

CIES e-Working Paper N.º 167/2013

Andy Warhol com Leonardo: de Monalisa a Cristo (3.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 europeu. *E-mail*: idconde@gmail.com

Resumo

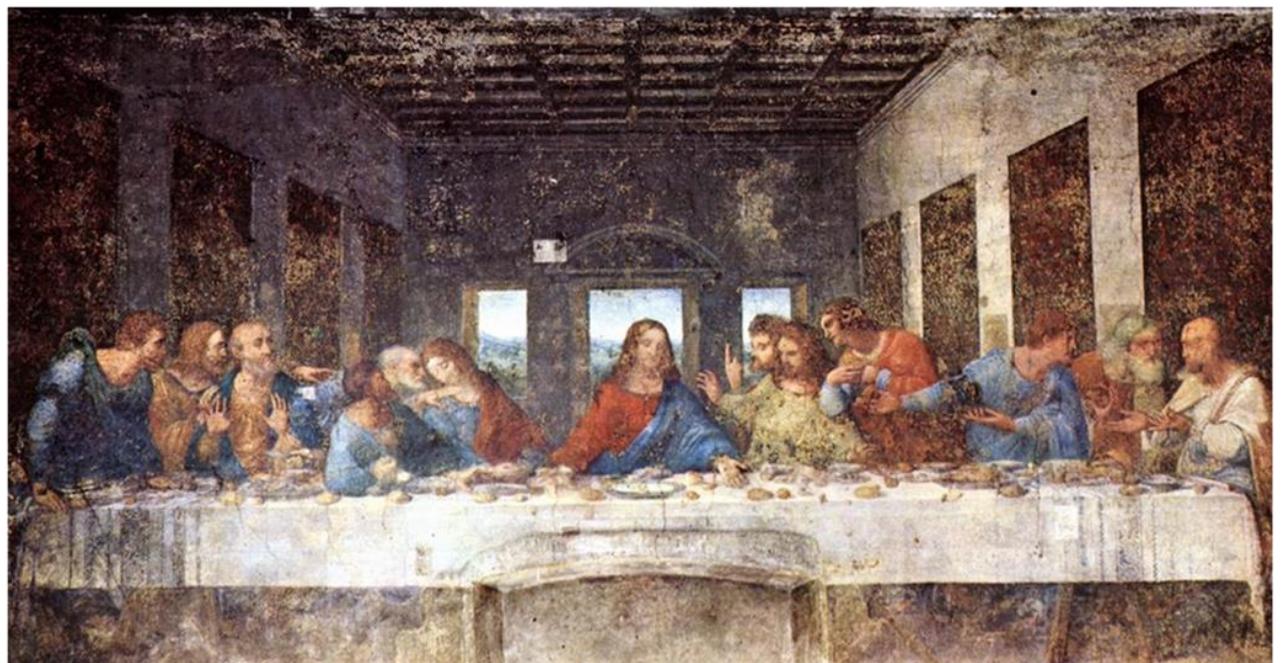
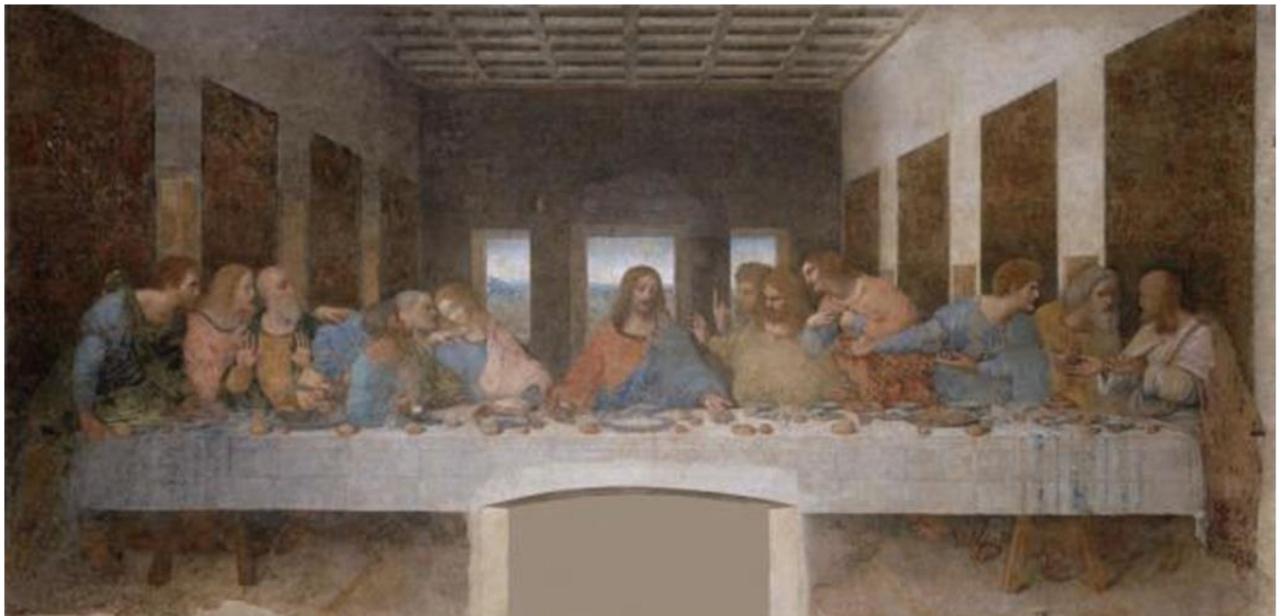
No arco de 20-25 anos, Andy Warhol usou em diferentes momentos imagens de três obras de Leonardo da Vinci: *Monalisa*, *Anunciação* e *A Última Ceia*. Baseando-se nelas fez *Thirty Are Better Than One*, em 1963, uma versão da *Anunciação* na série *Details of Renaissance Paintings*, em 1984 (juntamente com obras de Sandro Botticelli, Piero della Francesca, Paolo Uccello), e *The Last Supper*, em 1986, 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 que também incluíram (em 1985) a *Madonna Sistina* de Rafael Sanzio. 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. A segunda parte revisitou a série *Details of Renaissance Paintings*, com a *Anunciação* de Leonardo e introduziu o ciclo sobre *A Última Ceia*. A terceira parte aborda esse ciclo.

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*; Jacopo Tintoretto, *Paraíso*; Andy Warhol, *Details of Renaissance Paintings*, *The Last Supper* com *Christ 112 Times*; *Cross/Crosses*, *[Mount]Vesuvio*; Pierre Restany; Jiri Georg Dokoupil, *Doppelter Jesus*, *Jesus in der Dornenkrone*; Andres Serrano, *Piss Christ*, *Black Supper*; *Red Pope*, *Heaven and Hell*, *Klansman Great Titan of the Invisible Empire*; arte, religião e guerras culturais

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, 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 which have also included (in 1985) the *Sistine Madonna* by Raphael Sanzio. 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. The second part has revisited *Details of Renaissance Paintings* (1984), with the *Annunciation* and introduced the cycle about *The Last Supper*. The third part approaches this cycle.

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*; Jacopo Tintoretto, *Paradise*; Andy Warhol, *Details of Renaissance Paintings*, the cycle *The Last Supper*, with *Christ 112 Times*, *Cross/Crosses*, *[Mount]Vesuvio*; Pierre Restany; Jiri Georg Dokoupil, *Jesus in der Dornenkrone*, *Doppelter Jesus*, Andres Serrano, *Piss Christ*, *Black Supper*, *Madonna and Child*, *Black Supper*, *Red Pope*, *Heaven and Hell*, *Klansman Great Titan of the Invisible Empire*; art, religion, cultural wars.



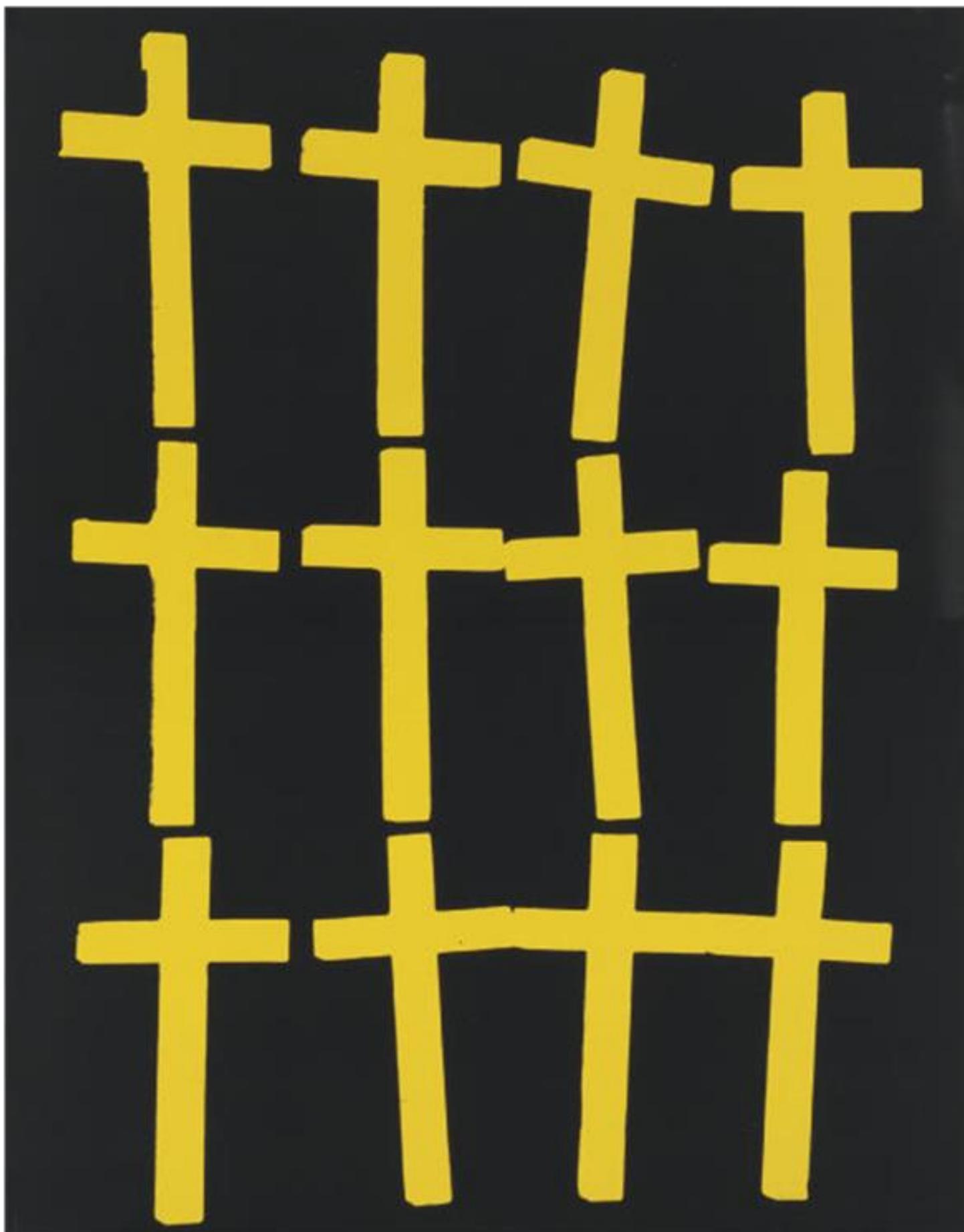
Leonardo da Vinci, *A Última Ceia*, tempera e óleo s/gesso, 460 x 880 cms, 1492 ou 1494/5 – 1498
1ª imagem: Refeitório da Igreja de Santa Maria delle Grazie, Milão
2ª imagem: o fresco após o restauro de 1978-1999; 3ª imagem: uma reprodução anterior



Andy Warhol, *The Last Supper (Yellow)*, acrílico e serigrafia s/ tela [linho], 294.6 x 990.6 cms, 1986
The Last Supper (Christ 112 Times), 203x1069,3 cms), acrílico e serigrafia s/ tela [linho], 1986



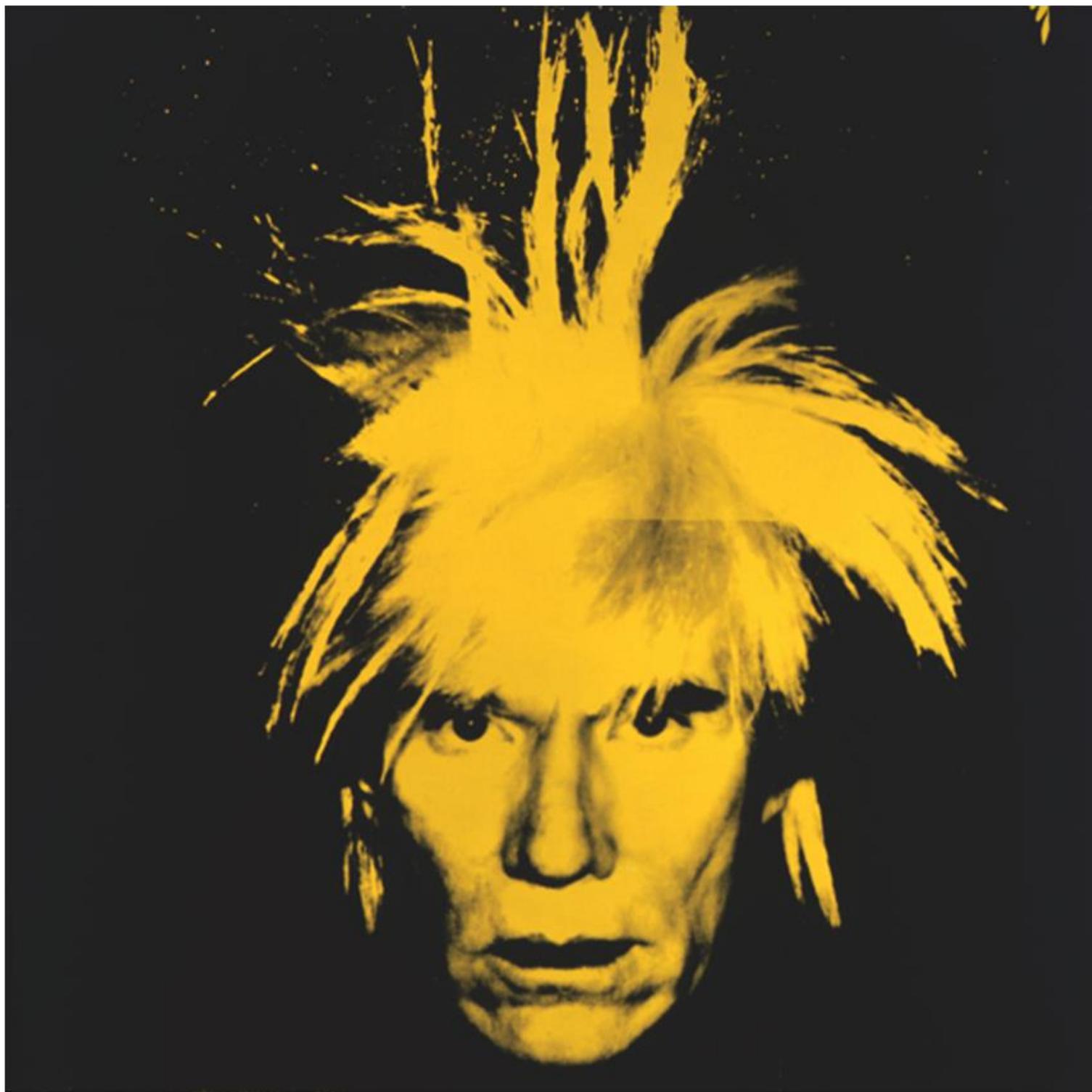
Andy Warhol, *The Last Supper (Yellow)* e *The Last Supper (Christ 112 Times)*, 1986
Milwaukee Art Museum, exposição *Andy Warhol: Last Decade* (26 setembro 2009 – 3 janeiro 2010)
The Last Supper (Yellow), acrílico e serigrafia s/tela, 101x101cms, 1986



Andy Warhol, *Crosses*, acrílico e serigrafia s/ tela, 203.2 x 177.8 cms, 1981-82



Andy Warhol, *Cross*, 228.6 x 177.8 cms, c. 1981-82, The Andy Warhol Museum, Pittsburgh



Andy Warhol, *Self-Portrait*, acrílico e serigrafia s/ tela [linho], 274.3x274.8 cms, 1984
The Andy Warhol Museum, Pittsburgh

1. O rosto, a década e narrativas

Os textos anteriores¹ acompanharam a presença de Leonardo da Vinci (1452-1519) no percurso de Andy Warhol (1928-1987) desde a década de 60 e aqui continua até a finais de 80. Cerca de dois anos após abordar a *Anunciação* (c.1472/3-75/6) em 1983-84, e quase vinte e cinco anos desde a passagem por *Monalisa* (1502/3-1505/6) em 1963, Warhol chegou finalmente à *opus magnum* e para também fazer a sua. O ciclo *The Last Supper* que o ocupou durante 1986 sobre *A Última Ceia*: a obra-prima criada por Leonardo em 1495-1498 (ou c. 1492/4-1497/8),² ao serviço do Duque de Milão, Ludovico Sforza (1452-1508).

As imagens de abertura mostram variações desse ciclo e um dos autorretratos mais icónicos de Warhol.³ Até certo ponto, uma sequência retrospectiva para a sua última década (Warhol morreu em 1987) por começar com *The Last Supper* (1986) e recuar a *Crosses* (1981-82), uma das séries do início.⁴ Tudo em amarelo mas poderia optar por mais cores que não faltam na paleta *pop* dos múltiplos. Contudo, as imagens que assim parecem balizar a história limitam-se a parte da verdade com elipses sobre o rosto e a década. Como eu disse a terminar a segunda parte do texto, as imagens não falam por si. Significam ainda o que se quer delas, com que narrativas desse querer, e com o que ocultam.

Olhando melhor, vê-se que a sequência explicita a narrativa da “arte religiosa” com que alguns comentadores explicaram os movimentos de Andy Warhol pela iconografia cristã, crística em particular. Mas, ao mesmo tempo que ele se dedicou com grande profundidade ao ciclo *The Last Supper* no último ano da sua vida, fez outras coisas e muitas mais, diferentes, tanto durante a década quanto no momento de *Crosses*. Por seu turno, decerto imagens

¹ Cf. Conde, (2013c, 2013d), disponíveis em

(1ª Parte) http://www.cies.iscte.pt/np4/?newsId=453&fileName=CIES_WP156_Conde.pdf

(2ª Parte) http://www.cies.iscte.pt/np4/?newsId=453&fileName=CIES_WP161_Conde.pdf

As notas iniciais de ambas as partes dão as referências de apresentações anteriores. Algumas imagens pertencem ao projeto *Iconografias Europeias: Rotas de Um Museu Imaginário* (2006-2012) em parceria com Fernando Ribeiro. O texto retoma parte de “Andy Warhol: retratos nos *Diários*” (2008a/2013) relativo ao curso e projeto de investigação *Falar da Vida: (Auto)Biografias, Histórias de Vida e Vidas de Artistas* (Conde 2008-2009) que se realizou também com a colaboração de Fernando Ribeiro. Várias das imagens foram mostradas em “Charisma in art: Foundations, celebrations, subversions”, texto apresentado no *International Seminar - The Charismatic Principle in Economic and Civil Life: History, Theory and Good Practice*, Instituto Universitario Sophia, Loppiano, Florença, 28-29 de maio. Outras comunicações em Conde (2010b, 2012c).

² Sobre datações, cf. http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_works_by_Leonardo_da_Vinci

³ Cf. <http://daring-niche.ecrater.com/p/9624350/andy-warhol-the-last-decade>; <http://www.jsonline.com/blogs/entertainment/69413907.html>

⁴ Imagens em: http://www.artnet.com/magazine_pre2000/features/haden-guest/haden-guest8-3-10.asp;

<http://www.flickr.com/photos/grufnik/4997179180/>; <http://globalgrind.com/2010/06/26/andy-warhol-the-last-decade-exhibition-2/>;

<http://www.christies.com/lotfinder/paintings/andy-warhol-crosses-5072852-details.aspx>; <http://www.warhol.org/collection/art/work/1998-1-260/>; <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10151783365204864&set=a.10151155252484864.459625.39891014863&type=1&theater>

autoretrato; http://artdaily.com/index.asp?int_sec=210&p=1&id=398; outras cruces da série em <http://eu.art.com/products/p13719024-sa-i2703587/andy-warhol-crosses-c-1981-82.htm?aff=conf&ctid=1815232790&rftid=567397&tkid=15060009&ui=cac1bd327af0424782d0041d6e08a606>

http://corrieredibologna.corriere.it/fotogallery/2012/3/ultimacena_mostra/ultima-cena-rivista-secoli-2003873536984.shtml;

<http://ifitshipitshere.blogspot.pt/2008/05/last-supper-and-one-after-that-and.html>;

http://corrieredibologna.corriere.it/fotogallery/2012/3/ultimacena_mostra/ultima-cena-rivista-secoli-2003873536984.shtml;

abertas”⁵ cujo potencial visual e semiótico Warhol não quereria cingir à conotação imediata: a Cruz de Cristo. *Crosses* pode corresponder a essa e a outras simbologias da cruz. Em suma, a narrativa alisa numa linha a temporalidade espessa e eclética da vida, vida do homem e vida de obras.

Na segunda parte lembrei que o relevo para a religião deveu-se sobretudo à publicação póstuma dos *Diários* em 1989. Altura para que a receção pública (não a do círculo próximo que sabia do facto) interpretasse as idas à igreja e temas afins como confissões ou revelações do “outro” Andy Warhol. O mais privado, secreto, “a figura sob o tapete” (Edel, 1986) com essa espiritualidade algo excêntrica para os trânsitos entre o mundo tão profano da Factory e o sagrado da igreja. A espiritualidade trouxe nova injunção de carisma à celebridade da *pop star*, agora etimologicamente religioso. Duas espécies de transcendência que se acumulam naquele rosto de Andy Warhol com quase 60 anos⁶ e um olhar que nos trespassa. O rosto irrompe do fundo negro com a aura de ícone e só o olhar nos diz que ali também está um homem. É ainda a força desse olhar que segura o autorretrato contra o patético: um rosto cravado pelas linhas do tempo com a peruca em penacho que eterniza a figura de juventude. Rosto e máscara de uma “lenda viva”, afinal o destino que Andy Warhol temia com o seu envelhecimento.⁷

A imagem tem as duas verdades de simulacro e real. O argumento do religioso, sagrado ou sacralidade em torno de Andy Warhol, usa até a indistinção para lhe conferir um significado cultural muito para além da dimensão biográfica. A de um crente dedicado a algumas obras de teor religioso. Bem ao contrário, Warhol ascendeu ao estatuto de maior ícone e monopoliza-o com a aparência de encarnar os simulacros da pós-modernidade. Num comentário ao livro de Jane Daggett Dillenberger, *The Religious Art of Andy Warhol* (1998), o principal que canonizou a narrativa religiosa, acrescentou-se: “toda a *oeuvre* de Warhol tem qualidades ‘religiosas’ produzindo uma arte que ‘é mas não é’ religiosa.” (Bennett-Carpenter, 2000). Citando Jean Baudrillard⁸ sobre a “desaparição da arte” que se transfigura em “objetos de veneração”, defende que com as “sucessivas fases da imagem e o ‘desaparecimento de Deus’ em simulacro, Warhol produz imagens como a de Marilyn Monroe que já não representa a realidade mas oferece um simulacro, um jogo sem fim de signos levado até ao infinito” (Bennett-Carpenter, 2000). Enfim, ele com as suas obras como um ser-imagem que equivale aos “objetos-pessoas” enquanto fétiche para várias formas de admiração ou

⁵ Expressão de Didi-Huberman (2007) que citei na segunda parte (Conde, 2013c: 44, nota 98).

