiu abordagens aparentemente menos cingidas à vulgata das imagens.

⁶⁴ Encomendada em Florença por Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici (1463-1503), o *Popolano*, banqueiro e político. Este Lorenzo era primo do outro, Lorenzo de' Medici (1449-1492), que governou a República florentina, conhecido por *Il Magnifico*. Grande mecenas das artes, foi amigo de Sandro Botticelli e pode ter influenciado o primo para a encomenda. Cf. http://en.wikipedia.org/wiki/Lorenzo_di_Pierfrancesco_de%27_Medici; http://en.wikipedia.org/wiki/Lorenzo_de%27_Medici.

⁶⁵ Terminologia de Ludwig Wittgenstein (1889-1951) em *Investigações Filosóficas* (1.ª ed. 1953). Um exemplo de jogos de linguagem na criação da arte contemporânea em Conde (2009a, 2012d, 2012e).

⁶⁶ “O mar traz Vénus assim como a Virgem dá à luz o último símbolo de amor, Cristo.” A nudez de Vénus será a de uma “Eva antes da queda”. Como pintura de *fantasia*, com o estilo menos naturalista de Botticelli em contraste com o de outros artistas da época, *Nascita di Venere* apresenta uma bidimensionalidade que também poderia replicar a *maniera* da pintura antiga em vasos gregos ou nas paredes de tumbas etruscas: [http://en.wikipedia.org/wiki/The_Birth_of_Venus_\(Botticelli\)](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Birth_of_Venus_(Botticelli)).



Sandro Botticelli, *Nascimento de Vénus*, tempera s/ tela, 172.5 cm × 278.9 cm, c. 1484-1486, Galleria degli Uffizi, Florença



Andy Warhol, *Details of Renaissance Paintings (Sandro Botticelli, Birth of Venus, 1482)* [c. 1484-1486], serigrafia (portefolio), 74.9 x 104.1 cm, 1984



A própria *Anunciação* de Leonardo pertence a uma gama diferente, da iconografia cristã, e o quadro de Paolo Uccello, embora com uma narrativa de tradição religiosa e popular no fabulário da cultura europeia, é um exemplo não trivial. Uccello é, inclusive, um autor de culto para eruditos e mesmo invulgar no seu tempo. Como soube Warhol deste *S. Jorge e o Dragão* e com uma lenda demasiado exótica para o mundo americano da *pop*? A lenda tem

variantes.⁶⁷ Aqui será a de S. Jorge que mata a besta de Silene na Líbia, salvando a princesa. A besta exigia, primeiro, duas ovelhas por dia e, depois, o sacrifício humano. A escolha recaiu sobre a única filha do rei. S. Jorge resgatou-a lutando com o dragão. Pediu à princesa que tirasse o cinto para amarrar o pescoço do bicho e arrastou-o assim para a cidade, onde o matou em troca da conversão de todos ao cristianismo. A lenda vem da *Legenda Aurea* de Jacopo (Jacobus) de Varagine (ou Voragine), coleção das vidas dos santos escrita no século XIII, e Paolo Ucello tem também uma versão anterior do tema no Musée Jacquemart-André em Paris.⁶⁸

Warhol conhecia-a? E a que título poderia interessar-lhe esta lenda relacionada com as origens do cristianismo? Ou bastou-lhe simplesmente a iconicidade tão gráfica e gótica do quadro? Em qualquer caso, o resultado foi extraordinário e, novamente, certo ao selecionar a contracena da donzela com a asa do dragão que Warhol transformou numa vibrante paleta *pop*.⁶⁹ No texto que acompanhou a venda de uma das variações sobre *S. Jorge e o Dragão*, de Paolo Uccello, por 542.500 dólares em 2008,⁷⁰ leio que as cores evocam o final dos anos 70 e tendências neoexpressistas até meados dos anos 80. Na primeira parte lembrei-as pelas palavras de Warhol, pelos movimentos emergentes e com os “italianos” que ele temia que o ultrapassassem.⁷¹ Esta remissão para o contexto – e biográfico – de Warhol, em busca de novas ideias e parceira com alguns dos novos nomes, também explica a apreciação de *Details of Renaissance Paintings* como sinal da “evolução artística de Warhol na última década da sua vida”. Assim, continua o texto, Warhol não deixou de participar em revisitações críticas da história da arte na agenda dos anos 80. E, em *Details*, uma “homenagem contemporânea a predecessores” com (des)reconstruções dessa história “linear”, então “exposta com o contraste de estilos de referências”. Em primeiro lugar, pelo recurso às reproduções serigráficas que se assemelham à “mediaticidade da fotografia”, mas repetindo o uno no múltiplo porque nenhuma é exatamente igual à anterior. Evocando o que dele disse John Cage, citado no texto,

⁶⁷ Cf. a lenda em http://en.wikipedia.org/wiki/Saint_George_and_the_Dragon.

⁶⁸ Versão com o mesmo título, *S. Jorge e o Dragão*, datada de 1430-35: <http://musee-jacquemart-andre.com/en/collections/saint-georges-and-dragon>. Sobre a versão na National Gallery em Londres, cf. <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/paolo-uccello-saint-george-and-the-dragon>. Jacobus de Varagine (c. 1230-1298), frade dominicano, tornou-se arcebispo de Génova em 1292 e autor de um verdadeiro *best-seller* medieval com a *Legenda Aurea* (ou *Legenda Sanctorum*); cf. http://en.wikipedia.org/wiki/Jacobus_de_Voragine; http://en.wikipedia.org/wiki/Golden_Legend.

⁶⁹ Cf. outra versão em <http://artsy.net/artwork/andy-warhol-details-of-renaissance-paintings-paolo-uccello-st-george-the-dragon>.

⁷⁰ Cf. <http://www.phillips.com/detail/ANDY-WARHOL/NY010508/36>, de que retiro as citações.

⁷¹ Cf. Conde (2013c: 49) com a nota 52 que repito. Eram tendências europeias e 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 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). Aludia a Sandro Chia (n. 1946) e Francesco Clemente (n. 1952), com quem Warhol colaborou em Nova Iorque e expôs em 1984 (altura de *Details of Renaissance Paintings*), juntamente com Jean-Michel Basquiat (1960-1988) na galeria *Bruno Bischofberger* em Zurique. Entre outros da *transvanguardia* italiana, braço do movimento neoexpressionista 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).

mostrou “através da repetição que não há repetição na arte”. Em segundo lugar, desconstruiu a narrativa bem como a composição rigorosa e geométrica em *S. Jorge e o Dragão*. Como noutras obras da Renascença, dissociada da alegoria. Warhol quebrou ambas, narrativa e composição, ao destacar uma parte pelo recorte descontextualizante, e fulgurante, da cabeça da princesa com a asa e a cauda do dragão. Um “contraponto contemporâneo” servido pela técnica dos *prints*, a serigrafia como *medium* e metáfora para “a mercadoria e a ilusão da memória”, a que em todo o caso não faltou a presença da mão: “Sugestão de pinceladas.”