⁶ Se a fotografia foi realizada em 1984, Warhol tinha 56 anos.

⁷ Cf. a primeira parte (Conde, 2013c), p. 49, em http://www.cies.iscte.pt/np4/?newsId=453&fileName=CIES_WP156_Conde.pdf

⁸ Referência a Baudrillard em Conde (2013b), http://www.cies.iscte.pt/np4/?newsId=453&fileName=CIES_WP146_Conde.pdf

adulação.⁹ Pelas duas vias, biográfica e semiúrgica, personalista e universalista, Andy Warhol pareceu então atingir o estado de um “espírito”¹⁰ sobre-exposto e espectral nesse pico de transcendências que autorretrato exhibe como ícone.

Relativamente às construções carismáticas, a celebridade com a espiritualidade (que a dita narrativa elevou com alguns excessos hagiográficos) retorna mesmo a duas noções antigas de artista absoluto (Soussloff, 1997) e divino (Emisor, 2004). A despeito da diferença com que Warhol apareceu na qualidade de novo paradigma em viragens para a constelação pós-moderna, filia-se em duas das figurações históricas e ideológicas dos artistas desde o Renascimento.¹¹ Pertence a uma longa família de carismáticos. O culto secular da celebridade pareceu subverter alguns traços dessa herança, trazendo outros,¹² mas a hipertrofia das duas narrativas (dos simulacros e da religião para a última fase) religou a figura com a aura de antepassados. Relembrando, aura que até mais do que em Leonardo, coroou Miguel Ângelo (1475-1564) com o cognome de *Il Divino*.

Repare-se que os olhares/discursos sobre Andy Warhol normalmente não incidem neste paralelo. No entanto, justifica-se pela acuidade dos jogos simbólicos, des/re/sacralizações insaciáveis em seu torno. Tende-se para a absolutização de Warhol como exceção no século XX e, relativamente à última década permeada pela ótica do religioso, também se absolutizou em certa medida o seu encontro com *A Última Ceia*. Quando era, de facto, o terceiro com imagens das obras de Leonardo e não um acontecimento isolado. Sucedeu às digressões pela história da arte e *old masters* com outras obras da iconografia cristã. Como irei concluir o texto, aceitando que a religião teve importância para Warhol e participou no ciclo *The Last Supper*, não autoriza a primazia da interpretação mística. Nem a ligação linear com a série *Crosses* no início dos anos 80 que ocorreu numa fase diferente. O mesmo quanto à ênfase que se coloca na dedicação de Warhol aos ícones: trabalhar com ícones e fazer ícones na arte como a *Pop* supostamente demonstrativa de simulacros. No fundo, formas do “sagrado” contemporâneo. Importa considerar mais prismas e que Warhol quis fazer obras de arte para além de ícones.

Finalmente, se tais linhas interpretativas ajudam à compreensão de *The Last Supper*, estranhamente não se referem a Leonardo, ao interesse e impacto para que porventura teve para Andy Warhol nesse momento. De qualquer forma, todas as hipóteses se condicionam

⁹ Heinich (1997, 1993) referiu-se “ao amor da arte em regime de singularidade” e a esses “objetos-pessoas” como fêtiços, relíquias e obras de arte; ver ainda Pomian (1987, 2003) com a metáfora religiosa para trajetórias históricas do colecionismo.

¹⁰ Usando a expressão no título de um livro sobre Warhol e ele como emblema do *zeitgeist* da nossa época (Guilbert, 2008).

¹¹ Retoma-se este aspeto na conclusão.

¹² Sobre carisma(s) da celebridade com a visibilidade produzida em regime mediático, cf. Rojek (2009), Heinich (2012), e mais referências em Conde (2013b). Sobre a noção de carisma, abrangente a específica para a arte e os artistas, também envolvendo dimensões espirituais, cf. Lindholm, 2002 [1993]; Conde (2010a, 2010c, 2012c; Jaeger, 2012).

pelo seu laconismo, ou quase. Falou pontualmente sobre o episódio mas não sobre o sentido de *The Last Supper*, nem sequer o nome de Leonardo aparece nos *Diários*. A segunda parte do texto introduziu esses silêncios em contraponto com teias de interpretação sobre o essencial: o sentido. Os fragmentos dos *Diários* que se reúnem nesta terceira parte remetem apenas para contextos e circunstâncias. Estamos assim, de novo, entre imagens e silêncios, no papel que o próprio Warhol destinava para os outros, entenda-se, críticos e comentadores: “fazer significar”.

Por exemplo, a propósito de *Bad*, filme comédia de 1977,¹³ Warhol dizia sobre os críticos e a produção de significado: “Segunda-feira, 14.3.77 – As críticas chegaram de Inglaterra e são más para *Bad*. Gente idiota como Frank Rich pode escrever quatro páginas sobre um filme inútil, mas sobre *Bad* apenas dizem do que se trata e só isso. Será que não sabem qual é o trabalho deles? Dizer o que algo significa? Li as críticas e parece que os censores não cortaram como tinham ameaçado a cena do bebé a ser jogado pela janela.” (p. 57); “Sábado, 9.4.77 – Brigid [Berlin] telefonou e começou a gritar porque descobriu que *Bad* ganhou cotação ‘X’, pela violência, só porque um bebé é jogado pela janela! E a gente nem o vê a aterrar!” (p. 66); “Sábado, 17.9.77 – No avião li uma boa crítica de *Bad* – vinte cinco filmes estrearam em Paris esta semana e *Bad* era o único que estava com toda a publicidade, dizem que é o primeiro filme *punk*. Chamam-me a Rainha do *Punk*.” (p. 94).

Aqui centro-me no registo factual do episódio a partir do qual se podem tecer ilações sem certezas. As elipses de Warhol sobre o significado constituem o dado mais desafiante para qualquer interpretação sobre a obra e até a vida deste homem que gostava pouco de falar.¹⁴ Os *Diários* também não correspondem à autobiografia com o modelo da escrita subjetiva, de literária a testemunhal. Nem os escreveu. Ditava-os à secretária pelo telefone num ritual que se cumpriu regularmente por volta das 9 horas da manhã desde 1977 a 1987.¹⁵ Ainda assim oferecem-se à evidência de efeitos de *self-telling* e *self-making*, as modelações e subtilezas do “eu” em que o *telling* tem as suas verdades e o *making* as mitologias. Analisando-as tanto compreendemos esse “eu” como contornamos ilusões óticas sobre o indivíduo e biográficas.¹⁶ Aos diários, os de Warhol como outros, aplica-se igualmente a análise da arquitetura da narrativa (ou narrativas) que atende a vários planos: os seus registos

¹³ Repetindo uma nota em Conde (2009a: 27, nota 69). O filme *Bad*, dirigido por Jed Johnson, teve o argumento de Pat Hackett e George Abagnalo. Andy Warhol assegurou a produção com Jeff Tormberg. O filme contou no elenco com Carroll Baker, Perry King and Susan Tyrrell. Segundo a página wikipedia, a estreia em maio de 1977 “atraiu cerca de 750 pessoas”: http://en.wikipedia.org/wiki/Andy_Warhol's_Bad.

¹⁴ Gostava mais de quem falasse em vez dele. Ouça-se o fragmento de uma entrevista rara para a BBC em <http://www.brainpickings.org/index.php/2013/08/06/andy-warhol-bbc-interview-edward-lucie-smith/>: “Edward Lucie-Smith (ELS): [...] And what do you think is the characteristic of a really nice person? Some people you obviously do like more than others.; Andy Warhol [AW]: Well... if they talk a lot.; ELS: What, and don't make you talk?; AW: Yeah, yes, that's a really nice person.; ELS: Thank you, Andy.”

¹⁵ Relembro, *Diários* publicados postumamente em 1989, com edição e seleções da secretária Pat Hackett. Sigo a tradução brasileira com adaptações, citando apenas fragmentos de entradas nos *Diários* por vezes longas. Cf. notas anteriores na primeira e segunda parte (Conde, 2013; 2013b).

¹⁶ Cf. Conde (1992, 2001, 1999), com atualizações concetuais e bibliográficas em (Conde, 2011b) no ponto “Passage through biography”(pp. 14-22) sobre modos de falar sobre a vida, investigá-la e interpretá-la. A bibliografia do presente texto retoma algumas referências (Bruner,1987, 1990; Smith e Watson, 2001; Arfuch, 2002; Montémont e Viollet, 2009; Dion, Fortier, Havercroft e Lüsebrink, 2007 ; Souza e Abrahão, 2006; Morão e Carmo, 2008). Ainda, sobre ficções biográficas e desafios para construir biografias que comportam sempre a dimensão histórica (AA.VV. , 2008, Oliveira, 2003; Dosse, 2005).

discursivos (factual, ficcional, confessional, reflexivo, etc.), intenções (mnemónica, reparação, revelação, emulação, catarse), aparências e dissimulações. De objetivas a subjetivas, histórias e história, são narrativas sempre duplas e oblíquas já que as auto/biografias e testemunhos pessoais perpassam-se sempre pela opacidade e transparência de um “eu” que também se conta como alter-ego. Donde, discurso com as marcas de “distância envolvida”¹⁷ dos indivíduos sobre si no jogo real e espetral de espelhos/identidades que Arthur Rimbaud (1854-1891) sintetizou na trilogia poética do “eu” como “ele” e um “outro”: *Je est un Autre*.¹⁸

Desse modo, a fórmula do “duplo” Rimbaud¹⁹ conjuga vários sujeitos no mesmo (“je suis/il est/un autre”) que resumem a ambiguidade da identidade com as respetivas alteridades ontológicas e ficcionais. Acreditando no que se diz que Warhol disse de si, à primeira vista nem se lhe aplicaria: “Se quiserem saber tudo sobre Andy Warhol basta olhar para a superfície das minhas pinturas e filmes e de mim, e aí estou. Não há nada para além disso.” Simplesmente, não se pode acreditar quer porque todos nos redobramos em outros, e decerto ele, tão “estratega da [sua]existência”; quer porque tais aforismos devem-se em parte à névoa de atribuições, acrescentos e invenções. A propósito do acima citado, Gary Comenas, autor do melhor site,²⁰ vigilante sobre os entusiasmos e dis/torções em torno de Warhol, esclareceu que o aforismo veio igualmente de elipses de uma entrevista. Foi inferido e posteriormente induzido pelo próprio entrevistador, para que inclusive Arthur Danto o seguisse no livro *Andy Warhol* (2009) que Gary Comenas comentou com correções.

O aforismo “If you want to know who Andy Warhol is, just look at my face, or at the surface of my work. It's all there” apareceu primeiro na entrevista de Warhol por Gretchen Berg, publicada em forma de “longo *statement* do artista em 1 de novembro de 1966 num número de *East Village Other*.” A seguir, expandiu-se para “Nothing to Lose” (*Los Angeles Free Press*, 17.3.1967) e para os *Cahiers du Cinéma* (maio de 1967). Como nota Gary Comenas, a citação no *East Village Other* já era um pouco diferente da versão citada em Danto: “If you want to know all about Andy Warhol, just look at the surface: of my paintings and films and me, and there I am. There's nothing behind it.” A entrevista de Gretchen

¹⁷ Reunindo os termos da dialética a que se referiu Norbert Elias em *Involvement and Detachment* (1997, 1987[1983]).

¹⁸ Trilogia recorrente ou implícita em diversas referências (Lejeune e Viollet, 2000 ; Lejeune e Bogaert, 2006 ; Teixeira, 2003, Jeannelle e Viollet, 2007). Em Conde (1999) chamei-a para ilusões biográficas que sobrepõem presenças/figuras na construção de biografias com interações passionais de biógrafos/biografados e projeções mútuas. *Je*, qual eu? *Un autre*, qual outro? *Je est un autre* para o indivíduo em cuja narração se aproxima e afasta de si (*est*) com a flutuação de sujeitos autoinvestidos, e *je est un autre* para biógrafo quando se insinua (*est*) na personagem da biografia.

¹⁹ Rimbaud escreveu a frase numa carta de maio de 1871. *Le Double Rimbaud*, é o ensaio que Victor Segalen (1878-1919) publicou na edição de *Mercure de France*, de 15 de abril de 1906, pp. 481-501, sob a rubrica “Les Hors-la-Loi”, disponível em <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1055385>; <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1055385/f1.image>. Mais registos em “Rimbaud devant ses contemporains (1886-1918)” em <http://abardel.free.fr/index.htm>; <http://culturevisuelle.org/blog/7559>; <http://etudesphotographiques.revues.org/1004#tocfrom1n1>. Duplo Rimbaud, dizia Segalen, porque “poeta irrecusável entre os quinze e os dezanove anos, em pleno estro emudeceu bruscamente, correu mundo, fez negócios e explorações, negou-se de longe àquele renome de artista que o solicitava e, com trinta e sete anos de idade, morreu depois de enormes, de inúteis canseiras” (Segalen1991: 43). A singularidade de Rimbaud, também biográfica, implica duas vidas: depois da precocidade poética que fascinou Verlaine com quem se ligou, partiu para a costa de África como explorador, negociante e com fama de traficante de armas. Quanto às razões por que “se negou àquele renome de artista que o solicitava”, essas razões ficaram em parte na sombra. Victor Segalen foi igualmente um singular multifacetado: médico, etnógrafo, arqueólogo, escritor, poeta, crítico: http://fr.wikipedia.org/wiki/Victor_Segalen; <http://www.republique-des-lettres.com/segalen-9782824900414.php>; <http://fds.oup.com/www.oup.co.uk/pdf/0-19-816014-3.pdf>; <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/2539.pdf>

²⁰ http://www.warholstars.org/Warhol_Danto_2.html

Berg baseou-se em conversas com o artista ao longo de três ou quatro semanas em que usou por vezes o gravador e, outras, escreveu de memória. Comparando a conversa com a sua edição percebe-se que parte das frases de Warhol devem-se ao entrevistador.²¹ Eis o diálogo original que transcrevo em inglês para melhor se apreciar:

Gretchen Berg : It's all there on the surface then; it's what we can see.

Andy Warhol: Well, I like - I guess, yeah.

Gretchen Berg: What do you like?

Andy Warhol: The surface.

Gretchen Berg: Then that's all we can see; if you want to know about Andy Warhol, we just look at your paintings and your films and that's it.

Andy Warhol: Yeah.

Gretchen Berg: There's nothing profound underneath.

Andy Warhol: No.”

Gary Comenas esclarece que “Berg montou então a entrevista como se as palavras fossem de Warhol e publicou-as como *Andy Warhol: My True Story*. Temos que ser cuidadosos²² sobre os ditos de Warhol quando se analisa a sua arte ou a sua vida porque ele nunca disse muitas das coisas que lhe são creditadas.” Reconhece-se no diálogo o conformismo da resposta em entrevistas com pessoas parcas em palavra e que obedecem ao guião (“well”, “I guess”, “yeah”) por ajustamento tático ou tácito. Warhol gosta da superfície embora não começasse por se declarar a si como uma superfície, mas assentiu com o seu estilo desprendido e lacónico. Serve o exemplo para também relativizar o fetichismo dos fãs à volta do “dito”, que colam às supostas declarações do artista, podendo ainda existir “entre ditos”: não disse nem deixou de dizer.

Quanto ao autorretrato, basta olhar para a imagem? Com que rosto nessa superfície crismada pela aura com que Warhol se dessacralizou e ressacralizou? É o autorretrato mais replicado, e com outras colorações, no anúncio de exposições sobre *The Last Decade* com *The Last Supper*. Mas trata-se de uma imagem fantasmática para projeções, embora sendo um autorretrato que o re/apresenta. *Je est un autre?* Seguramente sim, com o Andy e o Warhol, duplo que continua a estimular jogos divinatórios em torno da sua identidade. No autorretrato, uma verdade a encontrar entre a pessoa e a *persona*. Sem me centrar nessa busca, nem na *persona* pela lente do *glamour*, ícones e simulacros, pode-se vislumbrar a pessoa nas imagens seguintes e para o momento fundamental que interessa a este texto. Imagens raras²³ de Andy

²¹ Assim observou Matt Wrbcian (citado por Comenas), arquivista chefe de The Warhol Museum no ensaio “The True Story of ‘My True Story’”, em 2007.

²² “GB: Tudo está então na superfície; é o que se pode ver; AW: Bem, eu gosto – penso que sim; GB – Gosta de quê? ; AW: A superfície; GB: Então é tudo o que podemos ver; se se quer conhecer Andy Warhol, basta olhar para as suas pinturas e os seus filmes e é tudo; AW: Sim; GB: Não há nada de [mais] profundo por detrás; AW: Não.”

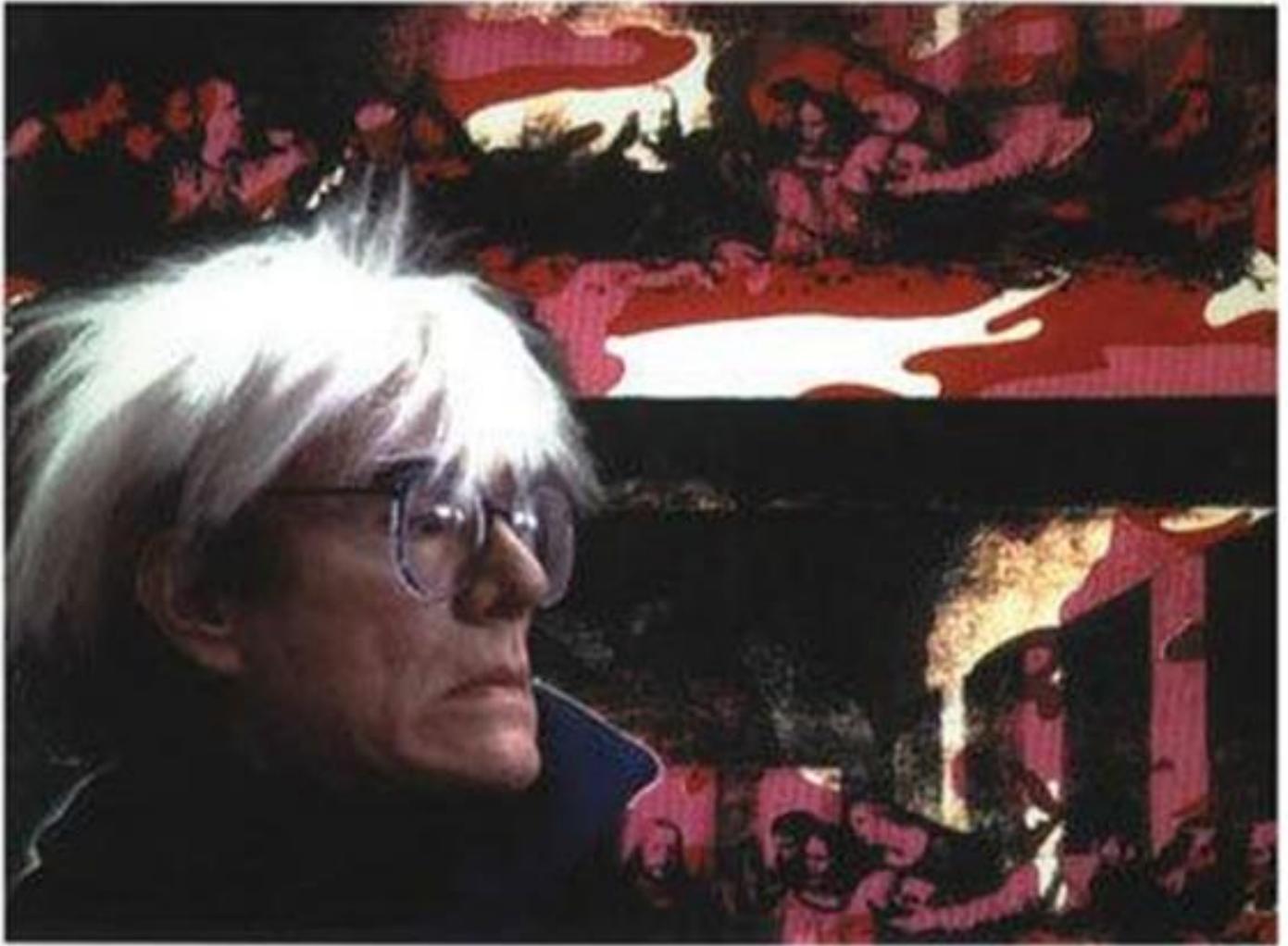
²³ Imagens até recentemente disponíveis em <https://myspace.com/garghettiofficial>; <http://www.myspace.com/garghettiofficial/photos/5544176#%7B%22ImageId%22%3A5544115%7D>; <http://www.myspace.com/garghettiofficial/photos/1361983>; <http://www.myspace.com/garghettiofficial/photos/1361975>; ainda outra imagem de Andy Warhol a assinar catálogos em Milão em <http://www.thewords.com/gallery/wordgallery3b.htm>; Fabrizio Garghetti, apresentou as suas fotografias em *L'Ultima Cena di Andy Warhol*, exposição realizada em Asolo (Trevisto), Enoteca Alle Ore (5 de dezembro de 2009-31 de janeiro de 2010). Cf. <http://www.tribenet.it/read.php?read=8765>; <http://www.tribenet.it/print.php?id=8765>; <http://www.undo.net/it/mostra/96162>; http://www.arcadja.com/auctions/it/garghetti_fabrizio/prezzi-opere/190466/; <http://www.thewords.com/gallery/wordgallery3b.htm#last>; <http://www.lasalizada.it/home/it/portfolio/mostra-fotografica-andy-warhol/>

Warhol na exposição *The Last Supper*. Chegou a Milão em 21 de janeiro de 1987,²⁴ vindo de Paris onde permaneceu alguns dias. Estava, portanto, na cidade mais por causa dessa ligação com a obra-prima de Leonardo que, a não existir, qual warholiana haveria? Talvez nenhuma, ou outra, não as variações sobre *A Última Ceia*. E, contudo, nada disse, ou quase, sobre esse trabalho mostrado quase em frente ao *Cenaculo Vinciano*.

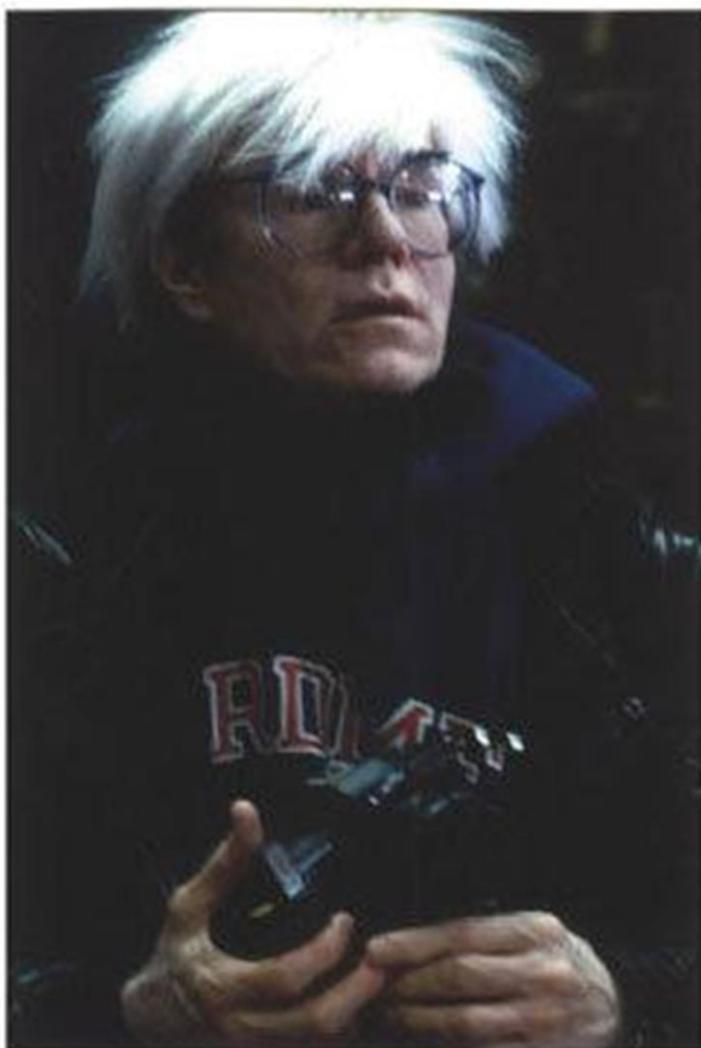
Que Andy Warhol se vê? O mesmo e outro em relação ao autorretrato. Conserva a peruca mas sem pose, em *casual style*, e ainda guarda em algumas fotografias a candura juvenil do olhar e do sorriso que encantava – desarmava – as pessoas. Mas sob grandes óculos vemos o rosto marcado de um quase sexagenário por quem passaram todas as mudanças. Um Andy Warhol envelhecido, além de cansado e doente que as fotografias não mostram, e perto da morte que ocorreu quase um mês após estas imagens, no dia 22 de fevereiro de 1987.²⁵ E a coincidência impressiona pois foi precisamente nesse momento em Milão que teve o primeiro sinal e confundiu os sintomas, a febre e as dores, com uma gripe. Sem que ele nem ninguém pudesse adivinhar, era um Warhol em despedida e ao lado de Leonardo.

²⁴ Por altura do encerramento da exposição que inaugurou a 15 de dezembro de 1986. Warhol desejou adiar a abertura para março de 1987, como apontou nos *Diários*: “Segunda-feira, 10.11.86 – [Alexandre] Iolas passou [por aqui], foi operado à próstata e por isso a minha exposição *The Last Supper* está a ser adiada para 15 de dezembro, gostaria que fosse ainda mais adiada, para março” (p. 764). Comentário em que, de novo, nada acrescenta sobre esse trabalho e sim sobre outra ideia: “conversei com o Michel Roux sobre pintar as garrafas das suas novas águas minerais” (p. 764).

²⁵ Na sequência de uma operação à vesícula de que padecia; cf. a nota 15, 2ª parte (Conde, 2013d: 9).



Andy Warhol na exposição *The Last Supper* em Milão, janeiro de 1987 (fotografia de Fabrizio Garghetti)



Andy Warhol na exposição *The Last Supper* em Milão, janeiro de 1987 (fotografias de Fabrizio Garghetti)

2. Antecedentes e a viagem a Milão

Retomando a cronologia, tinham passado pouco mais de dois anos após as versões de Warhol sobre a *Anunciação* e muito tempo sobre *Thirty Are Better Than One* (1963): o destino que deu a *Monalisa* na produção serial da Factory. A culminar a obra e a vida assiste-se a regresso a Leonardo com diferente maturidade, profundidade e, ao que parece, sentido. Para quem não sabia, ou não se lembrava da série *Details of Renaissance Paintings* (de 1983-84) com a *Anunciação*, foi uma surpresa encontrar no espólio Warhol após a morte em 1987 mais de cem variações sobre o tema em pinturas, desenhos, imagens serigrafadas em tela, trabalhos em papel e gravura. Tudo trabalhos com a hipervalorização posterior. No início da década de 90 ainda se compravam “por algumas centenas de dólares”.²⁶

A abrir a primeira parte do texto²⁷ viu-se uma última fotografia do estúdio de Warhol desse ano, com restos de sopas *Campbell* pelo chão e dois dos muitos Cristos inspirados na obra-prima de Leonardo. Boa imagem-síntese para as metamorfoses do primeiro iconoclasta do ícone, *Monalisa*, que concluiu o arco com esse diferente retorno a Leonardo. E parece, a mim parece, preparado pelo olhar sobre a *Anunciação*,²⁸ apesar de os *Diários* nada se dizerem a esse propósito. Melhor, nada dizerem sobre o sentido de *The Last Supper*. Apenas registam duas alusões a preparativos para o trabalho e relatam circunstâncias da viagem a Milão. Só uma nota fugaz que comento adiante ajudará a compreender parte do silêncio.

Como para *Details*, o novo regresso a Leonardo deveu-se à encomenda do *dealer* e galerista Alexander Iolas (1907-1987) que também encomendou mais retratos. Por vezes menciona-se a encomenda para início de 1986²⁹ mas deve datar de antes, desde 1984, altura da *Details* entre 1983 e 1984, ou de 1985, quando surgem nos *Diários* aquelas alusões. O objetivo: realizar a exposição no Palazzo Stelline a partir de finais de 1986, ao pé do Refeitório da Igreja Santa Maria delle Grazie com fresco de Leonardo, mesmo do outro lado

²⁶ Cf. Charlie Finch, “A World Without Warhols” em <http://www.artnet.com/magazineus/features/finch/finch7-19-07.asp>: “Eu próprio vi uma *The Last Supper* de Warhol num porão em Bond Street, no início dos anos 90, para comprar por algumas centenas de dólares, mas fui ultrapassado (*outbid*).” Com uma nota sobre o mercado dos falsos: “Alguns anos depois de Andy morrer em 1987, abundavam rumores de que se se visitasse um certo bar em Hell’s Kitchen e pedisse ao *barman* certo, podia-se comprar um dos equipamentos de serigrafias que Rupert Smith usou para criar muitos dos Warhols finais, obter o seu próprio puxador [ou rodo] e fazer ‘Andys’ por si. Alegadamente, Smith que morreu de sida, sentiu-se amargurado pelo tratamento [que lhe davam os] sequazes de Warhol e quis vingar-se.”

²⁷ Em Conde (2013a): http://www.cies.iscte.pt/np4/?newsId=453&fileName=CIES_WP156_Conde.pdf. Noutra parede vislumbra-se um *Red Lenin* da série serigráfica que Warhol realizou também em 1987. Prova de que fazia ao mesmo tempo coisas bem diferentes. Vladimir Lenine (1870-1924) foi o primeiro líder da União Soviética que Warhol integrou no painel de revolucionários já revisitados por ele (Mao-Tsé-Tung, Che Guevara). Um *Red Lenin* e de outro *Black Lenin*, em <http://www.christies.com/lotfinder/prints-multiples/andy-warhol-red-lenin-5658444-details.aspx>; <http://www.wikipaintings.org/en/andy-warhol/black-lenin>

²⁸ Cf. a segunda parte do texto: Conde (2013b):

http://www.cies.iscte.pt/np4/?newsId=453&fileName=CIES_WP161_Conde.pdf.

²⁹ Cf. <http://www.warholstars.org/warhol1/2trumancapote.html>, a consultar também para a apresentação de Alexandre Iolas, então figura do *jet set* artístico internacional.

da rua. Iolas conseguiu o financiamento do banco milanês Credito-Valtellinese para instalar as obras no novo espaço. Conhecia Warhol desde os anos 50.

Alexander (ou Alexandre) Iolas, inicialmente bailarino, tornou-se colecionador e com galerias nos Estados Unidos e Europa. Dirigia a Hugo Gallery (assistido por David Mann) aquando da primeira exposição “pre-pop” de Andy Warhol em 1952 (de 16 de junho a 3 de julho): uma série de desenhos inspirada em contos de Truman Capote (1924-1984).³⁰ Vale a pena ficar com este comentário sobre Warhol por volta de 1984: “No início, fiz uma exposição de Andy Warhol na minha galeria... O rapaz é um artista muito importante, porque ajudou a América. Mistura-se muito com a juventude e todas as pessoas chiques – sabe, os boémios... Quando se tem uma expressão assim tão inocente³¹ como a de Andy, quando está calado antes de começar a sorrir, você pode fazer o que quiser no mundo. Como Cristo disse a todos os sacerdotes, ‘criancinhas sofredoras venham a mim’ e Warhol é uma criança horrível. Ele ajudou a América a livrar-se do puritanismo, seja com os seus filmes meio pornográficos, meio estéticos, seja com os retratos de falsas estrelas à volta dele e as estrelas reais de que sempre gostou. É uma pessoa incrível e, provavelmente, vai ser considerado um dia um santo.”³²

O epíteto de “santo” apareceu publicamente em 1964 numa entrevista de Ivan Karp, uma dos primeiros galeristas de Warhol. Disse “ele é um santo”. No mesmo ano repetiu-se no título de um texto de Robert Rosenblum, “Saint Andy: Some notes on an artist who, for a younger generation, can do not wrong”, publicado na revista *Newsweek*. E, logo em 1965, a encabeçar outro texto de Philip Leider para a revista *Artforum*: “Saint Andrew”.³³ Nessa altura o epíteto ainda não tem a conotação religiosa de crente devoto que ganhou bastante mais tarde quando se divulgaram as ligações de Warhol com a igreja. Lamoureux (2008) aponta que, aquando da emergência do movimento *Pop*, Warhol distinguiu-se dos colegas como um dos maiores protagonistas e “*persona* estranha” atraindo mais atenção do que os próprios trabalhos. Começava um culto de personalidade que cresceu até ele “inventar a sua imagem de marca” com a idiosincrasia da “figura desprendida, cândida e monossilábica que espelha a qualidade objetiva da sua iconografia e técnica.” Nos anos 70, Warhol “sofre a queda” no comercial. Os críticos assim o acusam de excessivo comprometimento com o negócio da arte. Barbara Rose comparou-o a Maria Madalena, “a prostituta sagrada da história da arte” (*apud* Lamoureux, 2008).

Na verdade, a pose de indiferença dele dissimula o incómodo com o anátema, o que ressurgiu a propósito de *The Last Supper*. Nos *Diários* temos então a nota que evoquei, e ficando a saber de outra ligação em simultâneo com Itália: “Quinta-feira, 25.4.1985 - Estou a fazer a *Última Ceia* para Iolas. Para [o galerista de Nápoles] Lucio Amelio [1931-1994] estou a fazer os *Vulcões*. Portanto acho que sou um artista comercial. Acho que esta é a verdade.” (p. 643). Os preparativos e algumas variações para *The Last Supper* começaram nesse ano de 1985. Warhol apontou nos *Diários* a aquisição (e o preço) de uma reprodução ampliada de *A Última Ceia* e fala de uma segunda série de trabalhos em curso para Itália: 18 telas dedicada ao vulcão Vesúvio em Nápoles que ele figurou em erupção durante vários momentos ao longo de um dia, do amanhecer ao entardecer. A série serviu para a exposição *Vesuvius by Warhol*

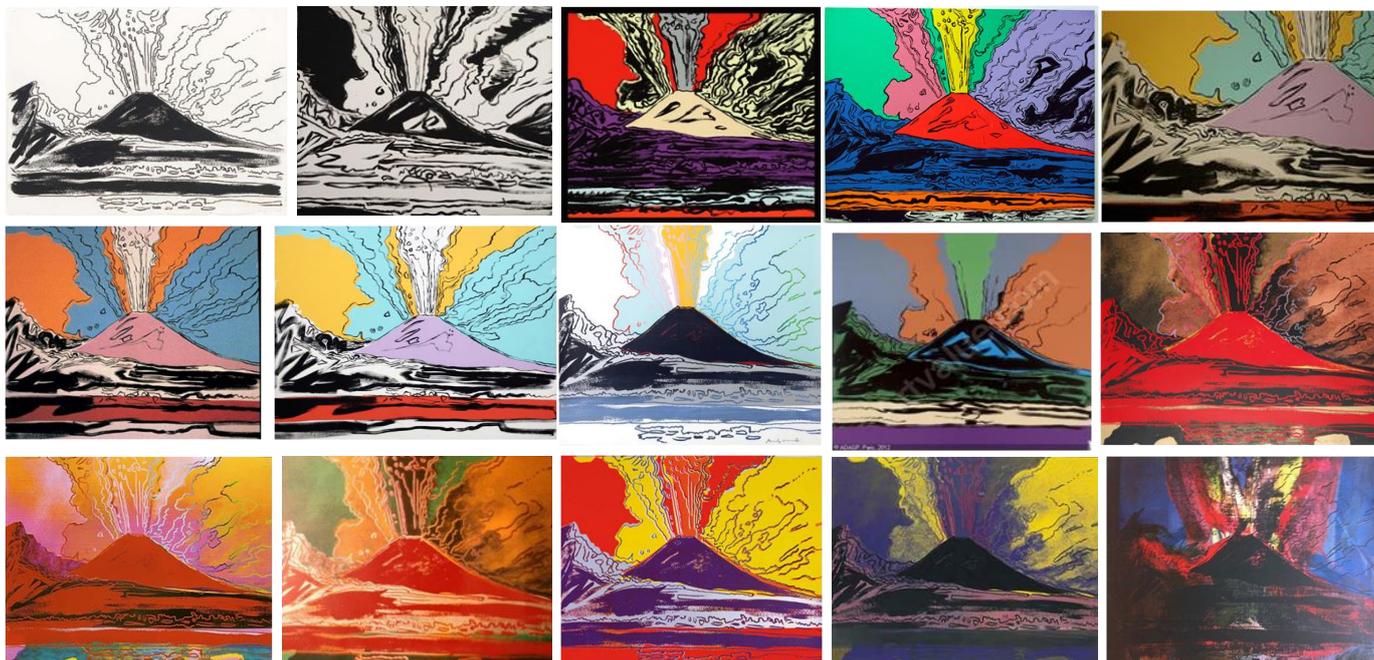
³⁰ “O primeiro livro de Capote, *Other Voices, Other Rooms*, foi publicado em 1948 quando Warhol ainda estava a estudar. Dois meses antes da exposição na Hugo a peça de Capote *The Grass Harp* estreou na Broadway, no Martin Beck Theater, com cenário e figurinos de Cecil Beaton [1904-1980]”: em <http://www.warholstars.org/warhol1/2trumancapote.html>.

³¹ No original, *stupid expression*, que parece ser “expressão inocente” no contexto da frase.

³² Em <http://www.warholstars.org/warhol1/2trumancapote.html>.

³³ Citações *apud* Lamoureux (2008), Bockris (1989), Bennett-Carpenter (2000) que evocam Leider (1964).

que decorreu precisamente em 1985 no Museo di Capodimonte de Nápoles, em colaboração com o galerista Lucio Amelio.³⁴



Andy Warhol, [Mount] Vesuvius, 1985
Acrílico s/ tela (70.5 x 81.9 cms) e serigrafia (algumas versões com 96.5x101.9 cms)

O antecedente com Itália, entre outros, reitera que *The Last Supper* não foi um acontecimento isolado e o interessante está na auto-ironia sobre o “artista comercial” a repetir a propensão para clichés, lugares comuns e comerciáveis. Agora, depois ou a par dos retratos (incluindo de hamburgueres)³⁵ seria a vez d’A Última Ceia e os Vulcões. O (quase) silêncio sobre *The Last Supper* explica-se pela subvalorização deste género de trabalhos ou assuntos? Temia críticos e pares mais “intelectuais”, adjetivo irónico e por vezes ambíguo ou ambivalente que o Warhol “comercial” usava para deles se distanciar?

³⁴ Em 2008 um dos *Vesuvius* leilou-se em Milão com o valor entre 1 milhão e 700 mil euros:
<http://cir.campania.beniculturali.it/museodicapodimonte/itinerari-tematici/galleria-di-immagini/OA900150>;
<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u401546.shtml>. Imagens seguintes em:
<http://www.flickrriver.com/photos/mafaldablue/2149901452/> <http://yeahlab.wordpress.com/tag/art/> <http://arteposter.it/art/andy-warhol/mount-vesuvius-1985/> ; <http://www.phillips.com/detail/ANDY-WARHOL/NY010011/20>;
http://www.artelabonline.com/articoli/view_article.php?id=784; <http://www.printed-editions.com/artwork/andy-warhol-vesuvius-12207>
<http://blogs.artinfo.com/lacmonfire/tag/andy-warhol/> <http://www.artsblog.it/post/17959/i-vesuvius-di-warhol-a-napoli>
<http://www.warhols.com/vesuviustp.html> http://coolnessunderfire.blogspot.pt/2011/01/blog-post_15.html
<http://www.christies.com/lotfinder/prints-multiples/andy-warhol-vesuvius-5597096-details.aspx> http://www.cntraveler.com/daily-traveler/2012/10/museum-exhibitions-worldwide-warhol-van-gogh-photos_slideshow_item6_7
<http://www.mutualart.com/Artwork/Vesuvius/F4CD49EC05FDFD88> <http://www.artnet.com/artwork/426151745/vesuvius.html>;
<http://grogards2011.blogspot.pt/2013/03/andy-warhol-milano-con-polvere-di-stelle.html>; <http://www.phillips.com/detail/ANDY-WARHOL/NY010011/20>; http://www.artelabonline.com/articoli/view_article.php?id=784.

³⁵ Cf. p. 50 na primeira parte (Conde, 2013c) em http://www.cies.iscte.pt/np4/?newsId=453&fileName=CIES_WP156_Conde.pdf

Dependendo do contexto, o termo “intelectual” vai de pejorativo a positivo; de concetual e pretencioso a sentimental. Mas, repare-se, se Warhol estivesse integrado numa iniciativa “intelectual” já mudava algo de opinião: “Sábado, 5.6.82 – Fui ver *My Dinner with Andre* [filme realizado em 1981 por Louis Malle, 1932-1995][...] Adormeci, o filme é muito chato. Conversa de *hippie*. Acho que os tipos pensam que é intelectual porque fala de sentimentos” (p. 457). “Sexta-feira, 16.1.87 – Fui à *vernissage* de David Salle, *uptown*. Bruno e Yoko[Ono] estavam lá. Trabalhos da década de 60 de Jim Dine e Rauschenberg e Jasper e meus – todos lindos e muito bem organizados. Uma exposição intelectual.(p. 785).

Mas para se compreender profundamente o significado crítico atribuído à expressão “intelectual”; compreendê-lo mais pela *pessoa* de Andy do que pela *persona* de Warhol na esfera pública e artística com atritos de legitimidades (entre o “sério” e o “comercial”), temos este testemunho da secretária Pat Hackett. Um testemunho interessante e tocante sobre quem era Andy Warhol: ³⁶

“O pior que Andy podia pensar em dizer de alguém era ‘ele é o tipo de pessoa que pensa que é melhor do que a gente’ ou, simplesmente, ‘ele pensa que é um intelectual’. Andy sabia que uma boa ideia pode surgir de qualquer lugar; nunca se impressionava com currículos. Com o que se impressionava, então? Fama – velha, nova ou desbotada. Beleza. Talento clássico. Talento inovador. Toda a gente que fizesse algo *primeiro*. Um certo tipo de insolência escandalosa. Gente de boa conversa. Dinheiro – especialmente muito dinheiro, sólido, totalmente americano. Ao contrário do que muitos leitores das colunas sociais possam pensar depois de terem visto o nome de Andy na imprensa tantas vezes nestes anos todos em tantos acontecimentos envolvendo a realeza europeia, títulos de nobreza estrangeira não o impressionavam – ele entendia-os completamente mal ou, no mínimo, pronunciava-os absolutamente mal. Nunca considerou que o seu sucesso fosse natural: ficava excitado por tê-lo. A sua humildade constante e a sua polidez eram as duas coisas de que eu mais gostava nele e, tendo mudado e evoluído através dos anos em que o conheci, estas qualidades nunca diminuíram” (p.11).

Andy era polido e humilde. Raramente dizia a alguém o que fazer – ele apenas perguntava num tom esperançoso, ‘Acha que poderia...?’ Tratava todos com respeito, nunca criticava ninguém. E fazia todos sentirem-se importantes, pedindo opiniões, fazendo perguntas sobre a vida de cada um. Esperava que quem trabalhasse para ele cumprisse a sua tarefa mas, mesmo assim, ficava agradecido quando isso acontecia – sabia que *qualquer* grau de competência é difícil de encontrar, mesmo quando você se dispõe a pagar. E ficava especialmente grato por qualquer coisa extra que alguém fizesse por ele. Eu nunca ouvi ninguém dizer ‘Obrigado’ mais do que o Andy e, da maneira como dizia, sabia-se que estava a falar a sério. ‘Obrigado’ foi a última coisa que ele me disse” (p. 10).

O confronto de valores e legitimidades entre a esfera do negócio e a mais elevada da arte autónoma, autofinalista, arte pela arte, explicará talvez alguma parte do silêncio. Mas também se pode perguntar se não falou do assunto devido a diferentes razões, e mesmo escusar-se a assumir publicamente o interesse que os ditos lugares comuns, em particular *A Última Ceia*, acabaram por lhe despertar. Sem respostas diretas, eis as alusões nos *Diários*:

“Quinta-feira, 25.4.85 – Estou a tentar encontrar uma outra loja que venda a reprodução³⁷ d’ *Última Ceia* que tem meio metro de altura – está à venda numa daquelas lojas de importação da Quinta [Avenida] perto da Lord & Taylor mas lá é muito cara, uns 2500 dólares. Então, estou a tentar encontrar uma mais barata em Times Square. Estou a fazer a *Última Ceia* para Iolas. Para Lucio Amelio estou a fazer os *Vulcões*. Portanto acho que sou um artista comercial. Acho que esta é a verdade. (p. 643)

“Terça-feira, 9.7.85 – Mandei o Benjamin [Liu]³⁸ fazer um servicinho e custou-me mil dólares! Dei-lhe dois mil dólares para me conseguir uma escultura em tamanho natural d’ *A Última Ceia* que negociei com um sujeito que queria vendê-la por cinco mil. Aí, ele foi lá e a coisa já não estava. *A Última Ceia* vem nos tamanhos grande, médio e pequeno. Então, noutra loja consegui que o sujeito reduzisse o preço de 2500 para 1000 dólares pelo tamanho médio. Mas o Benjamin esqueceu-se que tínhamos conseguido um preço

³⁶ Na introdução aos *Diários*, pp. 11 e 10, sublinhados no original.

³⁷ Na tradução brasileira aparece “escultura” em vez de reprodução o que só pode ser um engano. Warhol trabalhou com uma reprodução de grande dimensão para as principais variações nas imagens adiante.