Paolo Uccello, *S. Jorge e o Dragão*, óleo s/ tela, 55.6 x 74.2 cm, c.1470, National Gallery, Londres



Andy Warhol, *Details of Renaissance Paintings (Paolo Uccello, St. George and the Dragon, 1460)* [c.1470]
 acrílico e tinta serigráfica s/ tela, 121.9 x 182.9 cm, e serigrafias (portefolios), 65.5 x 94.5 cm, 1984



Andy Warhol, *Details of Renaissance Paintings (Paolo Uccello, St. George and the Dragon, 1460)* [c.1470]
serigrafias (portefolios), 81.3 x 111.8 cm, 1984



Andy Warhol, *Details of Renaissance Paintings (Paolo Uccello, St. George and the Dragon, 1460)* [c.1470]
serigrafias (portefolios), 81.3 x 111.8 cm, 1984

Chegamos finalmente à *Anunciação*, o quadro que Leonardo realizou quando tinha entre 20 e 24 anos, em c. 1472/3-1475/6,⁷² e que continua em Florença à guarda da Galleria degli Uffizi. Tudo leva a crer que foi mesmo o primeiro quadro exclusivamente dele, depois de ter participado noutros do mestre Andrea del Verrochio (c. 1435-1488). Para o olhar dos especialistas, ainda com imperfeições do jovem Leonardo em detalhes de anatomia, a mão da Virgem, e na construção da perspectiva. Como para outras obras de Leonardo, o debate sobre a autenticidade persistiu. Durante muito tempo, e abarcando parte do século XIX, atribuía-se esta *Anunciação* a Domenico Ghirlandaio (1449-1494), mas a autoria de Leonardo provou-se por um desenho na manga do anjo, elementos da paisagem, e usos de luz e sombra. Já com

⁷² As datações variam por autores; cf. http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_works_by_Leonardo_da_Vinci. Antes, por essa altura ou próxima, pintou o célebre anjo em *O Batismo de Cristo* (1469/70-1476/8), quadro do mestre Andrea del Verrochio. Além do anjo (da esquerda no quadro), parte do fundo com a paisagem e do dorso do Cristo. O quadro encontra-se igualmente na Galleria degli Uffizi em Florença. A esta primeira fase pertence ainda *Ginevra de' Benci*, retrato datado de 1474/76-78/80 que se encontra na National Gallery of Art de Washington.

dúvidas quanto ao autor, existe a segunda versão numa *predella*⁷³ no Museu do Louvre, datada de c. 1480 (ou c. 1478-1485).⁷⁴ Por vezes atribuída a Lorenzo di Credi (1459-1537) ou a Andrea del Verrocchio e executada por Credi. Que, de resto, foi seu discípulo tal como Leonardo.

O quadro nos Uffizi sofreu vários retoques que transformaram partes do original. Por exemplo, as asas do anjo, supostamente pintadas por Leonardo a partir de asas de um pássaro. A figuração de barcos ao fundo também é inusual nele. Em algumas fontes diz-se que tem elementos a partir do túmulo de Piero e Giovanni de Medici (1472-1503), obra de Verrocchio (em 1472, ou 1469-72) na Igreja de San Lorenzo, em Florença. Reproduz o episódio em que o Anjo Gabriel anuncia à Virgem a maternidade para breve, o nascimento de Cristo. O jardim interior e o lírio que o Anjo segura simbolizam a virgindade. Ressalvei que, se principais historiadores confirmam tratar-se do primeiro quadro realizado completamente por Leonardo, outros duvidam. Em todo o caso, dada a sua juventude, resultou numa obra “miraculosa” com marcas de autenticidade. As próprias dúvidas são interessantes sobre o halo de condições e contingências em torno de obras-primas, ou da sua definição como “facto cultural” (Waschek, 2000: 25-46; AA.VV., 2000).

Quanto a Andy Warhol,⁷⁵ abordou *Anunciação* com os procedimentos técnicos e visuais que mencionei para *S. Jorge e o Dragão*, mas, desta vez, abordou-a sobretudo como uma janela que se abre para o quadro e para Leonardo. Tudo ali está conciso e eloquente: a bênção do anjo com os dedos em pose que ressurgem em mais obras, marca leonardiana; a mão pousada da Virgem, com as ditas imperfeições de uma criação de juventude; e os ciprestes da Toscana, com o fundo de paisagem montanhosa que Leonardo também inventou, ou renovou, com inédito naturalismo, para a sua pintura. É um olhar inteligente e depurado, não sentimental mas sensível e maturado que concorda com a aversão de Warhol à retórica dos “criativos” – os que se demoram a mostrar “o mecanismo das coisas” em vez delas.⁷⁶

⁷³ Plataforma ou pedestal sob o retábulo de um altar, com um friso de pinturas ou esculturas, como na arte religiosa medieval e renascentista. Cf. <http://pt.wikipedia.org/wiki/Predela>.

⁷⁴ Dimensões, 16 x 50 cm; imagens em <http://www.wikipaintings.org/en/leonardo-da-vinci/annunciation-1>; <http://www.wikipaintings.org/en/leonardo-da-vinci/annunciation-1#supersized-artistPaintings-225106>.

⁷⁵ Referência e imagem também em Salteiro (2005: 159).

⁷⁶ Acrescento mais fragmentos a uma nota de “Arte e poder” (Conde, 2009b: 27, nota 70): “Segunda 24.3.80 – Comprei *Wrestling*, *Petland* e *Jet* – Uma porção de revistas diferentes – para ver como são e para conseguir ideias para a *Interview*. Eu tinha de ser fotografado por uma agência de publicidade, eles arranjaram tudo e então perguntaram porque sou tão criativo, e eu disse, ‘não sou criativo’. E isso destruiu a coisa toda, ficaram sem saber o que perguntar mais” (p. 295); “Quinta-feira, 24.4.80 – O lugar estava repleto de bichas intelectuais que queriam conversar sobre arte comigo, mas o Henry disse-lhes que sou burro de mais para essas coisas. Henry pensou numa boa citação sobre *Popism* [*: The Warhol Sixties*, publicado em 1980 em coautoria com a secretária, Pat Hackett], ‘É um verdadeiro abridor de latas’. Não é ótimo?” (p. 304); “Sexta-feira, 10.12.80: [sobre três espetáculos de dança] Aquela coisa criativa chata” (p. 355). E, sobre Robert [Bob] Wilson (n. 1941): “Quarta-feira, 25.6.80 – A peça de Bob Wilson recebeu críticas horríveis. E fiquei a ver uma *reprise* com Carol Burnett e aquelas pessoas eram mesmo muito boas, talentosas, divertidas. Quer dizer, Bob Wilson tem um miúdo autista [no espetáculo] e faz algumas coisas criativas, mas é só. Quer dizer, quando a gente vê Carol Burnett damo-nos conta de que Bob Wilson não é nada” (p. 315/316); “Sábado, 15.2.84 – Ela disse, ‘Ele é um génio’. Eu também achava que era, mas a última coisa dele no

Esses fixar-se-iam em motivos exuberantes, as asas do Anjo que atraem a atenção, mas Warhol elegeu o essencial e, ao contemplá-lo, pergunto-me de novo com que saber e sentimentos o terá feito.