³⁸ Testemunho sobre a sua colaboração com Warhol em <http://www.artwrit.com/article/ohi-benjamin-liu-1/>;
<http://www.artwrit.com/article/ohi-benjamin-liu-2/>

mais *baixo*³⁹ e comprou o tamanho médio por dois mil dólares! *Não se lembrou!*⁴⁰ Na realidade é o tamanho que eu queria, mas ele acabou por pagar pelo tamanho médio desta outra loja o que iríamos pagar pelo tamanho grande na primeira loja. Portanto, isso mostra que ele não tem cabeça para fazer contas – mil dólares é muito para jogar fora. Não queria acreditar, depois de eu ter batalhado tanto.” (p. 659)

Lucio Amelio (1931-1994)⁴¹ era um galerista italiano de projeção internacional desde meados dos anos 60 a meados dos anos 90. Em 1965 abriu em Nápoles a Modern Art Agency e, em 1969, inaugurou aí a sede da galeria que mostrou grandes nomes. Por exemplo, Robert Rauschenberg (1925-2008), Mario Merz (1925-2003), Jannis Kounellis (n.1936), Keith Haring (1958-1990), Cy Twombly (1928-2011). Em 1969 conheceu Joseph Beuys (1921-1986) e expôs várias vezes na galeria desde 1970. Em 1979 apresentou Beuys a Warhol, encontro de que nasceram os retratos *Beuys by Warhol* para uma exposição inaugurada em abril de 1980. Ficou famosa a festa em honra dos dois no City Hall Café de Nápoles. Nos *Diários*, Andy Warhol relatou assim a experiência:

“Segunda-feira, 31.03.80 – Nápoles - Tivemos de fazer TV nas ruas, nas favelas de Nápoles. Suzie escondeu as suas jóias. Caminh mos por l  e foi ótimo ver aquela coisa de antigamente, as roupas penduradas sobre a rua de uma janela   outra. Volt mos para o hotel para encontrar o Joseph Beuys, depois jant mos com Beuys e a sua família num restourantezinho italiano estranho. Ele foi gentil. Realmente muito divertido (p. 295); Terça-feira, 1. 04. 80 – Nápoles - Acordei às 10:00, entrevista novamente com *Expresso*. O L cio veio buscar-nos e levou-nos para a galeria porque tínhamos uma conferência de imprensa com 400 pessoas. Agora Joseph Beuys adora a imprensa porque é candidato   presidência da Alemanha pelo Partido do C eu Livre e, junto comigo, pode ganhar mais cobertura – não, é o Partido Verde, é isso. Depois chegou a [Conceição]São Schlumberger⁴² e convid mo-la para almoçar num lugar em frente ao mar. Aí, foram buscar-nos para a *vernissage* e havia pelo menos 3 mil ou 4 mil pessoas, não dava para entrar, foi horrível, e finalmente fomos embora. Iam oferecer-nos uma festa num lugar, acho, chamado City Hall, um *night-club* de travestis.” (pp. 295-296).⁴³

Finalmente, sinal de que algo importante aconteceu sob esses silêncios, na relação de Andy Warhol com *The Last Supper*,   que não se ateve   encomenda. Excedeu-a com a abundância de variações de que não falou, pelo menos nos *Diários*. Porquê? Talvez prova de a encarar mais do que passagem por ícones, talvez com a nota intimista do encontro com uma grande obra e de Leonardo, o referente elítico? Ou talvez ainda um encontro de Warhol consigo numa fase específica da vida e com a manifestação de valores espirituais, *vide* religiosos, cuja percepção pública (e pela crítica) só ocorreu postumamente? Persistem enquanto hipóteses interpretativas já que o silêncio sobre tais sentido(s) retornam nas três páginas (pp. 786-789) dos *Diários* para os dias de 21 a 24 de janeiro de 1987 em que ele esteve em Milão.⁴⁴

³⁹ Sublinhado no original.

⁴⁰ Sublinhado no original.

⁴¹ Cf. http://it.wikipedia.org/wiki/Lucio_Amelio, de que cito esta informação.

⁴² A socialite portuguesa Maria da Conceição Diniz Pierre Schlumberger que teve um retrato feito por Warhol; cf. <http://expresso.sapo.pt/a-historia-quase-desconhedida-de-sao-schlumberger=f615268>

⁴³ Imagens de Andy Warhol e Joseph Beuys, em 1980: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/beuys-andy-warhol-and-joseph-beuys-ar00707>; <http://www.ziguline.com/cera-una-volta-lucio-amelio-quando-napoli-inseguiva-new-york/#>; <http://www.museomadre.it/it/opere.cfm?id=1479>

⁴⁴ Warhol estivera quatro anos antes em Milão, com registos de 5 a 11 de outubro de 1983 (pp. 538-539). Entre outros, Jean-Michel Basquiat acompanhou-o nessa viagem, e seguiu para Paris enquanto Warhol regressou a Nova Iorque. Os registos só se referem   *vernissage* de uma exposição, almoços e jantares, festas, discotecas. Em Milão encontraram-se com Keith Haring, “veio de Espanha com Kenny Scharf para pintar a [loja] Fiorucci”. Nas ligações da arte e cultura *pop* com a moda, o estilista Elio Fiorucci [n.1935] teve destaque: organizou a festa de abertura do *Studio 54*, em Nova Iorque; festejou os 15 anos da marca no *Studio 54*, tendo por DJ a Madonna, então a começar a carreira; e Andy Warhol lançou a revista *Interview* na montra da loja Fiorucci de Nova Iorque. Nos *Diários*, disse o seguinte em 1983: “Quarta-feira, 21.12.83 – Fui   Fiorucci e

Já disse⁴⁵ que nem sabemos se visitou o *Cenaculo Vinciano*, dessa vez ou em anteriores. Não o refere. Apenas se sabe que começou como a viagem indesejada, com escala de alguns dias em Paris. Em Nova Iorque, Warhol temia o frio na Europa, estava cansado e adoeceu em Milão. Pensa que é gripe, tem dores, toma aspirinas e *valiums* para dormir. Dá conferências de imprensa, encontra Gianni Versace (1946-1997) no seu castelo, “o velho castelo de Rizolli [com] estátuas romanas e gregas” (p. 787), viu a peça *Salome* de Bob Wilson (n. 1941) no Teatro La Scala (Versace desenhara os figurinos), há almoços, jantares, diverte-se por vezes, mas está exausto. No meio de tudo nem uma palavra sobre Leonardo, o *Cenaculo*, *A Última Ceia* ou as versões dela no seu trabalho. Os italianos também não lhes ligam muito. Tal qual os *media* interessam-se pelo Warhol, “lenda viva”. No meio artístico e do mercado seria diferente e “havia muita publicidade” pela inauguração de uma exposição dele, paralela à de *The Last Supper*.

“Sexta-feira, 9.1.87 – Estou a resolver quando vou a Milão. A minha exposição é na quinta-feira depois da próxima. Dormi com o MTV ligado e tive pesadelos com *video-clips* de rock.” (p. 782)

“Sexta-feira, 16.1.87 – Não consigo enfrentar uma viagem à Europa. E o noticiário da TV disse que na Rússia as pessoas estão a cobrir-se com gordura de urso, está lá muito frio.” (p. 785).

“Domingo, 18.1.87 – Nova Iorque-Paris – Tempo maravilhoso em Nova Iorque, detestei ter que viajar. Acordei às 6:00 e fiz as malas. Tentei não pensar. A mala ficou muito pesada, não sei porquê. Nunca mudo de roupa na Europa e nunca tomo banho. Acabo sempre por dormir vestido todas as noites. Chris[topher] Makos veio buscar-me às 10:00. Fomos buscar o Fred [Hughes], estava no horário. Chegamos ao aeroporto. Vesti camadas de roupa, levei tudo às costas.” (p.786).

“Quarta-feira, 21.1.87 – Paris-Milão – A polícia foi buscar-nos ao avião e passou-nos pela alfândega, e tudo porque Lisa Soltilis estava com o [Alexandre]Iolas e tinha conseguido que fizessem tudo para nós. Se estivéssemos a contrabandear marijuana ou drogas teria sido muito fácil. Ela foi muito amável mas mais tarde contaram-nos histórias loucas do marido dela que prendeu Iolas num sanatório. Encontramos Iolas na sala VIP. Parecia uma velhinha enrolada em tecido. Mais tarde ficámos a saber que tinha saído do hospital só para nos ir buscar.⁴⁶ Aí, começámos a descobrir toda a história. Iolas estaria só a *apresentar-me*⁴⁷ ao Credito-Valtellinese. ‘Alexander Iolas apresenta Andy Warhol’. Deve ter ganho muito dinheiro para nos ‘apresentar’.⁴⁸ A minha exposição *The Last Supper* estava a encerrar naquele dia e a

é tão divertido! É tudo o que eu sempre quis, tudo plástico. E quando acaba o *stock* de alguma coisa, acho que nunca se consegue de novo. E também são os rapazes mais lindos do mundo.” (p. 549).

Cf. <http://www.brainstorm9.com.br/29721/diversos/elio-fiorucci-e-a-invencao-da-concept-store/>

<http://www.firstpost.com/topic/person/keith-haring-fiorucci-da-milano-nel-mondo-video-N2o6CQ3a4Mg-9708-30.html>

http://milano.corriere.it/arte_e_cultura/articoli/2008/05_Maggio/09/keith_haring.shtml

⁴⁵ Cf. a introdução deste texto e o da segunda (Conde, 2013d) em

http://www.cies.iscte.pt/np4/?newsId=453&fileName=CIES_WP161_Conde.pdf

⁴⁶ Iolas, doente com sida, morreu quatro meses depois no mesmo ano de Warhol, em 1987, também no mesmo hospital em Nova Iorque. A seguir às mortes houve problemas jurídicos com a posse e devolução de seis pinturas da exposição de Milão.

http://ny.findacase.com/research/wfrmDocViewer.aspx/xq/fac.19901206_0053963.NY.htm/qx. Sobre a morte de Iolas:

<http://www.nytimes.com/1987/06/12/obituaries/alexander-iolas-ex-dancer-and-surrealist-art-champion.html>. Ainda duas fotografias de Iolas em

http://angelosaysdotcom.blogspot.pt/2010_01_01_archive.html, seguidores em

https://www.facebook.com/alexandros.iolas/media_set?set=a.1749403377314.2101296.1305735608&type=3

<https://www.facebook.com/alexandros.iolas>.

⁴⁷ Sublinhado no original.

⁴⁸ Um fragmento sobre negócios e o convívio Alexandre Iolas: “Segunda-feira, 21.4.80 – Quando cheguei ao escritório percebi que Robyn estava a datilografar uma dessas coisas que diz o que a gente já fez – como se chama? Um currículo. Iolas vinha almoçar com alguns clientes e precisávamos de uns miúdos para animar a coisa. Liguei para o Curley e ele trouxe o seu primo, David Laughlin, que trabalha na Coe Kerr Gallery. Iolas chegou e a sua lente de contato permanente perdeu-se dentro do olho e ele fez-me procurá-la, mas não a consegui encontrar. Jackie Curtis veio vestido de mulher de alto a baixo, com mocassins cor-de-rosa e ficou a interromper-me para perguntar se estava a interromper alguma coisa. [...]” (p. 303).

minha outra exposição estava a inaugurar, por isso havia muita publicidade. Iolas foi realmente doce. Teve de ser levado de volta para o hospital. Lisa levou-nos para o hotel. Quartos lindos. O Príncipe de Savoy.⁴⁹ O Christopher ficou com o melhor quarto e com a TV. O Fred ficou no final do corredor. A Daniela Morera⁵⁰ ligou e ficou a tomar conta. Disse que está constipada e fiquei certo de que também vou ficar constipado por causa dela. Fomos à galeria para fazer entrevistas com a imprensa e com a TV. Colocaram um carro à nossa disposição, vinte e quatro horas por dia.” (pp.786-87).

“Quinta-feira, 22.1.87 – Milão – Fomos até à galeria para a conferência de imprensa das 11 da manhã, 250 jornalistas. Assustadora e idiota. Terminámos. Autografei uma porção de *posters*. Aí, ficámos com algum tempo livre. Almoço com Gianni Versace, fomos para o seu castelo. O velho castelo de Rizzoli. Enormes estátuas romanas e gregas [que] Suzie Frankfurt fez o Versace comprar. Grandioso, enorme, fascinante. Divertimo-nos muito. Então tivemos que voltar à galeria para outra conferência de imprensa às 4:30. Fiquei até às 8:30, com a Daniela a tossir na minha cara e eu a assinar autógrafos. Gianni desenhou os figurinos para a *Salome* de Bob Wilson no [Teatro] La Scala. Consegui bilhetes para que eu pudesse sair da *vernissage* quando me sentisse cansado. Finalmente, Fred arrancou a caneta da minha mão e levou-me embora. Sentei-me num camarote para assistir à ópera e depois tive que ir a um jantar que estavam a dar para mim. Vi lá a primeira namorada de Gerard Malanga⁵¹ sobre a qual ele escreveu poemas, Benedetta Barzini. Estava com o marido e foi muito pretenciosa. Comi um bocado e Daniela ficou a tossir para a minha comida. Resisti à constipação dela durante dois dias completos, mesmo com ela a falar em cima da minha cara, mas finalmente não resisti mais e apanhei a constipação. Fui para casa morto de cansaço.” (p. 787).

“Sexta-feira, 23.1.87 – Milão – Acordei a sentir-me um pouco engraçado, li os jornais. Daniela viria para nos levar para almoçar mas eu estava exausto e resolvi ficar no hotel a dormir um pouquinho. A minha temperatura tinha chegado a 38°, por isso comecei a tomar vitamina C e fiquei mal do estômago. Aí, o Iolas ligou a dizer que viria ver-nos e, então, nunca consegui completar uma boa noite de sono. A Daniela saiu com o Chris e o Fred e trouxeram remédios da farmácia que afinal eram anti-histamínicos que me deixaram tenso ao invés de me fazerem dormir, foi um dia de horror mas passou rápido. O Iolas pareceu bem. E o Fred ficou um dia extra para discutir negócios com ele. O Chris foi ao meu quarto e pediu sopa, ficou a tirar a minha temperatura a todo o minuto. Subia e descia. Saiu e divertiu-se bastante nas discotecas e eu fiquei a tomar *valiums* sem conseguir dormir. A minha temperatura baixou. Vi televisão e tentei dormir, aprontando-me para acordar às 6:00.” (p. 787).

“Sábado, 24.1.87 – Milão-Nova Iorque – Acordei em Milão. Não preguei olho a noite inteira depois de tomar aqueles comprimidos que a Daniela conseguiu. Só me fizeram ficar ressequido e o supositório não fez nenhum efeito, mas a minha febre estava a desaparecer e, então, acho que afinal era só uma gripe de vinte e quatro horas. Mas aqueles comprimidos só ficaram ali a noite toda, trancados dentro de mim, sem fazer nenhum efeito. Odeio a Daniela por me ter passado a constipação e odeio-a por me ter dado estes comprimidos. Mas eu também tomei *Valium* feito louco e nada aconteceu, mas de manhã tudo estava bem. Fui embora do hotel. Chegamos sem problemas ao aeroporto.

Em no avião aconteceu algo inesquecível – havia uma notícia sobre mim no *International Herald Tribune* [que] eu nem recortei. Eu só... nem me importei. Portanto, cheguei a este ponto. Talvez fosse porque eu estava a sentir-me muito doente, mas mesmo assim não me importei. E Chris observou que aquela senhora de Milão que foi tão gentil e doce e fascinante quando me entrevistou, escreveu coisas horríveis e cruéis.⁵² Chegámos a Nova Iorque e o motorista estava à espera. Não pedi recibo. Realmente não estava a sentir-me bem.” (pp.788-789).

⁴⁹ Hotel Principe di Savoia na Piazza del Repubblica, em Milão.

⁵⁰ Daniela Morera foi a correspondente italiana da revista *Interview* produzida pela Factory, e frequentadora do Studio 54. Fotografia dela por Andy Warhol em <http://onlineonly.christies.com/s/andy-warhol-at-christies/daniela-morera-146/479>. Em 2005 coeditou com Gianni Mercurio o livro *The Andy Warhol Show*.

⁵¹ Gerard Malanga (n.1943), poeta, fotógrafo, realizador, curador e arquivista de um acervo fotográfico, nomeadamente da época em que colaborou estreitamente Andy Warhol (de 1963 a 1970). Fundou com ele a revista *Interview* em 1969; participou em vários filmes como *Kiss* (1963), *Vinyl* (1965), *The Chelsea Girls* (1966) de Warhol. Cf.

http://en.wikipedia.org/wiki/Gerard_Malanga; <http://www.gerardmalanga.com/>; <http://www.youtube.com/watch?v=4nbuadkE59U>

⁵² Não consegui identificar a quem se refere.

3. Um contraponto

A hipótese não consensual mas plausível do encontro com *A Última Ceia* ter significado para Warhol uma epifania reforça-se por certos dados e ainda o contraste com a conjuntura. Apesar de ele se manter à parte de “ativismos” políticos (Raunig e Ray, 2009) e linhas provocatórias, o que releva a insularidade de Warhol na arte contemporânea desde meados dos anos 80, importa lembrar controvérsias e em torno da temática religiosa. *The Last Supper* quase coincide com iconoclasmos e a guerra cultural nos Estados Unidos por causa de *Piss Christ* (1987)⁵³ de Andres Serrano (n. 1950). Fotografia de um pequeno crucifixo mergulhado num frasco de líquido amarelo que se julgava ser a urina do artista. A fotografia, realizada em 1987, causou enorme escândalo e debate quando mostrada, em 1989. Sofreu algumas agressões, a última em 2011 numa exposição com a coleção Lambert em Avignon.⁵⁴ Representantes de uma associação de fundamentalistas cristãos atacaram a obra com um martelo.

A obra ganhara o prémio para as artes visuais do Southeastern Center for Contemporary Art, em parte patrocinado pelo National Endowment for the Arts, agência governamental. Com esta visibilidade, e por causa do valor do prémio (15.000 dólares), a querela inflamou-se⁵⁵ entre os detratores que se insurgiram em nome da religião e dos contribuintes (o mau uso dos dinheiros públicos) e os defensores do princípio da liberdade. Liberdade para a arte e da opinião numa sociedade democrática. De facto, *Piss Christ* tinha um significado complexo a contextualizar no trabalho de Serrano que é, aliás, crente e mesmo colecionador de iconografias cristãs. Na altura usou fluidos corporais para mais obras, podendo ainda interpretar-se *Piss Christ* em alternativa: mensagem-metáfora crítica para o que temos feito a Cristo. Assim compreenderam alguns crentes informados: “A irmã Wendy Beckett, crítica de arte e freira católica, afirmou [que] não via a obra como blasfémia mas um *statement* – ou seja, o modo como a sociedade contemporânea passou a olhar Cristo e os valores que representa.”⁵⁶ Para a história da arte valeu como episódio. *Piss Christ* ficou um clássico ao lado de tantas heterodoxias aparentes ou efetivas, e também clássico para o iconoclasmo contemporâneo (Gamboni, 1992, 2007[1997]; Latour e Weibel, 2002; Latour, 2008). Reapareceu numa secção da Bienal de Whitney de 2006 e permaneceu como referência

⁵³ Imagem em http://en.wikipedia.org/wiki/Piss_Christ;

http://www.artnet.com/usernet/awc/awc_workdetail.asp?aid=424202827&gid=424202827&cid=74183&wid=425106388

⁵⁴ Imagens em <http://hyperallergic.com/23015/piss-christ-smashed/>; <http://www.telegraph.co.uk/culture/art/art-news/8460351/Piss-Christ-photograph-attacked-with-hammer.html>; <http://hapstancedepart.wordpress.com/2011/04/19/gods-gonna-be-so-mad-at-you-serrano%E2%80%99s-piss-christ-attacked-again/>. Referi-me a *Piss Christ* em Conde (2010a, 2010b, 2012c). Nos Estados Unidos houve a coincidência temporal com uma trilogia processos de grande impacto público mas diferentes. Além do caso de Serrano, o de Robert Mapplethorpe (1946-1989) por fotografias na exposição itinerante *The Perfect Moment* (1989), acusadas de obscenidade homoerótica; e o de Richard Serra (n. 1939) pela escultura *Tilted Arc* (1981), removida da Federal Plaza em Nova Iorque depois de um longo processo jurídico que decorreu de 1981 a 1989.

⁵⁵ Cf. http://en.wikipedia.org/wiki/Piss_Christ; http://www.csulb.edu/~jvancamp/361_r7.html, com comentários no Senado.

⁵⁶ Cf. http://en.wikipedia.org/wiki/Piss_Christ; vídeo com entrevista: <http://www.youtube.com/watch?v=L9pAKdJh-Y>

na carreira de Andrés Serrano. Nesse momento serviu, contudo, para radicalizar guerras culturais com cismas ideológicos que se reacendiam nos Estados Unidos depois de antecedentes nos anos 1960.⁵⁷

Analogamente a *The Last Supper* para Andy Warhol, *Piss Christ* não representou um acontecimento isolado na trajetória de Andres Serrano. Pelo contrário, num ciclo de 5 anos, entre 1985 e 1990, havia uma linha que organizo nas imagens seguintes.⁵⁸ *Blood Cross* (1985) precede *Piss Christ* (1987) e, ao pé dessa cruz em sangue, as que Warhol fizera no início da década, entre 1981-82, parecem jogos florais.⁵⁹ Como Warhol em 1986-87, Serrano também passou em 1990 pel' *A Última Ceia*. Não necessariamente a de Leonardo mas também a dele, e para que Serrano a desse em versão de *Black Supper*. Outra mensagem sobre sombras nas narrativas brandas e brancas da religião e na sociedade americana (Hobbs, 1994). A força destas imagens, perturbantes porque intensas e sacrificiais, trazem outra verdade e anunciam em finais dos anos 80 a viragem para o novo *zeitgeist*, e crítico, que mudou a face da arte nos anos 90. A *pop art* parece *gadget* decorativo ao lado das imagens de violência e humanidade com que este grande artista produziu um poderoso fresco da América. Como quando fez fotografias de membros do Ku Klux Klan mostradas em conjunto com as de *homeless*: “Gosto da tensão entre ambos. São [fotografias] sobre a extrema pobreza e o extremo preconceito.” *America* constituiu justamente o tema e título para um vasto trabalho de 2002, ainda sob o efeito do 11 de setembro em Nova Iorque: uma série fotografias da diversidade humana em todos os tipos de retratos, de celebridades a pessoas comuns (AA.VV., 2004b).⁶⁰ Sem nada de iconografia sentimental, jubilatória ou complacente.

⁵⁷ Estivamem causa clivagens sobre valores e esfera pública; separação entre o Estado e a Igreja; conflito entre direitos (liberdade de expressão) e deveres (respeito pelas diferenças, culturas, tradições ou dogmas), a par de questões sobre a privacidade, aborto, homossexualidade e casamento *gay*, uso de armas e drogas, censura, etc. Cf. vários (Hunter, 1992, 2006; Zimmerman, 2002; Thomson, 2010). Em Heinich (2010c), uma perspetiva sobre as guerras culturais suscitadas pela arte contemporânea com diferenças nos Estados Unidos e na Europa.