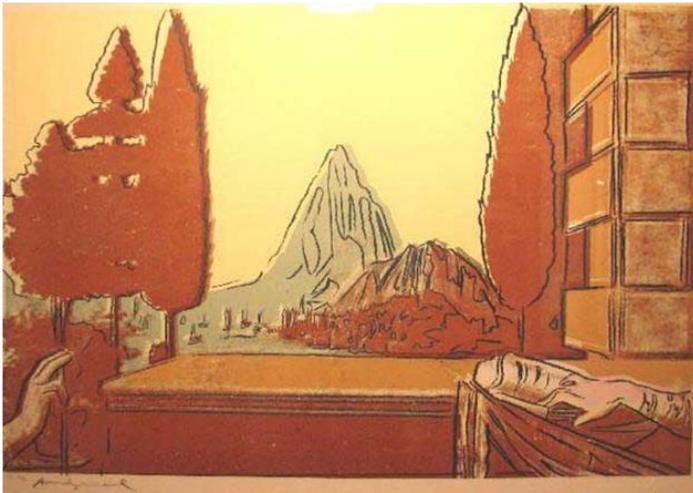


Leonardo da Vinci, *Anunciação*, óleo e tempera s/ madeira, 98 x 217 cm, c. 1472/3-75/6, Galleria degli Uffizi, Florença

Lincoln Center foi tão chata! É como estes artistas que ficam a fazer coisas – bem, sei lá, talvez eu esteja nesta categoria –, ficam a mostrar o mecanismo das coisas em vez de nos divertirem. Mas [Robert] Rauschenberg [1925-2008] é ótimo. Ele faz sempre as coisas comuns de uma maneira nova” (p. 557).



Andy Warhol, *Details of Renaissance Paintings* (Leonardo da Vinci, *The Annunciation*, 1472) [c.1472/3-75/6],
detalhe e serigrafias (portefolios), 81.3x111.8 cms, 1984



Andy Warhol, *Details of Renaissance Paintings (Leonardo da Vinci, The Annunciation, 1472)* [c.1472/3-75/6], serigrafias (portefolios) 81.3x111.8 cms, 1984

3. Concluindo com o museu imaginário

Warhol conhecia o tema da *Anunciação* desde menino a partir de reproduções, assim como mais ícones bizantinos que existiam na família de católicos ortodoxos. Apontei atrás que a família frequentava a Igreja de São João Crisóstomo em Pittsburgh, oriunda de uma região da ex-Cecoslováquia. O pai emigrou para os Estados Unidos em 1914, trabalhou numa mina de carvão, depois foi operário da construção; a mãe juntou-se-lhe em 1921. Andy, ainda Warhola antes de assinar Warhol desde meados dos anos 50, ingressou aos 17 anos, em 1945, no Instituto de Tecnologia de Carnegie Pittsburgh para se formar em *design*. Foi a porta para outro destino, mas à casa modesta dos pais da classe operária, em Pittsburgh, na Pensilvânia, chegou decerto o mito de Leonardo da Vinci em reproduções de *A Última Ceia* e muito possivelmente da sua *Anunciação*.

Andy Warhol nasceu em Pittsburgh, quarto filho mais novo de Andrej Varhola e Julia Zavacky, depois com o apelido americanizado em Warhola. Tinha dois irmãos mais velhos, Ján e Pavol; o primeiro irmão morreu antes de os pais emigrarem.⁷⁷ O pai morreu em 1942, tinha Warhol 14 anos, e manteve a relação de muita proximidade com a mãe, que se mudou em 1951 para Nova Iorque para “tomar conta” de Andy. Julia Warhola (1892-1972)⁷⁸ era dotada para o desenho (temas favoritos: anjos e gatos), bordados e outros trabalhos femininos, alguns com herança das origens camponesas e da tradição *pysanka* de decorar os ovos pascais.⁷⁹ O filho chegou a acompanhar ilustrações com a escrita da mãe, elementar e desenhada, “decorativa”. Júlia ganhou prêmios com o seu *lettering* e ilustrações, nomeadamente em 1958, do American Institute of Graphic Arts, pela ilustração de um álbum. Entre outros que ilustrou sobre gatos em 1957 e 1966. Neste ano, Warhol realizou o filme *Mrs. Warhol* (66 minutos) sobre a mãe, ficcionando-a como uma “*movie star* envelhecida com um lote de maridos”. Em 1971, reenviou-a para Pittsburgh, onde morreu um ano depois, e ele ficou com remorsos.

Warhol adulterava dados biográficos, o que ajudou à mitologia pessoal e sobre a família. Desenvolvo estes aspetos em Conde (2008a/2013), mas, para exemplo, temos as seguintes passagens sobre o pai: “22.12.80 – Curley ainda acredita que o meu pai morreu nas minas de carvão de Pittsburgh e sente-se culpado, porque a família dele, os Mellons, são donos de Pittsburgh, é muito engraçado” (p. 371); “Terça-feira, 16.6.81 – A Eva, da [revista] *Stern*, mandou-me o artigo que escreveu e eu não queria acreditar. Quer dizer, abri-lhe o meu coração e ela escreveu um artigo tipo picadinho – ‘Pai morreu em minas de carvão/Warhola/Carnegie Tech’. Abri-lhe o meu *coração*. Realmente, dei uma boa entrevista, porque ela disse-me que queria fazer algo realmente *diferente*. Quer dizer, até *contei* que o meu pai tinha sido operário da construção e *ainda assim*, ‘Pai morreu em minas de carvão’. Quer dizer, eu só contei tudo aquilo porque gosto do sujeito que é dono da *Stern* e que foi tão bom para nós em Munique. Aquele que está a comprar bebidas que vão ser guardadas até ao ano 2000. E ela não falou em nenhuma das coisas jovens que fizemos. As coisas modernas” (p. 406, sublinhados no original).

O que aconteceu quando Warhol se acercou aos 52 anos daquela *Anunciação*, uma das primeiras criações do mito? Algum lastro dessas memórias? E neste ponto não resisto à analogia com Günther Grass (n. 1927, um ano antes de Warhol), Prémio Nobel da Literatura com origem social idêntica à de Warhol e com quem poderia partilhar um recuado museu

⁷⁷ Cf. o *site* da família: <http://www.warhola.com>.

⁷⁸ Cf. http://en.wikipedia.org/wiki/Julia_Warhola; <http://www.warhola.com/andysmother.html>.

⁷⁹ Cf. <http://en.wikipedia.org/wiki/Pysanka>. A família de Warhol pertencia à etnia rutena, também dita dos cárpato-rutenos e russianos que não se tornaram ucranianos no século XIX. Cf. <http://en.wikipedia.org/wiki/Rusyns> e E. Rusinko, (2013), “We are all Warhol's Children”: Andy and the Rusyns” apresentado em http://www.warholstars.org/andy_warhol_2013b_velvet_underground.html. Os rutenos habitam em regiões da Europa do Leste, têm idioma próprio e só foram reconhecidos como minoria étnica mais recentemente. São cristãos e muitos, como a família de Warhol, pertencem à Igreja Católica Bizantina Rutena com liturgia ortodoxa. Ver o documentário cujo título cita a afirmação atribuída a Andy Warhol, *I Am From Nowhere* (2002), realizado por Georg Misch sobre Miková: <http://www.cultureunplugged.com/documentary/watch-online/filmmedia/play/1595/jsReportBug.php>; <http://www.youtube.com/watch?v=RpISrtF0YwQ>. Muito interessante e revelador da distância com o parente célebre, ver ainda *Absolut Warhola* (2004), outro documentário realizado por Stanislaw Mucha sobre os familiares camponeses de Warhol. Também sobre o Andy Warhol Museum of Modern Art, que se inaugurou em 1991, em Medzilaborce, *Warholcity*: <http://www.warholcity.com/video?pn=1&seid=EB35NNTTD81XHQK>. Além deste *trailer*, o documentário encontra-se em várias partes no YouTube, não legendadas em inglês. Para o museu, cf. <http://www.warholcity.com>; https://www.facebook.com/warholcity/photos_stream.

imaginário. Em *Descascando a Cebola* (2007),⁸⁰ Grass conta como nasceu a “fome da arte”⁸¹ numa casa semelhante, embora recordada com mágoa: “O buraco de duas assoalhadas, a ratoeira da ascendência”⁸² com o cheiro a couve branca azedada por cima da loja dos pais.⁸³ Essa fome nasceu das reproduções de grandes obras em cromos das caixas de cigarros que a mãe vendia na loja e que ele colava no álbum. Só muito mais tarde fez a viagem real com ida obrigatória a Itália, que descreveu assim, falando de si como “ele”:

“Tinha viajado pela Toscana e pela Úmbria e chegado até Roma, vendo finalmente nas galerias Uffizi as tais obras de arte no original – a *Vénus de Urbino* [antes de 1538] de Ticiano⁸⁴ e *O Nascimento de Vénus* de [Sandro] Botticelli, além disso, no Palazzo Pitti, o *S. Sebastião* de Sodoma,⁸⁵ cujo corpo jovem trespassado de setas se torce com uma beleza dolorosa diante de árvores e paisagem – que me tinham tornado, logo na infância, graças às imagens coloridas dos cigarros, tão viciado em arte. É com facilidade que me vejo em frente ao retrato de um homem com nariz protuberante e chapéu vermelho, que Piero della Francesca tinha pintado de perfil.⁸⁶ [...] Ficava em espanto diante de mármore pleno de movimento e arrebatado perante os bronzes dos Etruscos, do tamanho de uma mão, consultei o [Giorgio] Vasari em Florença e Arezzo, vi no Palazzo Pitti [em Florença] e no Palazzo Borghese de Roma mais imagens dos cigarros da minha época de aluno, como originais pomposamente emoldurados. [...] Será que o rádio ainda estava em cima do aparador, e quem ouvia que emissora? O que teria acontecido à estante de livros envidraçada da mãe, que na realidade era minha? Quem folhearia agora os álbuns de arte cheios de imagens dos cigarros colecionadas e coladas cuidadosamente nos espaços previstos?” (pp. 220 e 294).

Entre outras dimensões que podem aproximar pessoas tão diferentes, embora da mesma geração mas em universos com culturas e histórias tão díspares (os EUA de Andy Warhol e a Alemanha de Günther Grass), o museu imaginário tece uma ligação. Apesar de

⁸⁰ Autobiografia que analisei em Conde (2008-2009; 2008b/2012). Günter Grass relata o período de 1939-1959 e confessou o seu alistamento nas Waffen-SS na adolescência. Sobre a tradução portuguesa, cf. Tropa (2011).

⁸¹ Uma das três fomes que o acompanharam; as outras, a fome literal durante a guerra e a fome carnal ao longo da vida (Grass, 2007: 227).

⁸² “Escondia a sanita exterior de outras pessoas como uma desonra, razão pela qual nunca convidei companheiros de escola para quem uma bandeira e uma casa de banho exclusiva eram evidentes. Só Egon Heinhert, que também odiava a sua sanita exterior da Luisenstrasse, é que vinha de vez em quando e me emprestava livros. [...] O buraco de duas assoalhadas. A ratoeira de ascendência. Tudo acanhava o visitante de fim de semana. Nem a mão acariciante da mãe era capaz de afastar as misérias do filho. Mesmo se já não se exigia dele que se enfiasse no quarto, na cama dos pais, onde além disso dormia também a irmã, ficava na sala, onde o sofá que fazia de cama durante a noite esperava por ele, tornando-o, no entanto, testemunha de uma vida conjugal que se cumpria com regularidade de sábado para domingo. Eu ouvia, ou achava que ouvia, aquilo que, mesmo abafado, me ficou desde a infância no ouvido, e dessa maneira conservei como ritual monstruoso na cabeça” (p. 65).

⁸³ “Eu entrava, subindo e descendo escadas, em casas arrendadas, nas quais, de andar para andar, os cheiros mudavam. Ao cheiro que a couve branca azedada liberta sobrepunha-se o fedor a roupa a ferver em água. Um andar acima cheirava sobretudo a gatos ou a fraldas de bebé. Atrás de cada porta de entrada fazia-se sentir mais o cheirete. Um cheiro acidulado ou a queimado, porque a dona de casa tinha acabado de fazer caracóis no cabelo com o ferro de frisar. O odor de senhoras mais velhas: bolas de naftalina e lavanda *Uralt*. O bafo a aguardente do viúvo reformado. Eu aprendia ao cheirar, ouvir, ver e sentir: a pobreza e a aflição das famílias de trabalhadores com muitas cabeças, a altivez e a cólera de funcionários administrativos, vociferando em alto alemão empertigado, que eram, por princípio, insolventes, a necessidade que mulheres solitárias tinham de um pouco de conversa à mesa da cozinha, silêncio ameaçador e a desavença persistente entre vizinhos” (p. 29).

⁸⁴ Ticiano Vecellio (ou Vecelli), em italiano Tiziano Vecellio (c. 1473/1490-1576).

⁸⁵ Alusão ao quadro de Antonio Bazzi, dito Sodoma (1477-1549), *São Sebastião* (1525) na Galleria Palatina (Palazzo Pitti), Florença; imagem em <http://torturebyroses.gydja.com/gsebsodoma.html>.

⁸⁶ Alusão ao *Retrato de Federico da Montefeltro* no díptico com o da sua mulher Battista Sforza (1465-66), na Galleria degli Uffizi, Florença. Imagem em <http://www.casasantapia.com/art/pierodellafrancesca/montefeltroportraits.htm>.

distintamente consciente, assumido e investido. Recordo que este estudo pertence a um ensaio sobre o reconhecimento em arte, e também pelo museu imaginário dos artistas.⁸⁷ Todos o têm para as suas circulações simbólicas, e no plural porque para cada um existem sempre museus imaginários com vários tipos, conteúdos, e amplitude. É imaginário não só por se preencher com imagens (visuais, literárias, sonoras, diversas) mas também porque imaginado em duplo sentido. Imagina muitas vezes a realidade do não visto (a não ser justamente pela mediação das imagens) e imagina enquanto construção (re)criativa ou ficcional de referências. Uma *assemblage* que ainda se singulariza pelo modo como joga com acervos da biografia, identidade, memória e património.