⁵⁸ Imagens em http://www.saatchigallery.com/aip/andres_serrano.htm

⁵⁹ Nos *Diários*, esta nota: “Sexta-feira, 4.6.82 – Trabalhei toda a tarde. Mandeí o Jay comprar materiais. Fiz algumas pinturas à mão. Terminei as ‘Cruzes’” (p. 456). Imagens em <http://pinterest.com/pin/47498971039808111/>; <http://nunraw.blogspot.pt/2011/04/andy-warhol-1928-1987-blue-crosses-on.html>; <http://nunraw.blogspot.pt/2011/04/andy-warhol-1928-1987-blue-crosses-on.html>;

http://www.artnet.com/galleries/artwork_detail.asp?gid=587&aid=17524&wid=425841043&source=artist&rta=http://www.artnet.comhttp://www.icollector.com/auctionprint.aspx?as=3467

<http://www.001galerie.com/repro-andy-warhol-crosses-c1981-purple-yellow-blue-p-788.html>;

http://www.museenkoeln.de/ausstellungen/wrm_0506_ansichten/werk.asp?lang=en&abb=2_12<http://www.worldgallery.co.uk/art-print/andy-warhol-crosses-c-1981-82-purple-yellow-blue-412599><http://www.worldgallery.co.uk/art-print/andy-warhol-crosses-c-1981-82-blue-412600>;

<http://xgfk11dga.wordpress.com/m6-2/>;<http://www.001galerie.com/repro-andy-warhol-crosses-c1981-rows-pink-yellow-teal-p-789.html>;

<http://www.warhol.org/collection/art/work/1998-1-260/#ixzz2fgsfH3hX>

⁶⁰ Cf. <http://www.artnet.com/insights/art-market-trends/video-interview-with-artist-andres-serrano.asp#Uo4YmJdVZw>;

<http://www.youtube.com/watch?v=-KyPq3XvwGo&feature=related>;

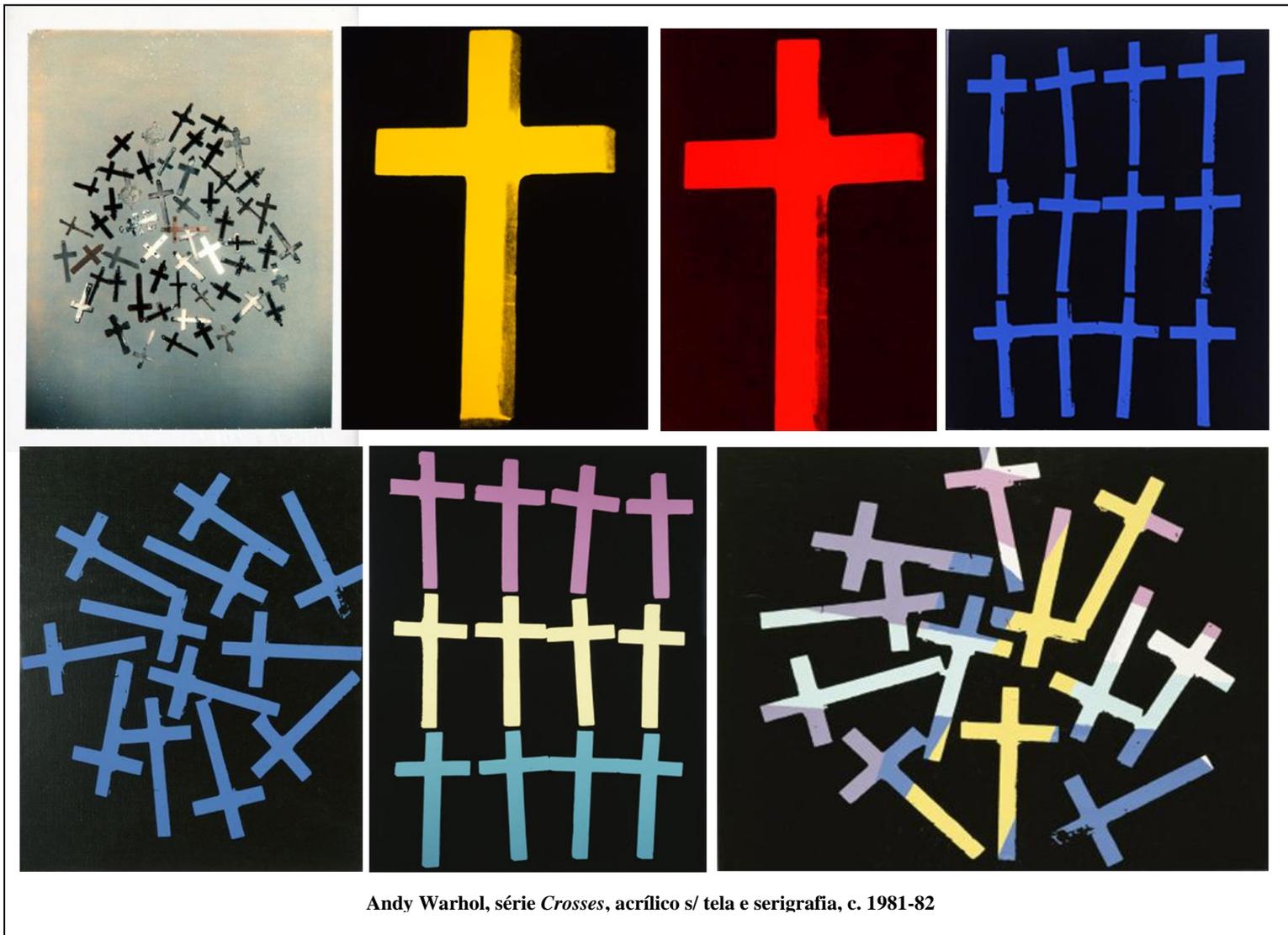
<http://www.youtube.com/watch?v=Q1JcB-mCvtE&feature=related>; <http://www.youtube.com/watch?v=-KyPq3XvwGo&feature=related>;

<http://www.youtube.com/watch?v=Q1JcB-mCvtE&feature=related>; <http://www.youtube.com/watch?v=-KyPq3XvwGo&feature=related>;

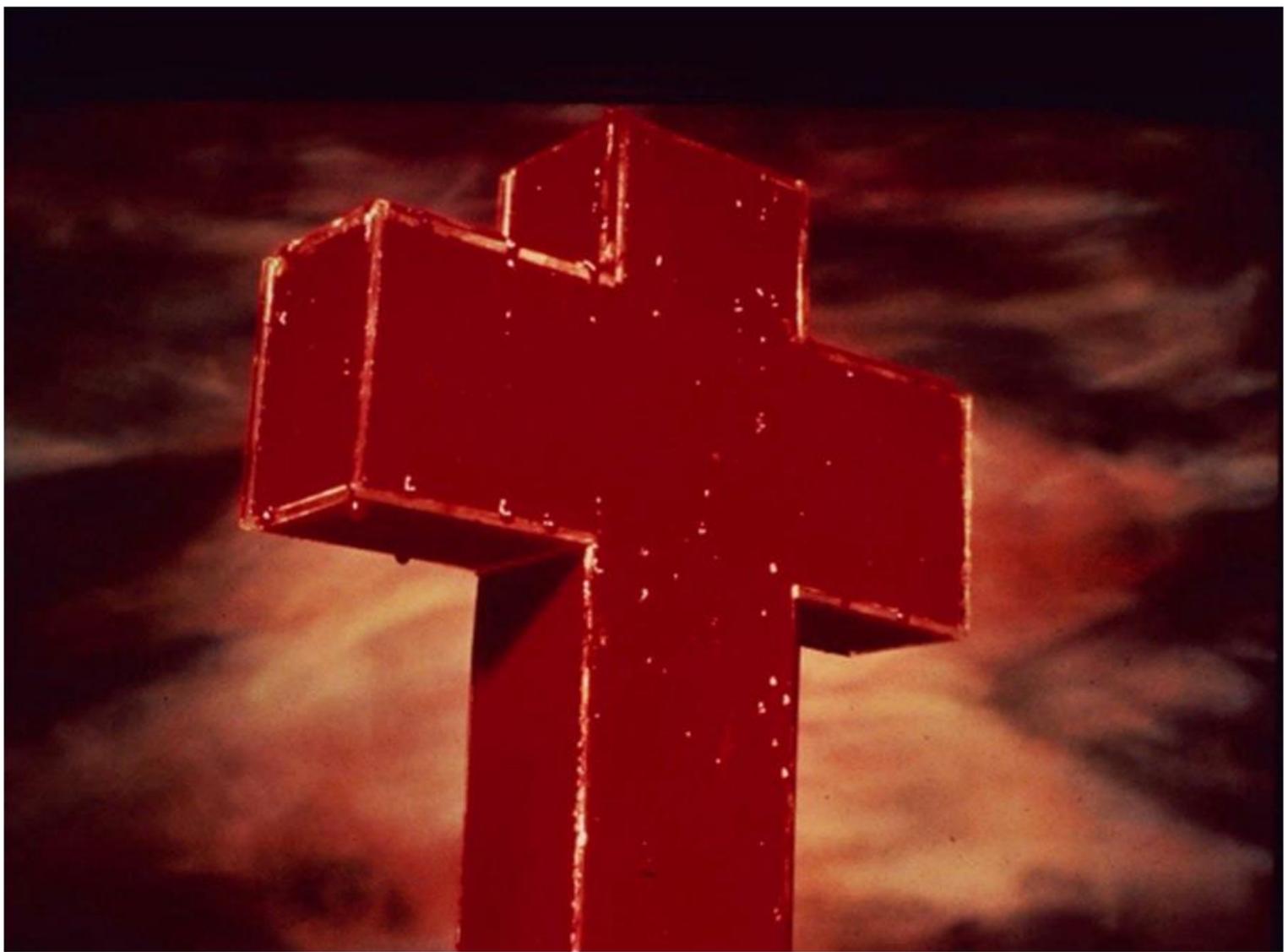
<http://dirty-mag.com/v2/?p=234>; <http://www.artmosphere.at/artists.php?kid=9>

<http://archive.is/7w2Zl>http://www.roberthobbs.net/book_files/Andres_Serrano_The_Body_Politic.pdf;

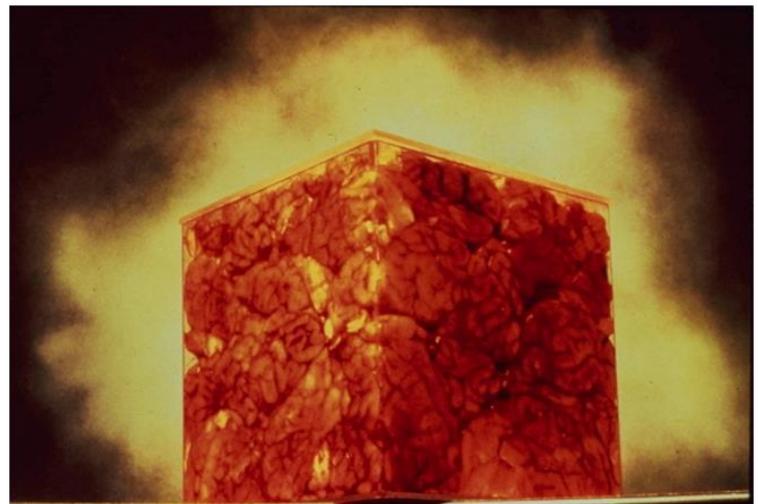
<http://www.npg.si.edu/docs/serrano.pdf>



Andy Warhol, série *Crosses*, acrílico s/ tela e serigrafia, c. 1981-82



Andres Serrano, *Blood Cross*, cibachrome, 152x101 cms, 1985



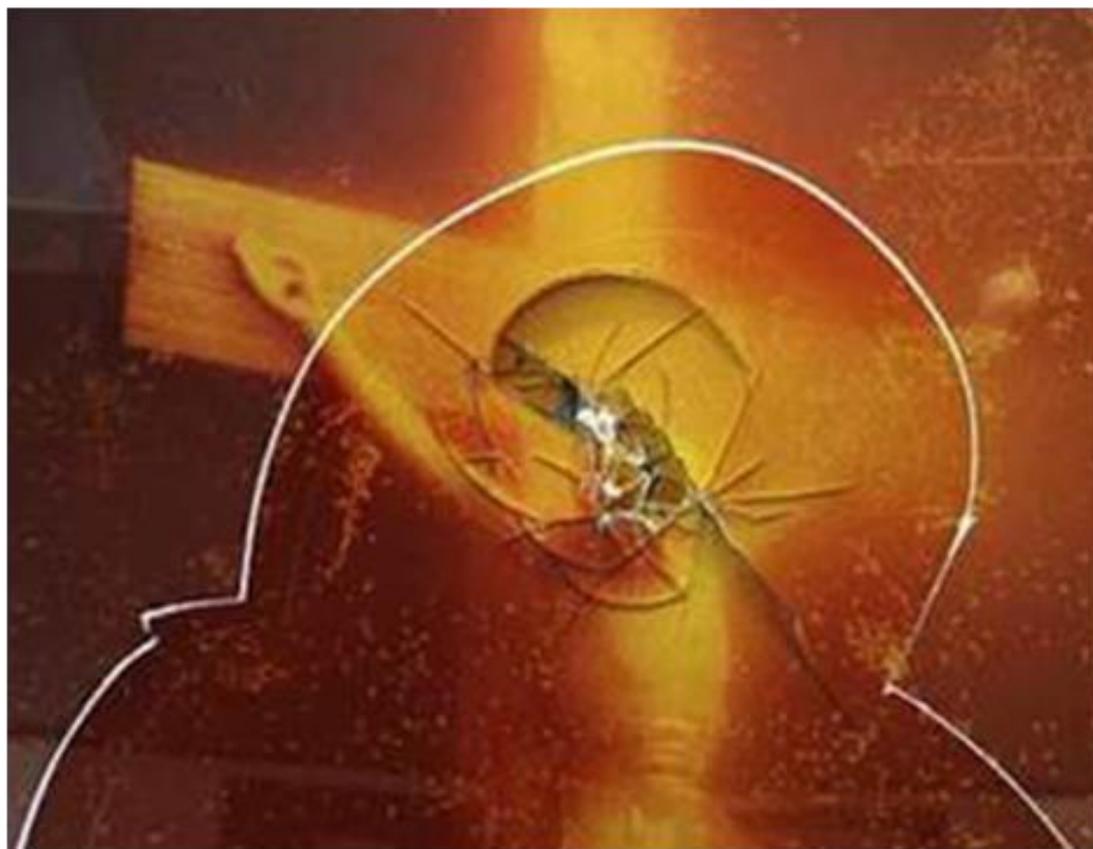
Andrés Serrano, *Cabezza de Vaca*, cibachrome 152 x 101 cms, 1984 ; *Locked Brains*, cibachrome 152 x 101 cms, 1985



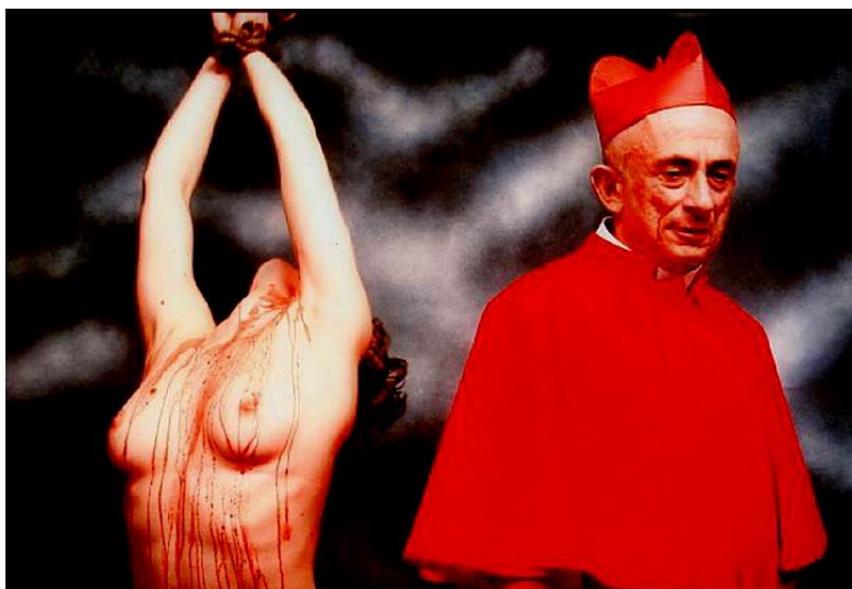
Andres Serrano, *Black Supper*, cibachrome, 5 painéis, 165 x 572.5 cms, 1990



Andres Serrano, *Piss Christ*, cibachrome, silicone, plástico de acrílico, suporte de madeira, 152.4 x 101.6 cms, 1987
Madonna and Child, cibachrome, 152 x 101 cms, 1990



Andres Serrano, *Piss Christ*, 1987, e ataque à obra em 2011 na exposição da colecção Lambert, Avignon



Andres Serrano

Red Pope I-III (3 parts), cibachrome, 165 x 343.5 cms, 1990

Heaven and Hell, cibachrome, 69.9x101.6 cms, 1984

Klansman Great Titan of the Invisible Empire, cibachrome, 144 x 119 cms, 1990

Quase em paralelo a *Piss Christ* eclodiu para a literatura, em 1988, o clamor do mundo muçulmano contra o livro de Salman Rushdie (n. 1947) *Versículos Satânicos*. “O livro foi banido na Índia, queimado em manifestações no Reino Unido e objeto de uma violenta revolta no Paquistão. Em fevereiro de 1989, o *Ayatollah* Ruhollah Khomeini, Supremo Líder

do Irão, lançou uma *fatwa* pedindo a todos os bons muçulmanos para matar ou ajudar a matar [Salman] Rushdie e seus editores. Após a *fatwa*, Rushdie teve proteção policial por parte do governo britânico. A partir do início de 2010 não agrediram fisicamente Rushdie, mas 38 pessoas acabaram mortas na violência relacionada com o livro.”⁶¹ Em 2012, o escritor publicou finalmente o relato desse inferno durante quase uma década de clandestinidade (Rushdie, 2012). *Piss Christ* pedia a tolerância de católicos e cristãos que o próprio Ocidente gostaria de ver nos muçulmanos para com o romance de Rushdie. Mais casos se citariam para o potencial de tensão ou conflito entre os dois poderes simbólicos, o da Igreja e o da arte, desde que o carisma artístico se emancipou da sua ancestralidade religiosa.⁶² Em Portugal, José Saramago (Prémio Nobel em 1998) também repetiu controvérsias com a Igreja quase sempre que publicava um livro desde *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* (1991). O retrato humano de Cristo que enfureceu o Vaticano, manifestando embora a espiritualidade na visão de um ateu.

4. *The Last Supper*, que apoteose?

Voltando aos finais de 80, o interessante é que *a contrario* deste pico de confrontos com “heréticos pós-modernos” (Heartney 2004), sobretudo com *Piss Christ* nos Estados Unidos, Andy Warhol voltava-se para Cristo por via d’A *Última Ceia*. Intuitivo sobre mudanças, sempre “antena” arguta do seu tempo, ele certamente percebeu nas imagens de Serrano (e outras tantas de artistas radicais) o prenúncio de uma nova onda na arte contemporânea. Mas não era a sua, nem nunca fora esta linha. Nem, claro, a do investimento quase obsessivo que está entretanto a fazer em *The Last Supper* e de que resultou um registo singular na iconografia *pop*. Não só, singular para a própria história da arte pois em *Detail of The Last Supper (Christ 112 Times)*, de 1986,⁶³ Andy Warhol produziu inclusive numa das mais longas obras de arte com Cristo.

Aparentemente, apenas se compara em extensão ao *Paraíso* de Jacopo Tintoretto (c.1518-1594),⁶⁴ no Palazzo Ducale em Veneza. Ainda assim a de Warhol é apenas metade do *Paraíso*, considerado o maior quadro do mundo, ou dos maiores.⁶⁵ *Christ 112 Times* tem quase onze metros de comprimento por dois de largura (203 x 1069,3 cm) e o *Paraíso*, datado

⁶¹ http://en.wikipedia.org/wiki/The_Satanic_Verses.

⁶² Cf. Conde (2010a, 2010c, 2012c) e Jaeger (2012) sobre a noção de carisma na arte.

⁶³ Pertence à coleção José Mugrabi de Nova Iorque. Em 2009 esteve em Paris na exposição *Le Grand Monde d’Andy Warhol*, comissariada por Alain Cuffe (Galeries Nationales, Grand Palais, 16 de março-13 de julho) (AA.VV. 2009).

⁶⁴ Jacopo Comin Tintoretto, pintor do manierismo veneziano também conhecido por Jacopo Robusti Tintoretto. Segundo a página wikipedia, ainda por *Il Furioso* pela “sua energia fenomenal a pintar”, como prova o *Paraíso*. O nome “Comin” só se conhece desde uma exposição de 2007 no Museu do Prado. Cf. <http://en.wikipedia.org/wiki/Tintoretto>

⁶⁵ Imagem em: <http://iconicpaintings.wordpress.com/2011/04/01/paradise-tintoretto/>; <http://en.wikipedia.org/wiki/Tintoretto#Paradise>.

de após 1588, tem 22,6 x 9,1 metros.⁶⁶ Adiante vemos imagens de ambas junto a exemplos de variações. Há *Last Suppers* de monumentais a séries serigráficas, em várias cores, com inscrições de *logos* publicitários e “camufladas”.⁶⁷ Cerca de metade das doze maiores foram feitas serigrafando a imagem e as outras com o sublinhado da imagem projetada na tela. Aspeto importante, há testemunhos que referem o prazer de Warhol com este regresso à pintura depois de uma fase demasiado dedicada a *prints*. Algumas variações, com as inevitáveis notas de humor dele, ganham a profundidade do simbolismo religioso segundo certas interpretações.⁶⁸ Por exemplo, o uso das marcas publicitárias: *Wise Potato Chip, Dove, GE*: são meramente signos *pop*, decorativos ou elementos da Santíssima Trindade? E o que significa *The Big “C”*, díptico numa das *Last Suppers*?

Mesmo a autora de *The Religious Art of Andy Warhol* (Dillenger, 1998) acabou por reconhecer que se trata de imagens abertas pois com Andy Warhol tudo pode acontecer.⁶⁹ No fundo, para incluir a sugestão lúdica, irónica ou heterodoxa. Entre mais possibilidades, segundo essa autora *GE* é Deus e o sabão *Dove* (Pomba) representa a limpeza espiritual e a pomba do Espírito Santo. Então, juntamente com Cristo, temos a Santíssima Trindade, imagística familiar a Warhol na tradição familiar da igreja cristã bizantina de que falei na segunda parte do texto.⁷⁰ Na variação com o díptico *The Big C* ele também colocou a referência aos *motards* que se vestiam de couro negro como o próprio Warhol o usava nessa altura e o grupo da *Factory*. Elementos da subcultura gay, ode à “liberdade sem limites” com o modelo dos *Hells Angels* e as motas Harley-Davidson. No entanto, outra autora mais crítica das interpretações religiosas (Lamoureux, 2008) pensa na homenagem que Warhol fazia, em particular, a *Scorpio Rising* (1963). Filme experimental de Kenneth Anger sobre este mundo com o culto de ícones

⁶⁶ Imagens em:

<http://iconicpaintings.wordpress.com/2011/04/01/paradise-tintoretto/>; [http://en.wikipedia.org/wiki/Tintoretto#Paradise](http://en.wikipedia.org/wiki/Tintoretto#Paradise;);
http://www.artnet.com/magazine_pre2000/features/haden-guest/haden-guest8-3-3.asp; sobre a exposição de Paris:
http://content.time.com/time/photogallery/0,29307,1886588_1859833,00.html; http://www.youtube.com/watch?v=9MqXxyPpL_I ;
http://www.dailymotion.com/video/x8rifs_le-grand-monde-d-andy-warhol-grand_creation; <http://www.grandpalais.fr/fr/article/exposition-andy-warhol-les-conferences>;
 No seguinte link, a obra avaliada em 10 000 000—15 000 000 de dólares:
http://www.sothebys.com/app/live/lot/LotDetail.jsp?lot_id=159440034. Também existe em negro e branco:
http://www.flickr.com/photos/26095468@N04/3563220583/lightbox/http://streets-de-luxe.blogspot.pt/2010_11_01_archive.html.

⁶⁷ *Camouflage Series* apareceram na última década até 1987. Um *Camouflage Self-Portrait* (1986) e uma *Camouflage Last Supper* de 1986-87 pertencem à coleção Menil (Houston, Texas). <http://proudponyinternational.tumblr.com/post/40744348854/detail-of-camouflage-last-supper-andy-warhol>; http://www.artnet.com/magazine_pre2000/features/haden-guest/haden-guest8-3-5.asp;
<http://www.confirmitconform.com/blog/stealth-christian-formation>

⁶⁸ Algumas imagens em: <http://www.aynfoundation.com/warhol.html#>; <http://www.aynfoundation.com/soho.html>;
http://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/andy_warhol/the_last_supper.php; <http://www.contemporaryartdaily.com/2009/10/andy-warhol-the-last-decade-at-milwaukee-art-museum/>; http://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/andy_warhol/#lb_uri=the_last_supper.php;
<http://wp.patheos.com.s3.amazonaws.com/blogs/bad catholic/files/2012/10/warhol535Install01.jpeg>;
http://www.artnet.com/magazine_pre2000/features/haden-guest/haden-guest8-3-4.asp;
<http://www.bloggang.com/viewdiary.php?id=soubirous&group=4&month=07-2007&date=10>;
<http://aestheticperceptions.wordpress.com/2012/11/>; http://www.artnet.com/magazine_pre2000/news/warrobison/warrobison7-1-a.asp;;
<http://www.modernblog.org/?p=424>; <http://www.modernblog.org/?p=411>; <http://www.thecityreview.com/f10scont1.html>;
<http://www.christies.com/lotfinder/LargeImage.aspx?image=http://www.christies.com/lotfinderimages/d52045/d5204575x.jpg>;
<http://www.flickrriver.com/photos/zinesklavos/popular-interesting/>; <http://thefiftyeight.tumblr.com/post/43661915204/andy-warhol-the-last-supper-1985>; <http://www.abc.net.au/news/2007-12-07/andy-warhols-last-supper-1986/981214>;
<http://www.christies.com/lotfinder/paintings/andy-warhol-last-supper-5074045-details.aspx>;
http://lutheransurrealism.blogspot.pt/2012_11_01_archive.html; <http://garethleaney.wordpress.com/2011/03/31/andy-warhol-at-southampton-city-art-gallery/>; <http://www.flickr.com/photos/clarity/4974752974/>; <http://bombacarta.com/2008/12/20/which-is-the-religiousness-in-andy-warhol/>; <http://beddingfield.blogspot.pt/2012/05/soapy-spirit-of-pentecost.html>;
http://www.artjournal.com/artopia/2010/07/andy_warhols_second_act.html; <http://pursuitsinc.com/warhol>;
<http://aestheticperceptions.wordpress.com/2012/11/>; <http://arthag.typepad.com/arthag/brooklyn/>
http://3.bp.blogspot.com/-Jltxy37ET_M/UJYZTr6tY9I/AAAAAAAAAJg/dJgR8Og9Bc/s1600/Schermafbeelding+2012-11-04+om+08.15.31.jpg; <http://www.carjet.com/blog/warhol-at-the-new-church-nieuwe-kerk-amsterdam> ;
<http://blogmersinaspot.blogspot.pt/2012/10/the-last-supperpink-by-andy-warhol-at.html>;
<http://www.aynfoundation.com/soho.html>

⁶⁹ “That’s all right with Warhol”, diz numa entrevista com a síntese destas simbologias: <http://killingthebuddha.com/ktblog/andy-warhols-last-supper/>

⁷⁰ Cf. 2ª parte (Conde, 2013c), pp. 24-26 e p. 39, nota 79 em http://www.cies.iscte.pt/np4/?newsId=453&fileName=CIES_WP161_Conde.pdf

rebeldes (James Dean, Marlon Brando) e notas de sexo, ocultismo, catolicismo e nazismo.⁷¹ O filme teve por protagonista o ator Bruce Byron (considerado “meio louco” pelo realizador) e foi suspenso aquando da exibição em Los Angeles (estreou em Nova Iorque) por obscenidade pública. Curiosamente, ainda por incidentes com o Partido Nazi Americano que o acusou de insultar a sua bandeira! O caso seguiu para tribunal que deu razão ao realizador. É um dos primeiros filmes com a banda sonora de *rock & roll*.

Quanto ao *Big C*, será Cristo mas ainda pode ser o “C” de *Cancer/Cancro* e de *Cure/Cura*, medo e esperança com que se enfrentava a doença. Ao mesmo tempo que se começava a viver o drama da sida, chamada o “cancro gay”. Como Warhol se lhe referiu nos *Diários* sobre vários amigos ou conhecidos, doentes e que morreram. Por último, que significado para a aposição de \$6.99 [dólares] no centro desta *The Last Supper*? Warhol repete o procedimento para a *Madonna Sistina* de Rafael que ele transformou numa *Madonna Moderna* (essa, pelo preço de \$9.98).⁷² Quer dizer a subvalorização da religião ou diferente mensagem? Para \$6.99, se se inverter os 9 dá 666: número apocalíptico no *Livro das Revelações*, associado ao demónio e à obscuridade, tudo ao contrário da limpeza espiritual e da brancura (inocência, bondade, etc.) simbolizada pelo *Dove* /Pomba.

Para a significação religiosa a pomba tem essa transcendência. O Espírito de Deus desceu sobre Jesus Cristo no seu batismo “como uma pomba”. Fazendo a “conexão bíblica” entre sagrado e profano, o espírito com o sabão *Dove*, remete-se para a purificação do batismo. Como fiquei a saber pela explicação de um padre *blogger*⁷³, notando que há celebrações deste sacramento no Dia de Pentecostes em que se oferecem barras de sabão. Lembra o nosso batismo e “agradecemos ao Espírito Santo que nos continue a limpar e renovar. O Espírito remove o passado e restaura-nos para a nova fé.” Seria em nome desta fé que a Warhol ocorreu o *Dove* entre outros ingredientes das suas variações? Até onde se pode subscrever a leitura religiosa? Não é também ela apanágio das liberdades do intérprete a que afinal autorizam as imagens abertas e com o risco de se excederem face às intenções do autor?

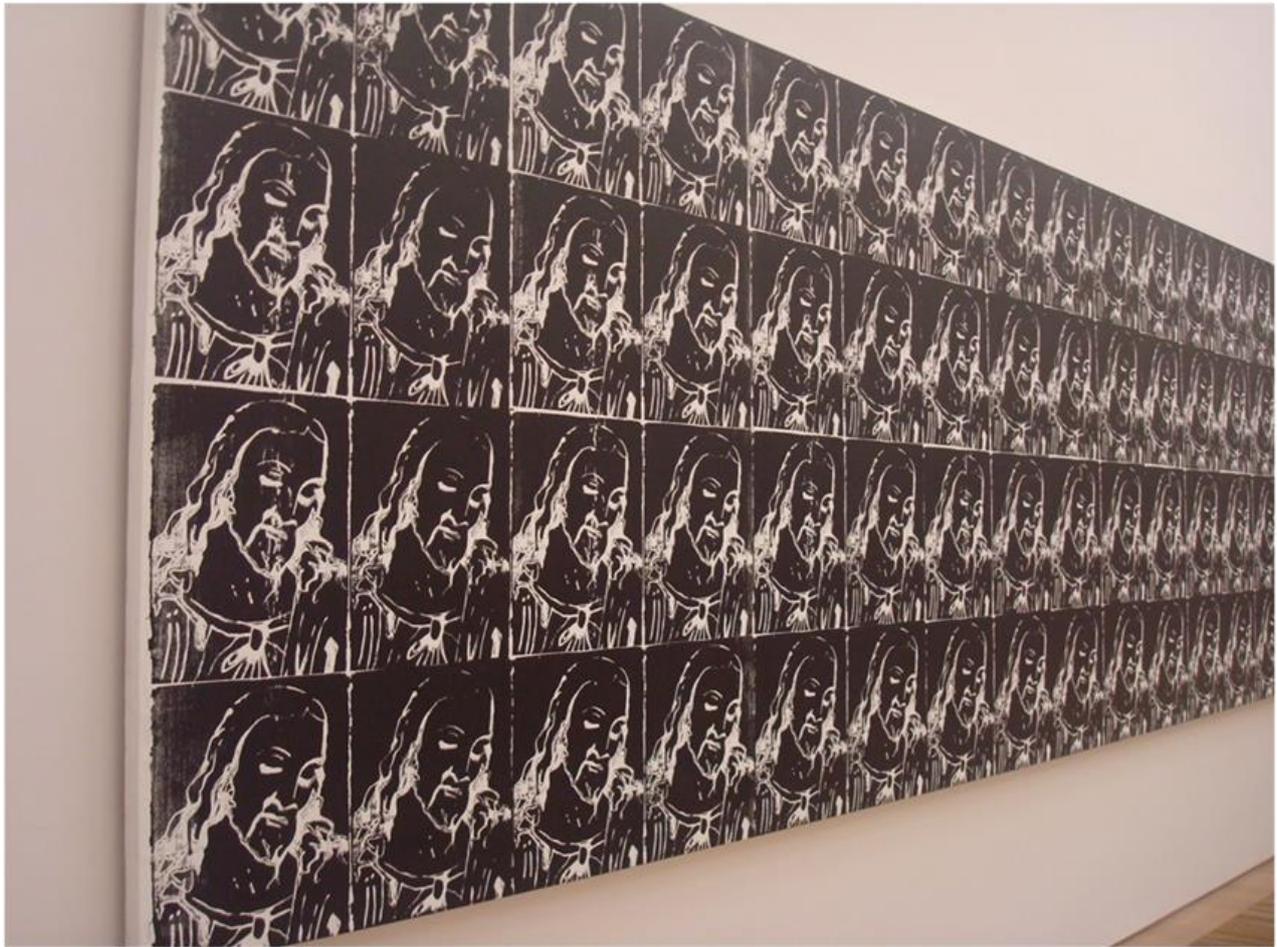


Jacopo Tintoretto, *Paraiso*, óleo s/tela, 22,6 x 9,1 metros, datado de após-1588, Palazzo Ducale, Veneza

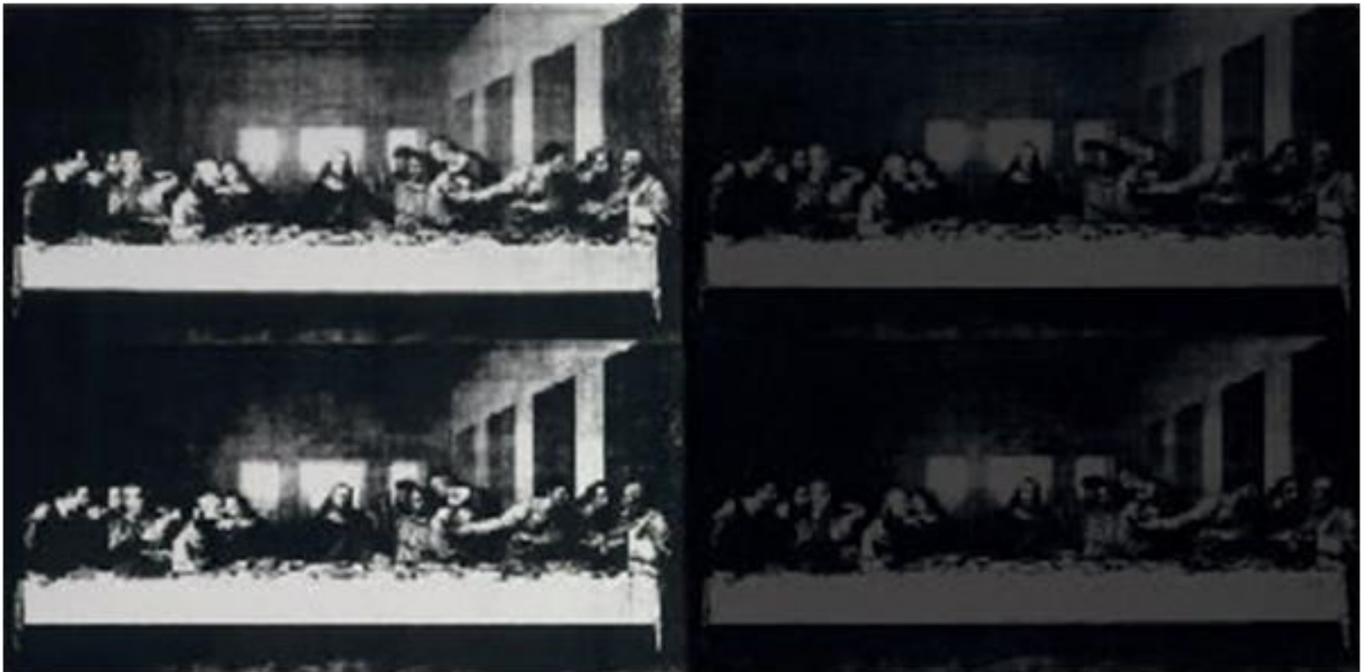
⁷¹ Cf. <http://www.youtube.com/watch?v=NCISa-Z3kzs> e [http://en.wikipedia.org/wiki/Scorpio_Rising_\(film\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Scorpio_Rising_(film)), de que transcrevo uma passagem acima.

⁷² Cf. a segunda parte (Conde, 2013d).

⁷³ Em <http://beddingfield.blogspot.pt/2012/05/soapy-spirit-of-pentecost.html>



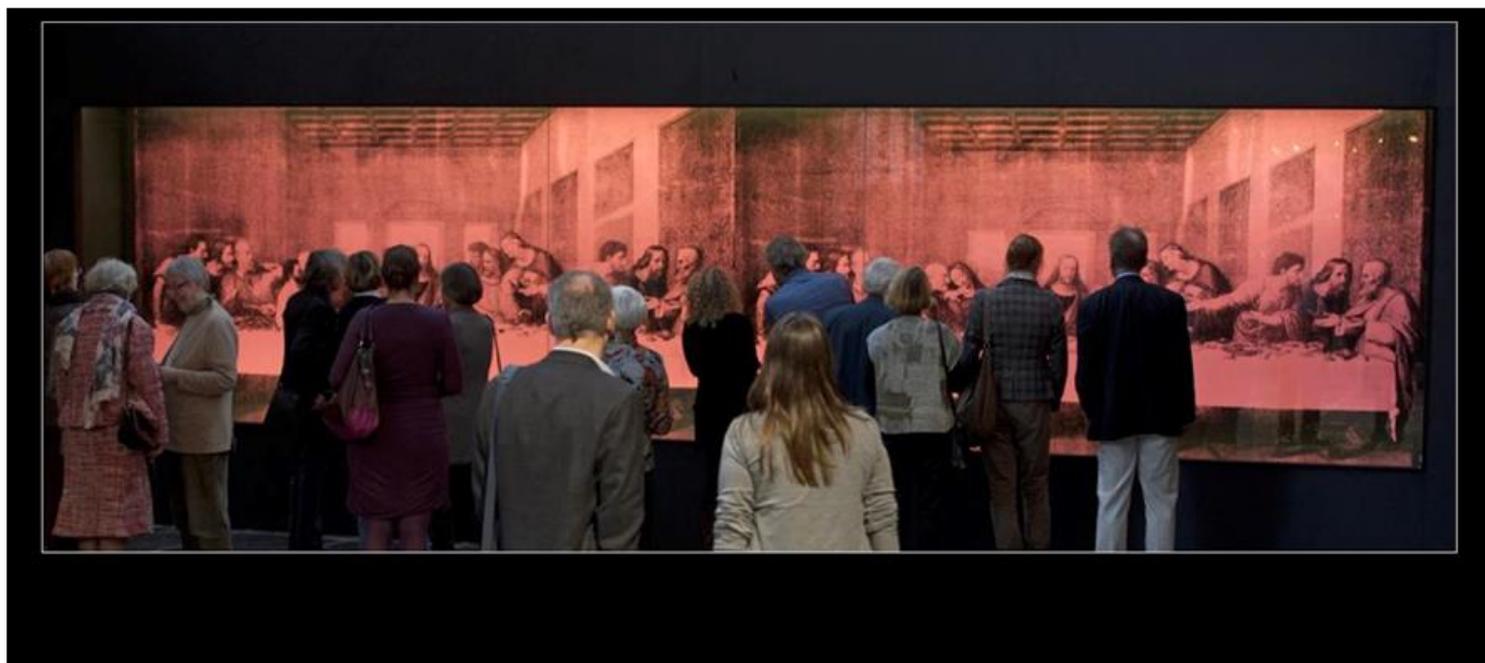
Andy Warhol, *The Last Supper (Christ 112 Times)*, 203 x 1069,3 cms, 1986, coleção José Mugrabi, Nova Iorque



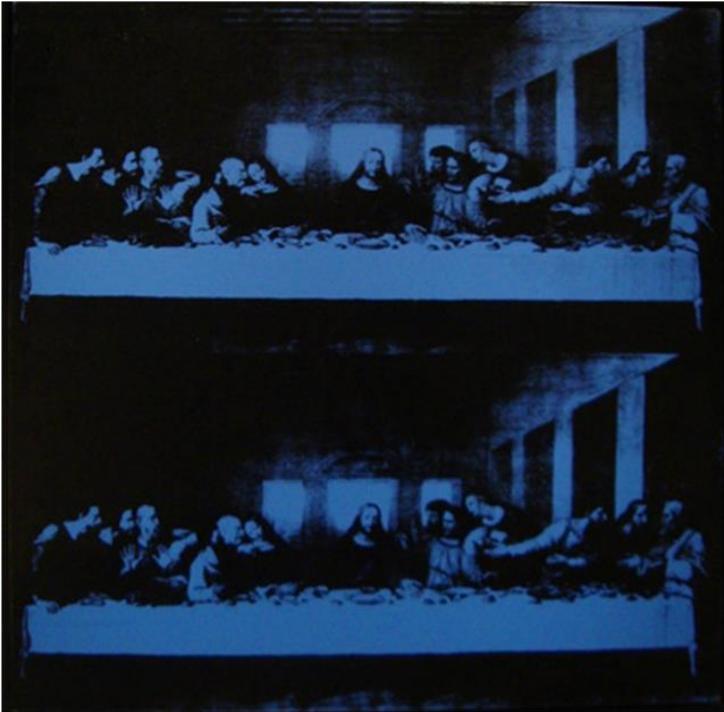
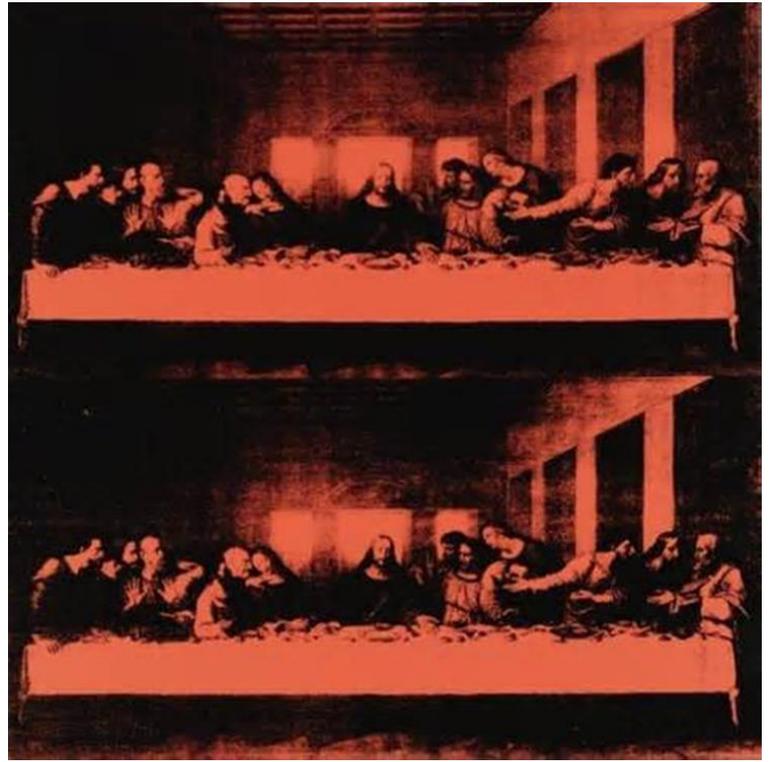
Andy Warhol, *Sixty Last Suppers*, detalhe, acrílico e tinta serigráfica s/ tela, 1986



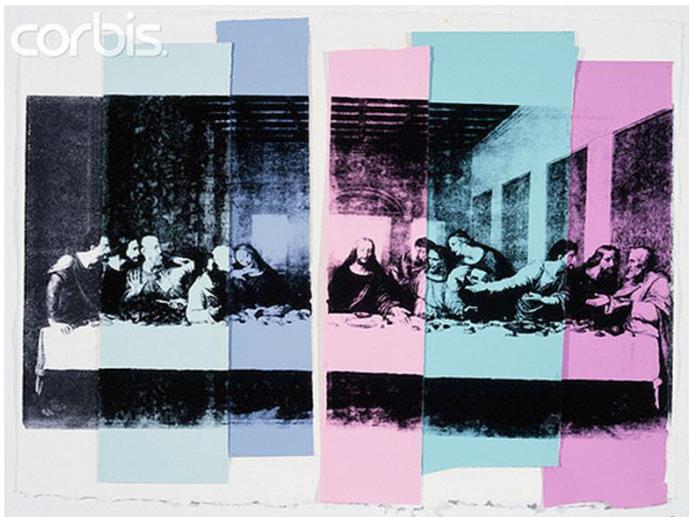
Andy Warhol, *The Last Supper (Red)*, 1986, tinta acrílica e serigrafia sobre linho/tela, 294.6 x 990.6 cms,
The Andy Warhol Museum, Pittsburgh



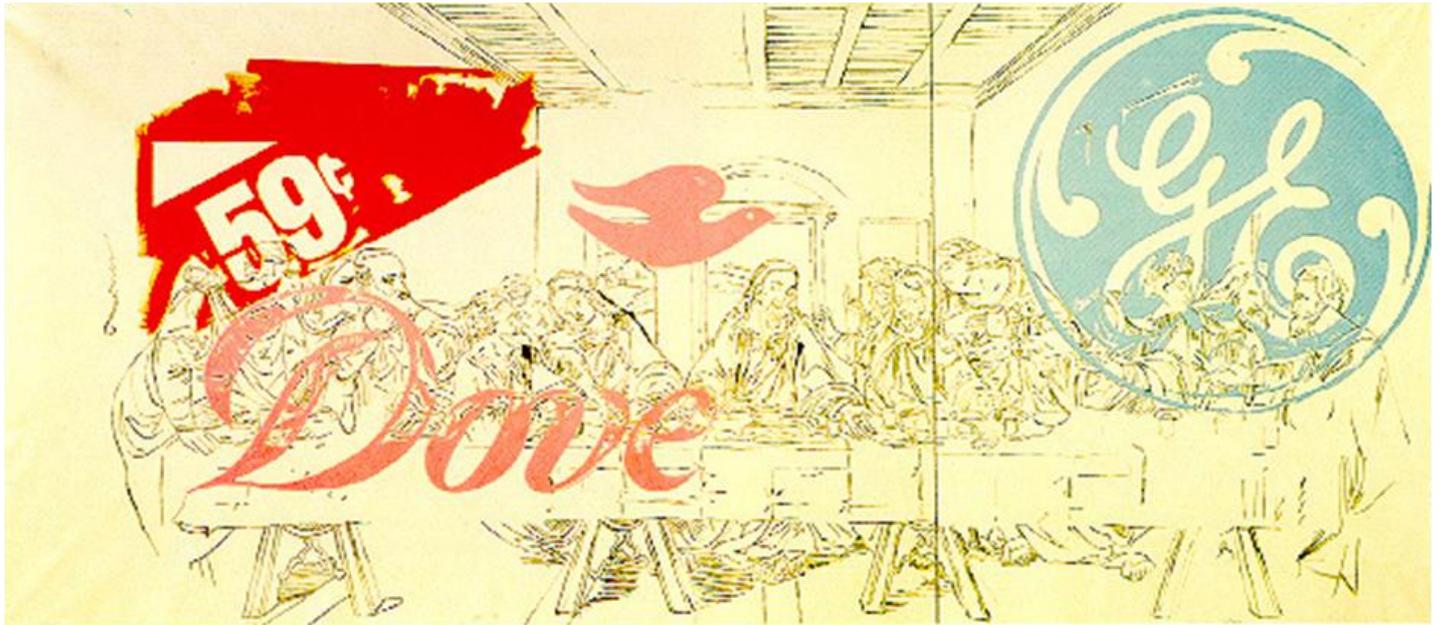
The Last Supper (Pink), 1986, na New Church de Amsterdão, Outubro de 2012