Qualquer museu imaginário, de pessoal a coletivo, comporta esta *bricolage* sinóptica de informação, representação e incorporação. Os museus imaginários configuram, pois, nós de uma rede em grande parte arbitrária, plástica e flutuante de ligações, remissões e projeções. Organizam-se em narrativas espontâneas, induzidas⁸⁸ ou impositivas, no caso das que se institucionalizaram como historial “legítimo” para uma área. As narrativas, diferentemente ancoradas, explicitadas, textualizadas, ilustradas e centrífugas (arborescentes, digressivas, circulares, etc.) podem desenvolver-se indo da poética da deriva, ou do labirinto, à disciplina do arquivo. Na era da imagem e da digitalização, lembrando sempre a patrimonial e artística que entrou no meu texto com tantos recursos da Web, temos todas as potências e valências dos novos *media* e vivemos como nunca com a ubiquidade de museus imaginários em *blogs*, *sites*, YouTube, etc. Os seus hipertextos, povoados de imagens, habitam a infinitude do ciberespaço, as mentes e as casas com a parafernália de *memorabilia*.

Para a arte, a noção intersticial, plástica e poderosa de museu imaginário tem uma origem. É legado de André Malraux (1997 [1965]), que a ligou com o grande cânone e a *imagerie* da reprodução fotográfica de obras organizadas num “discurso ilustrado” da história da arte. Igualmente “arte da montagem” entre “linearidade e construção”⁸⁹ com nódulos axiais para o elogio patrimonial e com a missão educativa, civilizacional. Em resumo, um museu imaginário que cristaliza representações da arte e da sua elevação. O *Museu Absoluto* (AA. VV., 2012), edição monumental da Phaidon Press que reúne 3000 anos de história da arte

⁸⁷ Cf. “Reconhecimento em arte: passagens de um percurso” (Conde, 2013a, 2013b), 1.ª e 2.ª partes disponíveis em: http://www.cies.iscte.pt/np4/?newsId=453&fileName=CIES_WP142_Conde.pdf; http://www.cies.iscte.pt/np4/?newsId=453&fileName=CIES_WP146_Conde.pdf.

⁸⁸ Caso das práticas pedagógicas que recorrem aos “museus de turma” como metodologia pedagógica para “abrir o imaginário” em Reyt (1988).

⁸⁹ Pageard (2011), que compara a visão de Malraux com as de outros (nomeadamente Walter Benjamin e Henri Focillon) sobre a metodologia, montagem e escrita da história da arte: “descontinuidade, estratificação”, “vida das formas”, etc. Malraux elaborou a noção de museu imaginário (“um nó numa rede”) em duas publicações: *Psicologia da Arte* (1947-1950) e *Vozes do Silêncio* (1951). As datas reportam-se aos contextos editoriais; mais considerações em vários (Harris, 1996; Melot, 2001, 2012; Cisneros, 2003; Azzi, 2010; Monvallier, 2011; Wolfe, 2012; Zarader, 2013).

(com 2700 ilustrações, mil páginas e, parece, oito quilos), constituiu mais uma tentativa, babélica, de atingir a utopia. Na verdade, o cânone tornou-se um lugar-comum, assimilado como matriz de referência e reverência. Os caudais de públicos, presenciais ou virtuais, aí dispõem de guias para horizontes de expectativa e para peregrinação cultural. Quanto aos artistas, os seus museus imaginários também incluem tais marcos e filiações, mas, além de os admirar e importar, também os transcende e contesta.

Retomando o Andy Warhol de *Details of Renaissance Paintings* e de *The Last Supper*, assim como a viagem de Günther Grass por Itália, os respetivos museus imaginários poderiam então aproximar-se pela partilha do cânone celebrado por Malraux. Pelo menos evocado no caso de Warhol para exercer outros “jogos de linguagem”. Quais foram exatamente, por que razão, e com que conhecimento substancial do cânone (isto é, mais do que a percepção epidérmica dos ícones) não sabemos em definitivo por causa dos silêncios dos *Diários* e das circunstâncias quer em torno de *Details* quer da última aproximação a Leonardo. Sendo a iconografia histórica e as obras renascentistas referentes com exotismo na *pop art*, deve ter-se sentido “entre papéis” – de qualquer modo o seu elemento.⁹⁰ Além disso, estava como muitos artistas que passam pelo cânone ou partem dele para outras viagens imaginárias.

Para os artistas, a noção de Malraux conota-se com idiossincrasias, apesar de terem uma tipologia por géneros segundo as épocas. São museus pessoais, periciais no que se refere à arte, mas diferentemente historiográficos e sistemáticos; antes, muitos, casuísticos e mutáveis ao sabor das trajetórias, explorações e viagens no sentido literal e metafórico do termo.⁹¹ Coincidem com o eixo da referência que inscrevi na *gestalt do puzzle*: figuração concetual para a problemática do reconhecimento em arte.⁹² De implícitos a declarados, motivam frequentemente o trabalho artístico e as obras específicas. Como Andy Warhol com/sobre as de Leonardo, entre tantos exemplos de diálogos (re)criativos e críticos *vis-à-vis* antecessores e contemporâneos. Vimos na primeira parte que, entre outros, Marcel Duchamp (1887-1968) parodiou *Monalisa* em *L.H.O.O.Q.* (1919) e não se conteve em provocações ou ironias. Em *La Boîte-en-Valise*, que realizou a partir de 1936 e apresentou em 1941,⁹³ definiu o seu “museu portátil” em que apenas colocou imagens das próprias obras. Ele próprio, o

⁹⁰ Warhol *dixit*: “I love it when you ask actors ‘what’re you doing now?’ and they say, ‘I’m between roles’. To be living ‘life between roles’, that’s my favorite” – Andy Warhol (*Andy Warhol: The Last Decade*), em <http://www.warholfoundation.org/legacy/biography.html>, na abertura da secção “Andy Warhol biography, pop artist and cultural icon”.

⁹¹ Viagens autorais, temporais na digressão das referências, e espaciais. Abundam os exemplos das viagens de artistas e escritores; ver na bibliografia alguns casos como George Sand (pseudónimo de Amantine ou “Amandine” Lucile Aurore Dupin, 1804-1876), Honoré de Balzac (1799-1850), Marcel Proust (1871-1922), Vincent Van Gogh (1853-1890) (Peylet, 2005; Gagneux, 2012; AA. VV., 2009a, 2003). Inúmeras referências se acrescentariam dado o ecletismo da noção de museu imaginário para as artes, a música (Goehr, 1994), o cinema, a banda desenhada, etc. (Ortoli, 2012; AA. VV, 1986).

⁹² Cf. Conde (2013b: 38) em http://www.cies.iscte.pt/np4/?newsId=453&fileName=CIES_WP146_Conde.pdf.

⁹³ Imagem em http://www.moma.org/interactives/exhibitions/1999/muse/artist_pages/duchamp_boite.html.

cânone, novo cânone. Aliás, tão “egoísta” como o *Musée d'Art Moderne – Département des Aigles* (1968) que Marcel Broodthaers (1924-1976) inventou literalmente para si. Sem coleção nem local permanente, bifurcou-se por *wings* / “asas” / “secções” entre 1968 e 1971, que consistiam em reproduções de obras de arte, inscrições nas paredes e elementos fílmicos.⁹⁴

Broodthaers fez mais: em 1970 concebeu a “secção financeira” com o objetivo de vender o museu para “evitar a bancarrota”. Como? Anunciando a venda na capa do catálogo da Feira de Arte de Colónia de 1971, sem que tivesse compradores. Além disso, produziu para a “secção financeira” uma edição de lingotes de ouro com uma águia estampada: emblema do museu, símbolo de poder e vitória. E venceu ao conseguir vender lingotes que duplicavam o preço de mercado para o ouro. A diferença equivale ao valor acrescentado da arte. Eis um museu egocêntrico, arbitrário, ficcional e consequente do ponto de vista comercial, ao menos nesta *wing*, “asa” da águia artista. Pelo simples facto de esse museu “existir” para o autorreconhecimento, punha em crise a crença (ou falácias da crença) na instituição-chave do sistema da arte: o museu. Há mais exemplos para a história de tais “instituições” imaginárias.

Noutro lugar⁹⁵ retomo o impulso de museus imaginários dos artistas que rasgaram horizontes na trajetória da modernidade vs. pós-modernidade, com novas visões sobre as próprias “ruínas” do museu (Crimp e Lawler, 1995). E como as vanguardas dos anos 60-70 radicalizaram o paradigma da crítica institucional ao ponto de situações-limite com a obra antimuseu, mesmo antiobra ou antiarte. Por agora, diga-se apenas que, enquanto discurso e dispositivo, o museu e os cânones se confrontaram com diferentes narrativas, práticas de intervenção e a concorrência de espaços e ideais alternativos. Não são as referências para a generalidade do público e do turismo cultural que peregrina por rotas do museu imaginário à Malraux. Pertencem aos esclarecidos sobre essa parte fundamental da história da arte desde as ruturas da modernidade e, nessa medida, circunscrevem um restrito museu imaginário. Suficiente, porém, para comprovar que certa parte do reconhecimento em arte é, ou se torna, relativa e fulminável.⁹⁶ Assim aconteceu com lances das vanguardas contra formas mais institucionais e canónicas desse reconhecimento.

⁹⁴ Cf. http://www.moma.org/interactives/exhibitions/1999/muse/artist_pages/broodthaers_musee.html, de que faço este relato e com imagem; ainda Schultz (2007) e Leal (2003) com uma cronologia das “secções” em http://www.virose.pt/ml/textos/v_m_completo.html; <http://www.cecl.com.pt/rcl/edicoes/rcl-32-ficcoes/58-ensaios/191-a-verdade-da-mentira-o-museu-como-dispositivo-ficcional-na-obra-de-marcel-broodthaers>.

⁹⁵ Texto desta série sobre o reconhecimento em arte a publicar proximamente.

⁹⁶ Ver, a propósito, o exercício de José Maçãs de Carvalho (n. 1960), “Video Killed The Painting Stars.mp4”, disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=y8Q8gjYkDeQ>. Noutra direção que se abre à conotação de homenagem, um exemplo do trabalho de Vik Muniz (n. 1961) sobre a Coleção Lambert no Hôtel de Caumont em Avignon. A partir de uma residência para “responder” a 110 obras-primas da coleção, realizou uma exposição com que construiu o seu museu imaginário (na senda de André Malraux). Replicou algumas de Piranesi, Goya, Monet, Van Gogh, Cézanne, Picasso, Warhol, entre outros, usando materiais como lã, *ketchup*, molho de chocolate, pigmentos, revistas, *confetti*, plantas secas e lixo. Cf. Mezil e Muniz (2011).

Como museu, também o imaginário transporta para o passado. A valorização do passado, passado questionado, reentrou nas agendas pós-modernas depois do *aggiornamento* presentista das vanguardas e do futurismo que anunciou a modernidade no início do século XX. E, de facto, não nos livramos com facilidade do passado, seja o que encanta ou o que atormenta. A história da arte, das imagens e da memória social corresponde a um imenso e contrastado museu imaginário, em muitas partes inquebrantável, que regressa em escavações com formas de homenagem, de crítica, e de (des)(re)construção. Assim, não se trata apenas de perguntar *What do Pictures [really] Want*, primeira parte do título do livro de W. J. T. Mitchell (2006 [2005]), 1996) sobre *The Lives and Loves of Images*. Um livro que observa o “vitalismo” das imagens, imagens com vida própria, pelo que igualmente as que viajam por museus imaginários. Precisamos de devolver a pergunta à outra: o que queremos nós das imagens, o que querem os artistas, e o que fazem com elas, concretamente das imagens de obras de arte. Desse modo, as imagens devolvem-se às intencionalidades autorais que recolocam a questão da visualidade (tema de Mitchell, que se estende ao da cultura e literacia visual) a partir dos sujeitos. Ou seja, pensando no interesse, na competência e no sentido com que lidam com as imagens e as (re)elaboram. Neste texto, os sujeitos como artistas e um em particular: Andy Warhol sobre imagens de obras da Renascença e de Leonardo da Vinci.

São dois artistas no cume de museu(s) imaginário(s), incontornáveis com imagens imensamente visitadas, vistas ou (a)percebidas. O que querem então essas suas imagens? Querem o que eles quiseram nas respetivas condições⁹⁷ e também o que nós queremos delas. Mais precisamente, desde há séculos para Leonardo e há décadas para Andy Warhol, o querer de multidões de público, especialistas e artistas. É pois neste intervalo e círculo semiótico com a receção, *vide* apropriação das imagens, que são, ou podem ser, “abertas”.⁹⁸ Entre os dois só podemos acompanhar o monólogo de Warhol sobre as imagens de Leonardo, ícones e obras. Depois de *Monalisa*, a *Anunciação* e alguns Cristos que Warhol reinterpretou para *The Last Supper*, o monólogo continua na terceira parte sobre essa apoteose com a maior das imagens, e aberta: “A incessante *Última Ceia* de Leonardo.”⁹⁹ O que guarda e transforma um museu imaginário?

⁹⁷ Para Leonardo, temos primeiramente as condições da encomenda das obras com o querer dos mecenas, senhores e igreja. A Andy Warhol não faltou o querer do mercado e com exemplos do querer de clientes para os retratos.

⁹⁸ Usando a expressão de Didi-Huberman (2007) num livro sobre as relações antropológicas das imagens com o corpo e a carne. Um dos exemplos é o de Cristo sacrificado na cruz.

⁹⁹ Título do livro de Leo Steinberg (2001).

REFERÊNCIAS

A lista de referências complementa-se com as indicadas na primeira parte do texto, disponível em http://www.cies.iscte.pt/np4/?newsId=453&fileName=CIES_WP156_Conde.pdf.