Andy Warhol, Variações de *The Last Supper*, acrílico s/ tela e serigrafia, 1986



Andy Warhol, Variações de *The Last Supper*, acrílico s/ tela e serigrafia, 1986



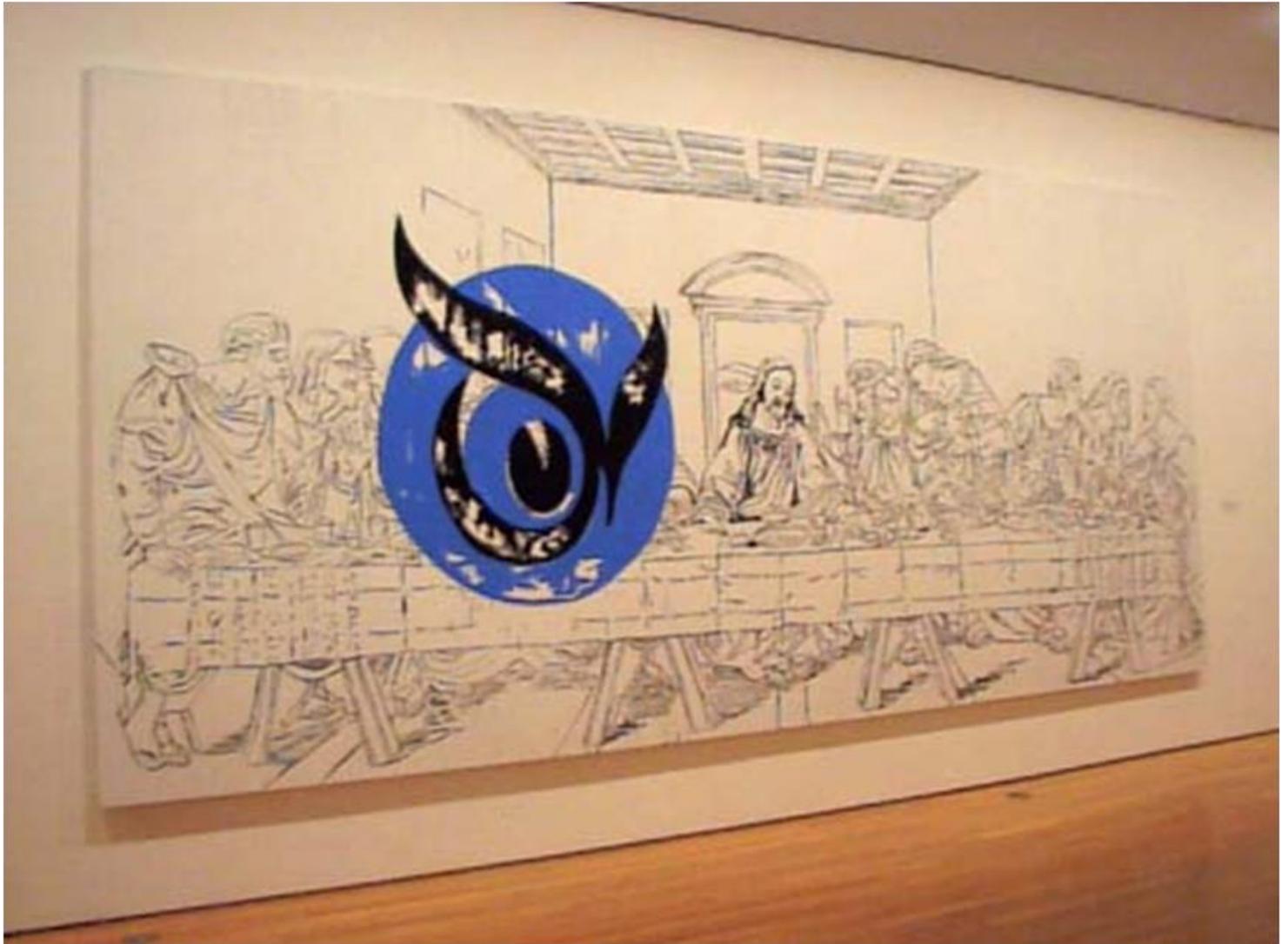
Andy Warhol, *The Last Supper (Dove)*, acrílico e tinta segrigráfica sobre tela [linho], 294.6 x 990.6 cms, c. 1985



Andy Warhol, *The Last Supper (Camel/57)*, acrílico s/ tela, 300 x 883.9 cms, 1986



Andy Warhol, *The Last Supper (The Big C)*, acrílico e tinta segrigráfica s/ tela [linho], 294.6 x 990.6 cms, c. 1985



Andy Warhol, *The Last Supper (Wise Potato Chips)*, acrílico s/ tela, 299.72 cms x 640.08 cms, 1986



Andy Warhol, Variações de *The Last Supper*, 1986



Andy Warhol, Variações de *The Last Supper*, 1986, na Ayn Foundation, Marfa, Texas



Andy Warhol, *Camouflage Last Supper*, Coleção Menil, Houston, Texas, 1986

Ao impacto deste trabalho após a morte de Andy Warhol⁷⁴ juntam-se dissonâncias ou dúvidas interpretativas. As *Wise Potato Chips* (batatas fritas espertas ou sábias) vêm apaladar ceia frugal com Cristo ou querem dizer algo mais? *Be Somebody With a Body* é outro trocadilho em que o corpo sagrado Cristo, Filho que encarna Deus na forma humana, entra em trocas semióticas com a ironia (ou não?) sobre o culturismo e o modelo de corpos promovidos pela cultura *gay* que Warhol partilhou. Na época ele, franzino, preocupa-se com o seu corpo e anda no ginásio em *body building*. Os sacos de boxe aparecem à frente noutra imagem. Em qualquer caso, sempre um *some body*, com o *some* sublinhado no título para marcar a distância de Warhol face à (ou a tal) sacralização de corpos vulgares.

Retomando *Christ 112 Times* ainda se pergunta: trata-se de uma das suas “iconofilias” (Ganis, 2000) que aqui mistura sagrado e profano, a banalidade da transcendência pela imagem serial de Cristo semelhante a anúncio publicitário de um ícone no imaginário popular? Ou, inversamente, de um *De Profundis*⁷⁵ mais secreto e espiritual, espécie de “última vontade e testamento” do Warhol crente e praticante, embora discreto sobre essa parte da sua vida? Hipnótica, a repetição das imagens de Cristo tem a “qualidade meditativa” como “um livro medieval de horas” instruindo para a oração”⁷⁶

Os observadores/comentadores oscilam ou dividem-se (Daggett, 1998; Dillenberger, 1998; Kattenberg, 2002). Entre próximos de Warhol, há quem suspeite do *De Profundis*. Por exemplo, Anthony Haden-Guest (1999) que escreveu sobre ele e o seu mundo,⁷⁷ advertiu sobre a privacidade relativa. Sabia-se entre alguns pares da religiosidade de Warhol e, postumamente, pelos *Diários*. Aquando da exposição das variações de *The Last Supper* no Museu Guggenheim em Nova Iorque, em 1999, Haden-Guest não se impressionou.

⁷⁴ Durante um longo período as versões mais monumentais não se viram nos museus, mesmo americanos. A Ayn Foundation em Mafra, no Texas, apresentou-as e penso que as preserva (pelo menos no site). Em 1999 (de junho desse ano até ao verão de 2001), há notícias da exposição no Guggenheim Museum SoHo com mais de 60 serigrafias, pinturas e trabalhos em papel das coleções de Peter Brant and Heiner Friedrich, considerada a primeira apresentação exaustiva nos Estados Unidos do ciclo final, *The Last Supper* (1986). Cf. <http://pastexhibitions.guggenheim.org/warhol>. Cerca de dez anos depois inaugurou a exposição *Andy Warhol: The Last Decade* no Milwaukee Art Museum em Fort Worth, Texas (de setembro de 2009 a janeiro de 2010), de novo a primeira exposição nos EUA dos últimos 8 anos de Andy Warhol. A exposição circulou por The Museum of Modern Art, Solomon R. Guggenheim Museum em Nova Iorque, Baltimore Museum of Art, and Andy Warhol Museum em Pittsburgh. Também há referência ao Brooklyn Museum de Nova Iorque (de junho a setembro de 2010). Cf. <http://mam.org/info/pressroom/2009/07/advanced-exhibition-schedule-as-of-april-2008>.

⁷⁵ Glosando o título, *De Profundis*, de Oscar Wilde (1854-1900), longa carta que ele escreveu na prisão em 1897 a seguir ao julgamento que envolveu a sua homossexualidade. Apresenta uma narrativa crística, salvífica pelo sofrimento do artista que assim se encontra com Cristo e a espiritualidade. Publicada em várias edições desde 1905, a carta foi ainda um acerto de contas com o destinatário, “Bosie”, Alfred Douglas, amante de Wilde implicado no processo. um belo ensaio literário sobre relações entre a arte, a vida e Cristo. Cruza o Romantismo com a modernidade e pelo autor britânico talvez mais próximo do ideal baudelaireano. Charles Baudelaire (1821-1867) sofreu igualmente em França a acusação de indecência pública por causa de seis poemas de *Les Fleurs du Mal*. Primeiramente publicados em 1857, depois proibidos até 1949. *De Profundis*, de Oscar Wilde (1991 [1897]), pertence a um conjunto de testemunhos auto/biográficos abordados no curso *Falar da Vida. Auto/Biografias, Histórias de Vida e Vidas de Artistas* (Conde, 2008-2009). Na nota 17 (p. 13), referi Rimbaud que também subscreveu o tema: “Le malheur a été mon dieu”, dizia no prólogo do longo poema *Une Saison en Enfer* (1873). Cf. http://www.poetes.com/textes/rbd_enf.pdf.

⁷⁶ <http://www.themodern.org/blog/Icon-and-Image-in-Warhols-The-Last-Supper-Christ-112-Times/253>

⁷⁷ Cf. Haden-Guest (1998 [1996]), 2009).

Identificou uma antologia dos tópicos warholianos: o uso de reproduções comerciais, de inscrições publicitárias, da seriação. Em *Christ 112 Times* “repetiu a imagem como desde o início da sua carreira pós-comercial quando fez pinturas de notas de dólar repetidas”.⁷⁸ Ideias, aliás, que nesse tempo “estavam no ar”, tendo sido Warhol um dos que melhor as agarrou, eficaz e/ou convictamente.⁷⁹

Enquanto “artista popular”, com “incrível capacidade para escolher imagens fora [e dentro] do turbilhão cultural que o cercava”, Warhol raramente usou a *high art* como fonte. Salvo “a mais famosa *Monalisa*. [Mas] é tão conhecida, tão familiar a partir de *t-shirts*, desenhos animados, anúncios que, como o *Pensador* de [Auguste] Rodin [1840-1917] ou, digamos, os *Girassóis*⁸⁰ de [Vincent] Van Gogh [1853-1890], ela flutua na cultura como um emblema, um anúncio para a arte, independentemente da sua existência como uma pintura”. Haden-Guest pensa que Warhol não saiu vencedor na “segunda luta com Leonardo. Produziu um “Cristo inosso” e “fez uma *Última Ceia* tão sem espírito”, sem a suficiente profundidade de “coda final”.⁸¹

“Não é difícil perceber porquê. A *Última Ceia* é, claro, uma pintura famosa mas, ao contrário de Elvis, Liz [Elisabeth Taylor], a garrafa de *Coca-Cola*, a *Mona Lisa*, não é uma imagem que se possa obter de forma rápida. [...] Mesmo quando um detalhe é arrancado, como em *Christ 112 Times*, não é um detalhe ‘conhecido’ como, digamos, as mãos de Deus e Adão de Miguel Ângelo tocando-se na Capela Sistina. [...] O Cristo de Warhol parece inosso [como] ícone.” Nos *Diários*, os registos de 1986-87 também não destacam a exposição de Milão. Momento em que “sentiu a primeira pontada do problema da vesícula biliar de que resultaria a sua morte [e] fingiu que era a gripe.” De volta a Nova Iorque, havia que fazer o retrato de um fabricante de calçados italiano e as cortinas para o New York City Ballet. Mas Warhol morreu no início da manhã de domingo, a 22 de fevereiro de 1987.⁸²

Todavia as opiniões dividem-se. Aquando da exposição *Le Grand Monde d’Andy Warhol* no Grand Palais, em Paris, em 2009, para diferentes olhares pareceu possível ver nas imagens meditativas dos 112 Cristos uma introspeção, uma apropriação íntima, um sentido de infinito, a presença de Deus:

“*Ecce homo*: Warhol deixa a imagem de Deus vivo na qual se confundem, geração após geração, as encarnações sucessivas do homem. A *Última Ceia* oferece um testamento em vez de manifesto que ele nunca se dignou escrever: transcendida pelo ato mediativo da pintura, a imagem não é um fim em si mas o intermediário que abre à contemplação do Protótipo. Cristo é *la prima forma* pela qual a inteligência tende para a compreensão do Deus invisível, para o conhecimento perfeito do Pai. O empobrecimento da sua imagem, ao qual se emprega Andy Warhol com os fastos da repetição, faz ressoar de novo as impressões da iconostase⁸³ de S. João Crisóstomo. Com *A Última Ceia*, a travessia das aparências cumpriu-se. [...] É de Deus que a imagem emana e não a imagem que suscita Deus; através dela, Ele é o

⁷⁸ Citações de Anthony Haden-Guest, *Warhol’s Last Supper*, em http://www.artnet.com/magazine_pre2000/features/haden-guest/haden-guest8-3-99.asp.

⁷⁹ Regressa-se ao argumento das apropriações de Warhol que mencionei na primeira parte do texto sobre as *grids* nos anos 60 para seriar *Monalissas* em *Thirty Are Better Than One* (1963). Cf. Conde (2013a), pp. 37 e 41) em http://www.cies.iscte.pt/np4/?newsId=453&fileName=CIES_WP156-Conde.pdf. Haden-Guest cita o escultor George Segal: “nós divertíamo-nos [porque] esta menina japonesa Yayoi Kusama já estava na Galeria Green com suas repetições de pénis. Então, essas ideias estavam no ar...”. Yayoi Kusama (n. 1929) é uma artista ativa nessa altura em Nova Iorque, hoje reconhecida como precursora da *Arte Pop*, minimalismo e movimentos feministas. Influenciou mesmo Andy Warhol e Claes Oldenburg (n. 1929) com os trabalhos de cores psicadélicas, padrões e repetições. Além de pintura, colagem e escultura, fez *performance* e instalações “ambientais”. Citações em http://www.artnet.com/magazine_pre2000/features/haden-guest/haden-guest8-3-99.asp

⁸⁰ *Doze Girassóis numa Jarra* (1888), uma das sete telas que Van Gogh pintou com a flor. Imagem em http://fr.wikipedia.org/wiki/Les_Tournesols

⁸¹ Citações de Anthony Haden-Guest, “Warhol’s Last Supper” em http://www.artnet.com/magazine_pre2000/features/haden-guest/haden-guest8-3-99.asp.

⁸² Citações em idem.

⁸³ A iconostase (do grego, *eikon + stasis*) é uma espécie de grande biombo ou anteparo, com três portas e carregado de imagens, por detrás do qual o padre faz a consagração, usado nas igrejas ortodoxas gregas (definição em dicionários online).

objeto da veneração. Warhol fará valer explicitamente esta conceção na série d' *A Última Ceia* mas é bem assim que ele entende o poder da pintura em todos os seus retratos.”⁸⁴

Por fim, o que queria Warhol com *The Last Supper* e esta obra em particular? Como sempre, ele que deixava o trabalho de “significar” para outrém,⁸⁵ foi quem menos se explicou. Com o laconismo habitual e estilo *cool* que lhe conferia carisma, o “mistério Warhol”, na última entrevista publicada em 1987 praticamente limitou-se a dizer que a *A Última Ceia* de Leonardo era uma *good picture* e que não significava nada de especial para ele. Com a mesma pose de resposta para os media declarou “não sei” à questão sobre se as obras eram pinturas ainda que estivesse “a trabalhar nelas todo o ano”.

“Paul Taylor [PT]: Vai fazer a exposição *The Last Supper Paintings* em Milão este ano... / Andy Warhol [AW]: Sim. / PT: Quando fez as pinturas? / AW: Estive a trabalhar nelas todo o ano. / PT – São pintadas? / AW: Não sei. Algumas foram pintadas [...]

PT: Por que fez *A Última Ceia*? / AW: Porque o [Alexander] Iolas me pediu para fazer *A Última Ceia*. Ele conseguiu a galeria em frente da outra *Última Ceia* e pediu a três ou quatro pessoas para fazer *Últimas Ceias*. / PT: O tema d' *A Última Ceia* significa algo em particular para si? / AW: Não. É uma boa imagem [*picture*].

[Noutro excerto sobre o duplo Jesus]

PT: É muito estranho ver imagens duplicadas como esta / AW: São só as mais pequenas. / PT: A realmente maior é onde há imagens de cabeça para baixo e de maneira certa [as variações contêm algumas imagens invertidas como se percebe à frente em duas fotografias da exposição em Milão]. / AW: É verdade. / PT: É muito estranho porque normalmente vê-se só um Jesus de cada vez. / AW: Agora há dois. / PT: Como os dois Papas? / AW: O Papa europeu e o Papa americano. / PT: Viu a exposição de [Jiri Georg] Dokoupil na Galeria Sonnabend? / AW: Oh não, ainda não fui lá. Quero ir no sábado. / PT: Pode ser o último dia. Verá lá dois Jesus em crucifixos, um ao lado do outro. / AW: Oh. / PT: E ele explicou-me algo como quão transgressor foi ter dois Jesus na mesma imagem. / AW: Tirou as palavras da minha boca. / PT: Está a procurar ser transgressor? / AW: Sim. / PT: Na América poderia ser quase tão famoso como Charles Manson.⁸⁶ Há alguma similaridade entre você na *Factory* e Jesus em *The Last Supper*? / AW: Isso é negativo, para mim isso é negativo. Não quero falar sobre coisas negativas. [...] PT: Pode-me definir um artista? / AW: Penso que um artista é qualquer um que faz alguma coisa bem, como quando você cozinha bem.”⁸⁷

O excerto do diálogo, com a última definição do artista tão irónica, retoma a questão das apropriações warholianas e é verdade que o duplo Jesus existia. Pelo menos esse de Jiri Georg Dokoupil (n. 1954),⁸⁸ sinal de que a temática religiosa andava no ar. Mas o Jesus de

⁸⁴ Em Alain Cueff (2009a), “Cosmétique de l’ombre”, em *Le Grand Monde d’Andy Warhol: Catalogue*, exposição comissariada por Alain Cueff, Galeries Nationales, Grand Palais, Paris, 16 de março-13 de julho 2009, pp. 35 e 25.

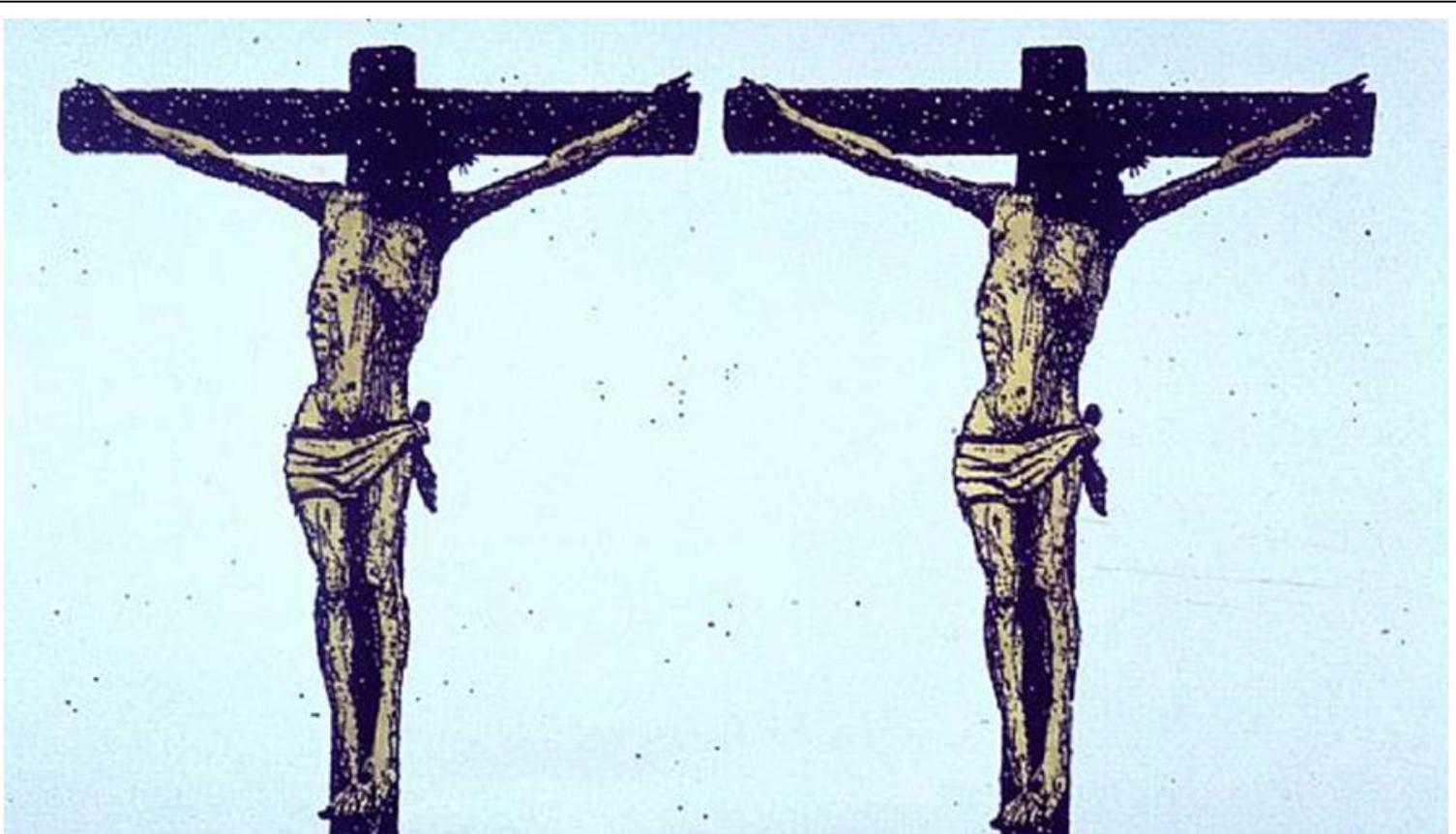
⁸⁵ Cf. p. 12.

⁸⁶ Líder de uma seita americana que cometeu assassínios nos anos 60.

⁸⁷ “Andy Warhol’s Final Interview”, publicada na revista *Flash Art* (abril de 1987) em <http://www.warholstars.org/warhol/warhol1n/last.html>.