- AA. VV. (1986), *Le Musée Imaginaire de Tintin*, Bruxelas, Casterman.
- AA. VV. (2000), *Qu'Est-ce qu'un Chef-d'Œuvre?*, Paris, Éditions Gallimard, Musée du Louvre.
- AA. VV. (2003), *Le Musée Imaginaire de Van Gogh*, Paris, Éditions La Martinière.
- AA. VV. (2009a), *Le Musée Imaginaire de Marcel Proust*, Londres, Thames & Hudson.
- AA. VV. (2009b), *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. (2011a), *Jésus en Représentations. De la Belle Époque à la Postmodernité*, dirigido por Jean Kaempfer e Phippe Kaenel, CH – Gollion, Infolio Éditions.
- AA. VV. (2011b), *Leonardo da Vinci: Painter at the Court of Milan*, Luke Syson e Larry Keith (orgs.), com Arturo Galansino, Antoni Mazzotta, Scott Nethersole e Per Rumberg, catálogo da exposição que decorreu na National Gallery, de 9 de novembro de 2011 a 5 de fevereiro de 2012, Londres.
- AA. VV. (2012), *Le Musée Absolu*, Londres, Phaidon (edição em francês).
- Azzi, Christine Ferreira (2010), *Entre a Arte e a Ação: Cultura, Museus e Patrimônio nos Discursos de André Malraux*, dissertação Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas, Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- Barcilon, Pinin Brambilla, e Pietro C. Marani (orgs.) (2001), *Leonardo, The Last Supper*, Chicago, The University Chicago Press.
- Baxandall, Michael (1985[1980]), *L'Oeil du Quattrocento: L'Usage de la Peinture dans l'Italie de la Renaissance*, Paris, Gallimard (*Painting and Experience in Fifteenth Century*, Oxford, Oxford University Press, 1980).
- Beatrice, Luca (2012), *Pop: L'Invenzione dell'Artista come Star*, Turim, Rizzoli.
- Bennett-Carpenter, Benjamin (2000), “The divine simulacrum of Andy Warhol: Baudrillard's light on the Pope of Pop's ‘religious art’” (recensão), *The Journal for Cultural and Religious Theory*, 1.3.
- Bock, Sebastian (2002), “The ‘Egg’ of the Pala Montefeltro by Piero della Francesca and its symbolic meaning”, Freiburg i.Br./Heidelberg. Disponível em: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/volltextserver/3123/1/PieroEgg.pdf>.
- Bréhin, Yannick (2013), *Minimal et Pop Art: Socio-Esthétique des Avant-Gardes Artistiques*, Broissieux, Bellecombe-en-Bauges, Éditions du Croquant.
- Burke, Mariann (2009), *Re-Imagining Mary: A Journey through Art to the Feminine Self*, Carmel, CA, Fisher King Books.
- Carrier, David (1997[1991]), *Principles of Art History Writing*, University Park, PA, Penn State Press.
- Cisneros, James R. (2003) “Imaginary of the end, end of the imaginary: Bazin and Malraux on the limits of painting and photography”, *Cinemas: Revue d'Études Cinématographiques/Cinemas: Journal of Film Studies*, 13 (3), pp. 149-169.
- 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 (2008-2009), 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 (2008a/2013), “Andy Warhol: retratos nos Diários”, manuscrito preparado para o projeto de investigação e e curso *Falar da Vida:(Auto)biografias, Histórias de Vida e Vidas de Artistas* (Conde, 2008-2009), revisto em 2013 para publicação.
- Conde, Idalina (2008b/2013), “Günter Grass, *Peeling the Onion*: the autobiography as confession or witness?”, manuscrito preparado para o projeto de investigação e curso *Falar da Vida: (Auto)biografias, Histórias de Vida e Vidas de Artistas* (Conde, 2008-2009), revisto em 2013 para publicação.
- Conde, Idalina (2009a), “The Wittgenstein House: around meaning and reception in contemporary art”, comunicação apresentada em *International Conference Crossing Boundaries: the Making and Circulation of Art and Literature*, Institute of Germanic and Romance Studies, School of Advanced Studies, University of London, King's College, Londres, 10-11 de setembro.
- Conde, Idalina (2009b), “Arte e poder”, e-*CIES Working Paper*, 62. Disponível em: http://www.cies.iscte.pt/destaques/documents/CIES-WP62_Conde.pdf.
- 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 (2010c), “Carisma, poder e arte”, *Sessão Aberta*, CIES, ISCTE-IUL – Instituto Universitário de Lisboa, 18 de junho.
- Conde, Idalina (2010d), *workshop Vidas de Artistas: Biografias e Narrativas*, concebido para se realizar, com a colaboração de Fernando Rinbeiro, no NEXTART – Centro de Formação Artística, Lisboa, 30-31 de outubro.
- Conde, Idalina (2012c), “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 (2012d), “A Casa de Wittgenstein”, *Sessão Aberta*, ISCTE-IUL – Instituto Universitário de Lisboa, 10 de julho.
- Conde, Idalina (2012e), “The Wittgenstein House: visualidade, sentido e literacia para a recepção da arte contemporânea” (manuscrito), relativo à comunicação apresentada na *7th Conference of the Research Network Sociology of the Arts – Artistic Practices*, organizada pela ESA – European Sociological Association e pelo Institut für Musiksoziologie/Institute

- for Music Sociology, Universität für Musik und darstellende Kunst Wien/University of Music and Performing Arts, Viena, 5-8 de setembro.
- 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
- 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
- Conde, Idalina (2013c), “Andy Warhol com Leonardo: de Monalisa a Cristo (1.ª parte)”, *CIES e-Working-Paper*, 156. Disponível em: http://www.cies.iscte.pt/np4/?newsId=453&fileName=CIES_WP156_Conde.pdf.
- Crimp, Douglas, e Louis Lawler (1995 [1993]), “On the Museum's Ruins”, em Douglas Crimp e Louis Lawler, *On the Museum's Ruins*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press.
- Didi-Huberman, Georges (2007), *L'Image Ouveverte*, Paris, Gallimard.
- Dillenberger, Jane Daggett (1998), *The Religious Art of Andy Warhol*, Nova Iorque, Continuum International Publishing Group.
- Heartney, Eleanor (2004), *Postmodern Heretics: Catholic Imagination in Contemporary Art*, Nova Iorque, Midmarch Arts Press.
- Gagneux, Yves (2012), *Le Musée Imaginaire de Balzac: Les 100 Chefs-d'Oeuvre au Coeur de la Comédie Humaine*, Paris, Beaux Arts Éditions.
- Ganis, William V. (2000), “Andy Warhol's iconophilia”, *In/Visible Culture – An Electronic Journal for Visual Studies*, 3.
- Goehr, Lydia (1994), *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*, Gloucestershire, Clarendon Press.
- Grass, Günther (2007), *Descascando a Cebola: Uma Autobiografia 1939-1959*, Lisboa, Casa das Letras.
- Haden-Guest, Anthony (1998 [1996]), *True Colors: The Real Life of the Art World*, Nova Iorque, Atlantic Monthly Press.
- Haden-Guest, Anthony (2009), *The Last Party: Studio 54, Disco, and the Culture of the Night*, Nova Iorque, Harper Collins.
- Harris, Geoffrey T. (1996), *André Malraux: A Reassessment*, Basinstoke, Palgrave Macmillan.
- Heartney, Eleanor (2004), *Postmodern Heretics: Catholic Imagination in Contemporary Art*, Nova Iorque, Midmarch Arts Press.
- Jaeger, C. Stephen (2012), *Enchantment: On Charisma and the Sublime in the Arts of the West*, Filadélfia, University of Pennsylvania Press.
- Jones, Caroline A. (1996), *Machine in the Studio: Constructing the Post-War American Artist*, Chicago e Londres, University of Chicago Press.
- Kattenberg, Peter (2002), *Andy Warhol, Priest: The Last Supper Comes in Small, Medium and Large*, Leiden/The Netherlands Boston, Brill Academic Publishers.
- Karlholm, Dan (2001), “Reading the Virtual Museum of General Art History”, *Art History*, 23 (4), pp. 552-597.
- Kemp, Martin (2011a), *Leonardo: Revised Edition*, Oxford, Oxford University Press.
- Kemp, Martin (2011b), *Christ to Coke: How Image Becomes Icon*, Oxford, Oxford University Press.
- King, Ross (2012), *Leonardo and the Last Supper*, Londres, Nova Iorque/Londres, Walker & Company/Bloomsbury Publishing.
- Lamoureux, Johanne (2008), “Ending myths and the catholic outing of Andy Warhol”, em Olivier Asselin, Johanne Lamoureux e Christine Ross (org.), *Precarious Visualities: New Perspectives on Identification in Contemporary Art and Visual Culture*, Montreal, Mc Gill-Queens University Press, 2008, pp. 100-119.
- Lavin, Marilyn Aronberg (1969), “Piero della Francesca's Montefeltro Altarpiece: a pledge of fidelity”, *The Art Bulletin*, 51 (4), pp. 367-371.
- Lavin, Marilyn Aronberg (1992 [1962]), *Piero della Francesca*, Nova Iorque, Abrams Books.
- Leal, Miguel (2003), “A verdade da mentira: o museu como dispositivo ficcional na obra de Marcel Broodthaers”, *Revista de Comunicação e Linguagens*, 32, Lisboa, Relógio de Água.
- Lisica, Cindy (2010), *Beyond Consumption: The Art, Merchandise and Global Impact of Takashi Murakami and a Superflat Generation*, dissertação de doutoramento, University of the Arts, Londres.
- Longhi, Roberto (2009 [1927, 1950, 1962]), *Piero della Francesca*, Riverdale-on-Hudson, Nova Iorque, Stanley Moss – Sheep Meadow (com contribuição de Keith Christiansen).
- Maetzke, Anna Maria, e Alessandro Benci (2013), *Piero Della Francesca*, Silvana Editoriale, Milão.
- Malraux, André (1997 [1965]), *Le Musée Imaginaire*, Paris, Gallimard.
- Marani, Pietro C. (1996), *Léonard de Vinci*, Paris, Éditions Gallimard-Electa.
- Melot, Michel (2001), “L'art selon André Malraux, du Musée imaginaire à l'Inventaire général”, *In Situ*, 1.
- Melot, Michel (2012), *Mirabilia. Essai sur l'Inventaire Général du Patrimoine Culturel*, Paris, Gallimard.
- Mézil, Éric e Vik Muniz (2011), *Vik Muniz: Le Musée Imaginaire*, Arles, Actes Sud.
- Mitchell, W. J. T. (1996), “What do pictures ‘really’ want?”, *October*, 77, pp. 71-82.
- Mitchell, W. J. T. (2006 [2005]), *What do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago, Chicago University Press.
- Monvallier, Henri de (2011), *Le Musée Imaginaire de Malraux et Hegel*, Paris, L'Harmattan.
- Ortoli, Philippe (2012), *Le Musée Imaginaire de Quentin Tarantino*, Paris, Éditions du Cerf.
- Panofsky, Erwing (1983 [1955]), *El Significado en las Artes Visuales*, Madrid, Alianza Editorial.
- Pageard, Camille (2011), *Utilisation et Fonction de la Reproduction Photographique d'Ouvres d'Art dans les Écrits sur l'Art d'André Malraux: Formes et Représentations de l'Histoire de l'Art*, dissertação de doutoramento em Histoire et Critique des Arts, , Mention: Histoire, Théorie et Critique de l'Art Contemporain, Université Européenne de Bretagne, École Doctorale Arts, Lettres, Langues.
- Papi, Stephano, Alexandra Rhodes e outros (2002), *Possession Obsession: Andy Warhol And Collecting*, Pittsburg, The Andy Warhol Museum.
- Pell, Evelyn Diane (2004), *The Medici, Verrocchio, and San Lorenzo*, Master of Arts, The School of Art, Graduate Faculty of the Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College.
- Peylet, Gérard (2005), *Le Musée Imaginaire de George Sand: L'Ouverture et la Médiation*, Saint-Genouph, Librairie Nizet.

- Reyt, Claude (1988), *Le Musée de Classe: Une Ouverture à l'Imaginaire*, Paris, Armand Colin.
- Salteiro, Ilídio (2005), *Do Retábulo, ainda aos Novos Modos de o Fazer e Pensar*, dissertação de doutoramento em Belas-Artes – Pintura, Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa.
- Schultz, Deborah (2007), *Marcel Broodthaers: Strategy and Dialogue*, Oxford, Peter Lang.
- Sharp, Kristen (2006), *Superflat Worlds: A Topography of Takashi Murakami and the Cultures of Superflat Art*, dissertação de doutoramento, School of Applied Communication, Design and Social Context Portfolio, RMIT University, Melbourne.
- Steinberg, Leo (2001), *Leonardo's Incessant Last Supper*, Nova Iorque, Zone Books.
- Steinberg, Marc A. (2002), *Emerging from Flatness: Murakami Takashi and Superflat Aesthetics*, mestrado em Arts, East Asian Studies Department, McGill University, Montreal.
- Thornton, Sarah (2012 [2008]), *Seven Days in the Art World*, Londres, Granta Publications (*Sete Dias no Mundo da Arte*, Lisboa, Arcádia, 2010).
- Tropa, Helena (2011), “Traduzir Günter Grass”, *Real – Revista de Estudos Alemães*, 2, pp. 25-41.
- Warhol, Andy (2007 [1975, 1977]), *The Philosophy of Andy Warhol (From A to B & Back Again)*, Londres, Penguin Books.
- Warhol, Andy (1989), *Diários de Andy Warhol*, editado por Pat Hackett, São Paulo, L&PM Editores.
- Waschek, Mathias (2000), “Le chef-d'œuvre: un fait culturel”, em AA. VV., *Qu'Est-ce qu'un Chef-d'Œuvre?*, Paris, Éditions Gallimard, Musée du Louvre.
- Wolfe, Mélanie (2012), *Vie et Oeuvre d'André Malraux*, Paris, La République des Lettres.
- Wood, Jeryldene M. (org.) (2002), *The Cambridge Companion to Piero della Francesca*, Cambridge/UK, Cambridge University Press.
- Vasari, Giorgio (2005 [1550, 1568]), *Le Vite de Più Eccellenti Architettori, Pittori et Scultori Italiani/Les Vies des Meilleurs Peintres, Sculpteurs et Architectes*, André Chastel (org.), Arles, Actes Sud (1.ª edição: 1981-1987).
- Vereycken, Karel (2000), “The egg without a shadow of Piero della Francesca: The key to a new Renaissance”, *Fidelio*, 9 (1).
- Zarader, Jean-Pierre (2013), *André Malraux, les Ecrits sur l'Art*, Paris, Cerf.