⁸⁸ Artista checo-germânico, membro fundador dos grupos *Mühlheimer Freiheit* e *Junge Wilde* (“Juventude Selvagem”) do final dos anos 1970, início de 80. A pintura de *Junge Wilde*, expressiva e colorida, ligava-se com tendências da transvanguarda (Itália), *new-image-painting* (EUA) e *Figuration Libre* (França). Opunha-se à vanguarda clássica, arte minimal e conceptual. Imagens em: <http://cafe.daum.net/seoulsasaeng/GqCo/582?docid=13XAmGqCo58220070520111216>; http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero32/posva_1.html; <http://www.phillips.com/detail/Jiri%20Georg%20Dokoupil/NY010606/216>

Warhol difere, analogamente ao anterior uso da *grid* para *Monalisas* e afins,⁸⁹ pela imagística, a técnica, as referências (como as remissões publicitárias) e a tensão interpretativa que suscita. A variação que fez com Jean-Michel Basquiat em meados dos anos 80 fixou a imagem de Cristo em sacos de boxe, massacrado ou para massacrar. Nos sacos repete-se a palavra *judge* e, um, com *shit*. Cristo, Filho de Deus é o juiz que perdoa e também nos julgará. Representa a violência da crucificação numa imagem aberta sobre a condição duplamente divina e terrena da justiça pronta a ser esmurrada. Mesmo que andasse no ar, a veia religiosa tem singularidade em Warhol e, desde logo, por assumi-la pela primeira vez com esplendor no trabalho.⁹⁰

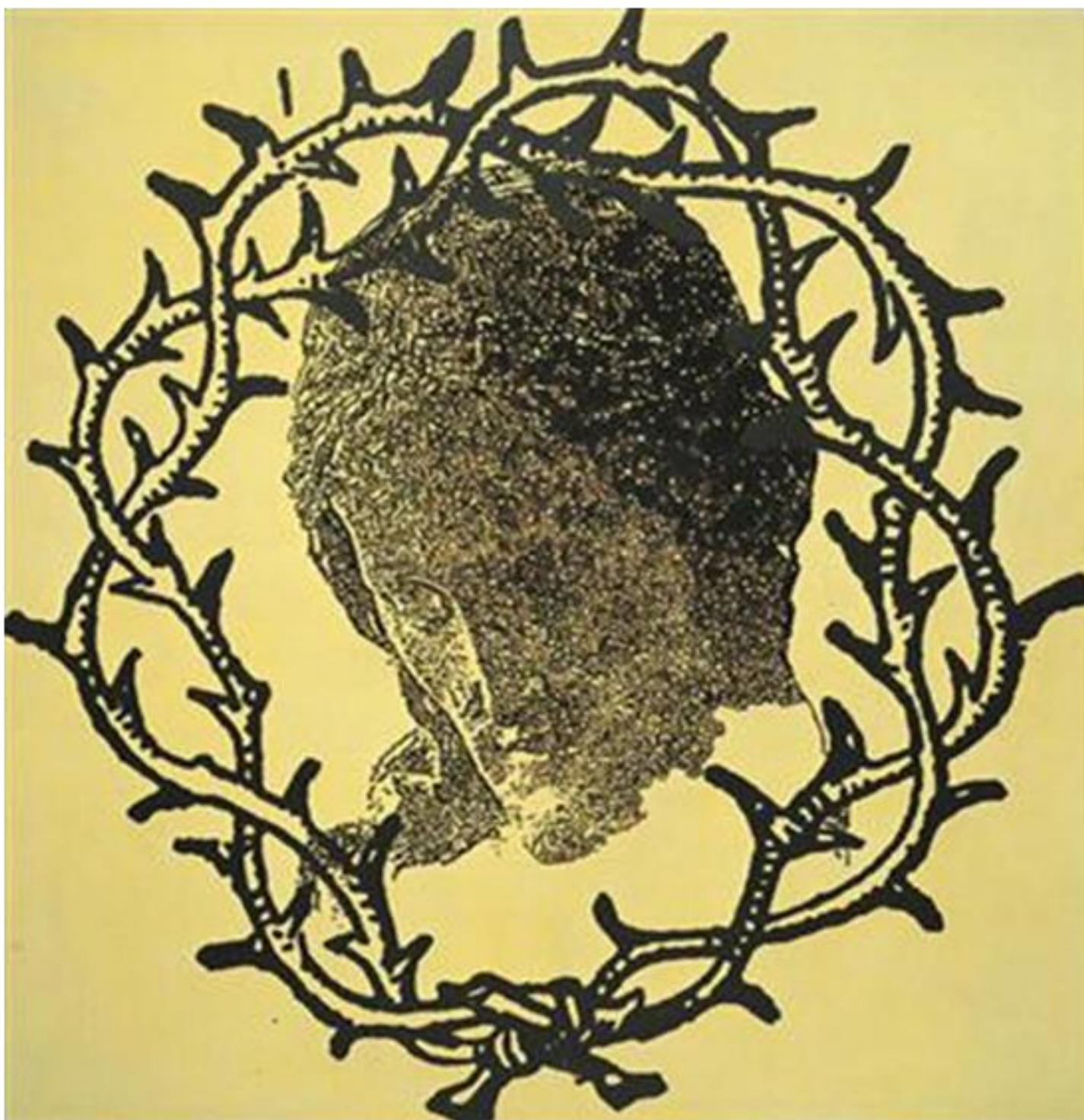


Jiri Georg Dokoupil, *Doppelter Jesus/Jesus Duplicado*, acrílico s/ tela, acrílico s/ tela, 200 x 350 cms, 1986

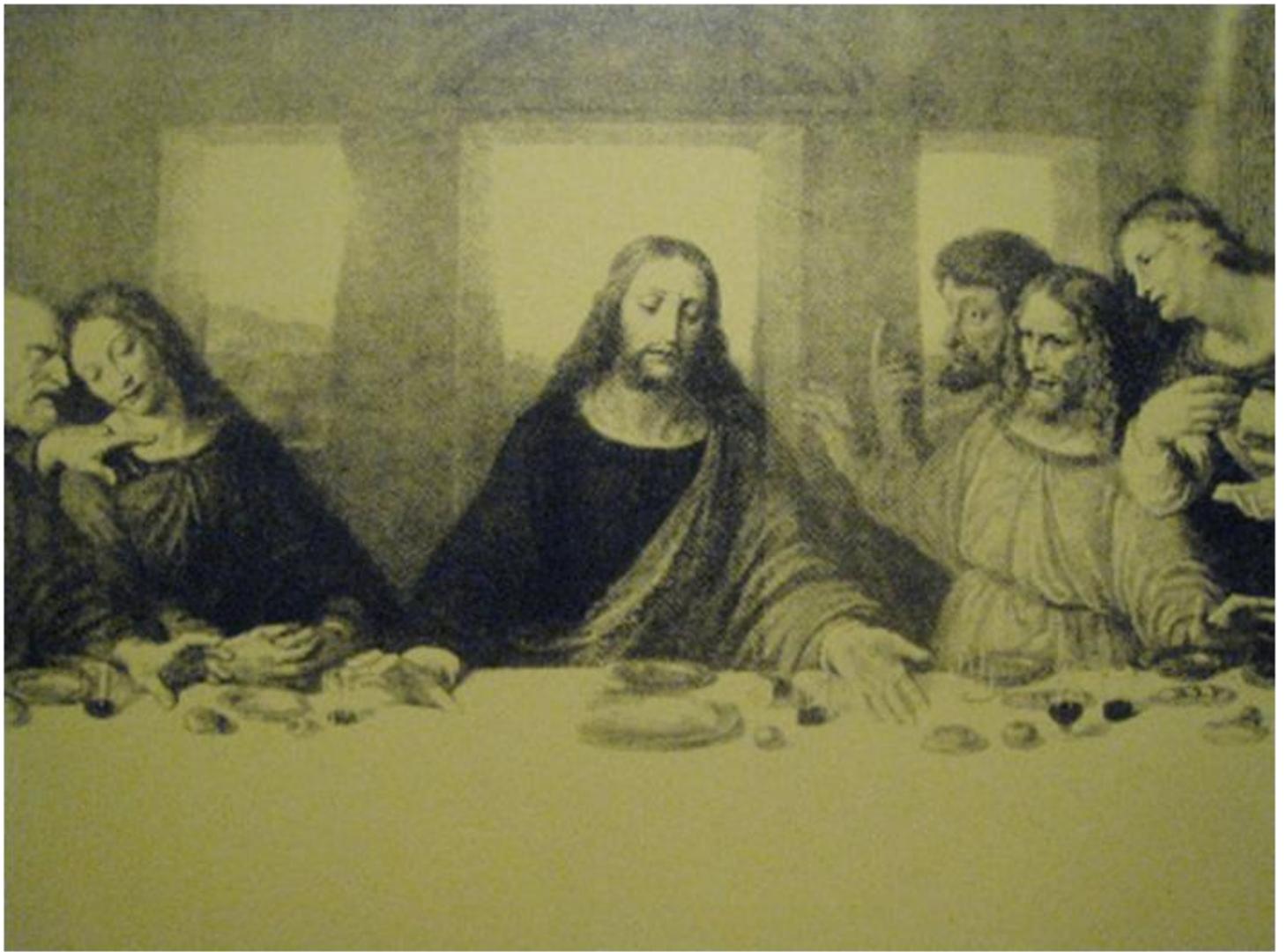
<http://www.praguepost.com/night-and-day/14322-dokoupils-quote-unquote-religious-paintings.html>

⁸⁹ Cf. a primeira parte (Conde, 2013c).

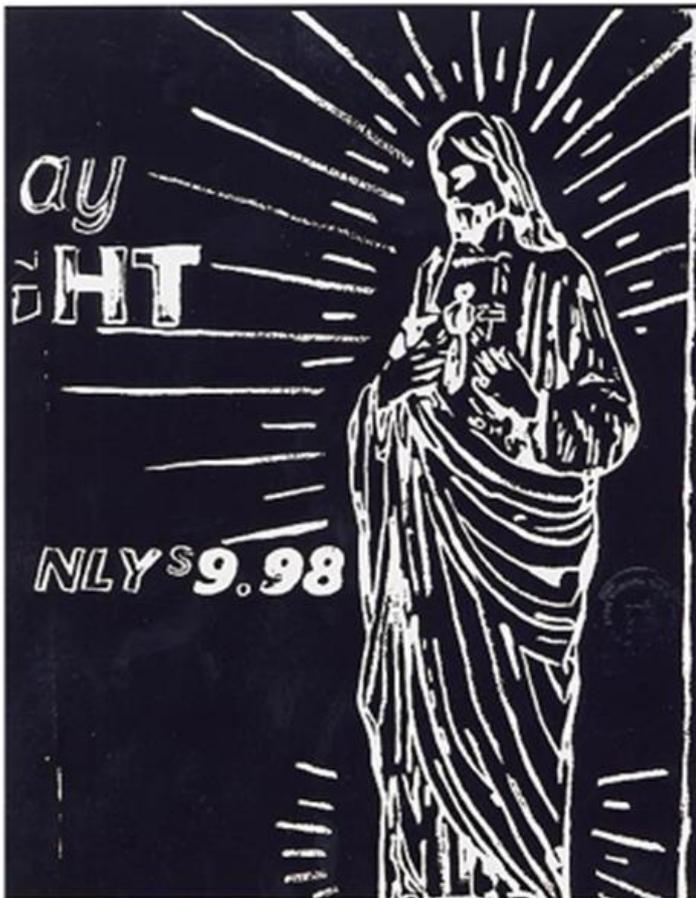
⁹⁰ A imagem de *Christ*, \$9.98, c.1985-86, em http://www.allposters.com/-sp/Christ-9-98-c-1985-86-Posters_i3245987_.htm. Outras imagens em <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10151249380444864&set=a.10151155252484864.459625.39891014863&type=1&theater>; <http://www.sympathyfortheartgallery.com/post/195214904/iheartmyart-andy-warhol-jean-michel-basquiat> (2ª imagem booxe) ; Keith Haring: <http://www.post-gazette.com/stories/ae/uncategorized/exhibit-looks-at-warhols-and-harings-spiritual-sides-498306/> (boa imagem) de haring <http://www.post-gazette.com/stories/ae/uncategorized/exhibit-looks-at-warhols-and-harings-spiritual-sides-498306/#ixzz2fx11CVaD>



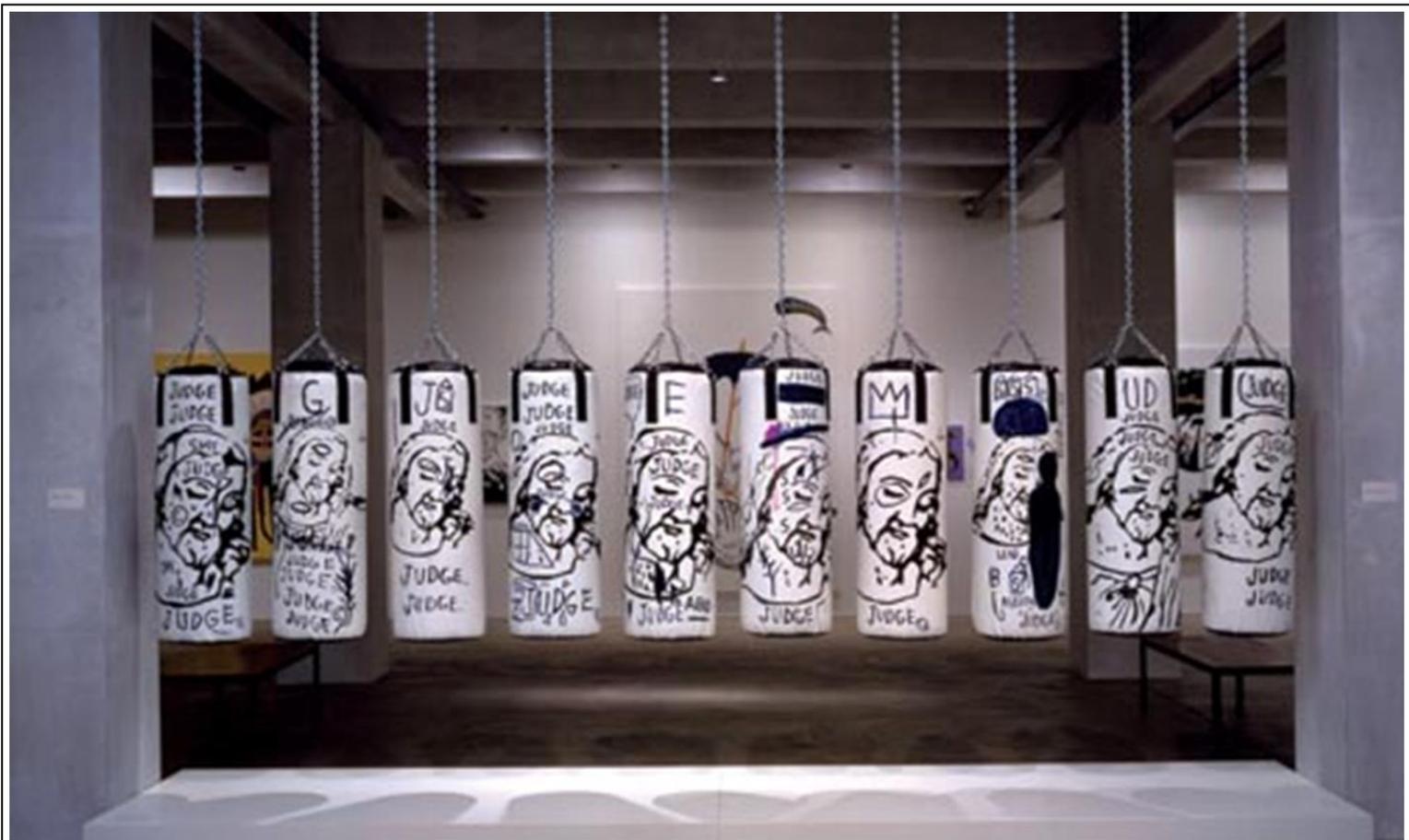
Jiri Georg Dokoupil, *Jesus in der Dornenkrone/ Jesus com a Coroa de Espinhos*,
acrílico e tinta fluorescente s/ tela, 252.2 x 243 cms, 1987



Andy Warhol, variação sobre *A Última Ceia* com o duplo Jesus



Andy Warhol, variações sobre *A Última Ceia* com o duplo Jesus



Andy Warhol e Jean-Michel Basquiat, *Ten Punching Bags (With Christ from Last Supper)*, 106.7 x 35.6 x 35.6 cms, [1985-?]1986
The Andy Warhol Museum, Pittsburgh



4. Concluindo sobre ideias e valores

Para terminar, digamos que embora a religião ou espiritualidade atravessassem o ciclo *The Last Supper* que a morte de Andy Warhol veio assombrar, não o explicam completamente. Compreendendo-se menos a insistência de visões na sua “santidade”. Na minha opinião, são obras com a possibilidade de *De Profundis* cristão mas sem hagiografia. O próprio Warhol a recusaria no mínimo como excesso patético - *camp*, sentimental e *kitsch*. Ele foi um singular muito terreno que não precisaria de hagiografia para se elevar à espiritualidade e à meditação existencial sobre si, a vida, a morte e o transcendente. Mesmo que não fosse religioso,⁹¹ fá-lo-ia como pessoa e artista, como tantos agnósticos e ateus com idênticas inquietações, mensagem ecuménica e humanismo. E, certamente, ao lidar com a imagem maior d’A *Última Ceia*. Acresce que as circunstâncias biográficas contextuais também pesaram para a importância e monumentalidade, inclusive física, que deu a algumas destas obras, com a apoteose em *The Last Supper (Christ 112 Times)*. E penso mais sobre o que parece estranhamente silenciado em vários discursos, interpretações de interpretações.

Penso que as variações de *The Last Supper* deveram-se ainda ao fundamental para um artista: a admiração de um criador por outro, sem que para isso se tenha de recorrer a discursos inflamados ou desconstrutivistas. *The Last Supper* representou um encontro de/com obras e ideias, as de Warhol sobre imagens das de Leonardo. Os dois, enormes, e talvez de aí, pela dimensão do desafio, a necessidade de segredo. Warhol não falou do assunto muito plausivelmente por não querer expor-se antes da exposição. A seguir, tudo se atropelou, a morte interrompeu um processo de receção pública em que ele (talvez) se explicasse sobre o seu trabalho corrigindo sub- e sobreinterpretações.

No estúdio de que se viu uma fotografia na abertura da primeira parte do texto,⁹² ao lado de restos de sopas *Campbell*, o incansável trabalhador que ele foi (é verdade, além de *pop star*) estava a pensar em Cristos e não só por causa da religião. Ainda não só para despachar a encomenda (se assim fosse não se excedia em variações) com mais uma ideia permeada de subtextos. Por exemplo, o subtexto *gay* que interpretado para os dois Jesus num escrito dessacralizante daquela hagiografia (Lamoureux, 2008). Tudo isso aconteceu. Mas Andy Warhol estava igualmente a pensar, e muito, numa obra, não apenas num ícone. Neste caso, nem sequer qualquer *Última Ceia* mas a de Leonardo, obra “pela” qual não se passa

⁹¹ Também era supersticioso. Pode-se ilustrar com este fragmento, um entre vários: “Domingo, 18.03.84 – “E a grande novidade do dia é que a casa de Rupert Smith em New Hope, Pennsylvania, incendiou-se, e ele não veio trabalhar. Uma brasa ficou presa na chaminé. Eu nunca pedi a um padre que exorcizasse aquele quarto que teve aquele incêndio espontâneo. Eu mesmo benzi – consegui água benta. Mas ainda acho que há algo estranho naquele quarto. Eu tinha lá a pintura do diabo de [Francis]Picabia [1879-1953] que caiu e o teto também desabou.” (p. 561). De Picabia sobre o Diabo apenas encontrei a referência a *Diabolo*, caneta e tinta, 25.5x14 cm, 1938-1938. Imagem em http://www.artnet.com/artists/francispicabia/diabolo-JjQ4y0uLZgnnO_NmeKEWaA2

⁹² 1ª parte (Conde, 2013c), p. 4 em http://www.cies.iscte.pt/np4/?newsId=453&fileName=CIES_WP156_Conde.pdf

(para ele era a primeira vez) sem exigências nem consequências.⁹³ O mesmo se deu com mais artistas sobre a “incessante *Última Ceia*”⁹⁴ de Leonardo. Apesar de olhar para uma reprodução, Warhol confrontava-se com o fresco do *Cenaculo*, o seu museu imaginário e a busca de ideia/s para ter uma mais que “sofisticada”, sofisticadíssima.

Sem subestimar a dimensão religiosa ou, latamente, da espiritualidade, *The Last Supper* bem pode não ter resultado de um *De Profundis* intencional à partida. Antes de uma epifania no desenrolar do processo ao longo um ano no qual Warhol re/descobriu a obra de Leonardo e um retiro. Para pensar sobre o trabalho e explorar novas ideias e, em paralelo, sobre si com as buscas e/ou confissões que acontecem nesses momentos, ontológicas, metafísicas e espirituais. Todos os temos. Conhecemos esses momentos de elevação para nos pensarmos, pensar sobre as encruzilhadas da sua vida, a morte e a transcendência e, no caso de Warhol, também a da sua arte. Se não falou da experiência, quem sabe foi pela importância e privacidade do acontecimento e para o qual estava na melhor companhia: com Leonardo, *A Última Ceia* e Cristo. Realmente, a figura que lhe destacou do conjunto da composição. Como crente, Warhol já se tinha “entregue” a Cristo, para evocar a expressão religiosa. Não me parece o *punctum*. Do ponto de vista artístico, o Cristo ou Cristos de Warhol constituíram um lugar simbólico para construir ideias, e ainda simbólico em termos de metáfora para o remate de uma trajetória. Era o Warhol mais velho, diferente, nas suas palavras, farto do passado, dos anos 60 com sopas e coca-colas. Por intermédio das imagens (reproduções), queria Cristo, o de Leonardo, e quiçá como uma obra mais do que apenas ícone.

Por outro lado, o significado do episódio (e da relação precedente com referentes renascentistas) inscrevem-se no contexto e biografia de Warhol nessa fase. Desde a primeira parte do texto seguimos metamorfoses depois dos anos 60 com as *grids* repletas de monalises, marilyns, coca-colas, sopas, caixas, etc. Os anos 80 corresponderam a um período de “pressões”⁹⁵ e dualidades: necessidade de novas ideias (por isso, a exploração de referentes históricos) mas ainda refém do passado; a ambivalência face à geração emergente (temor da concorrência mas proximidade e até coautoria de trabalhos com Jean-Michel Basquiat, ainda

⁹³ Sobre *A Última Ceia* como desafio artístico para o próprio Leonardo, o seu contexto e percurso, cf. várias referências (AA. VV. 2011b, King (2012); Arasse, 1997; Kemp, 2011a; Marani, 1996; Zöllner e Nathan, 2003).

⁹⁴ Repetindo a citação do título de Leo Steinberg (2001) que fiz no final da segunda parte. Em 2009 o artista e realizador Peter Greenaway também fez um acontecimento *multimedia* em frente de *A Última Ceia* de Leonardo para o The Melbourne International Arts Festival. Cf. imagens e a apresentação do projeto em: <http://www.melbournefestival.com.au/program/production?id=3505>; <http://www.melbournefestival.com.au/assets/documents/PeterGreenaway.pdf>; http://www.exhibitfiles.org/leonardos_last_supper_a_vision_by_peter_greenaway <http://www.theage.com.au/news/entertainment/arts/da-vinci-coda-fails-to-illuminate/2009/10/12/1255195742166.html> Em 30 de junho de 2008 o artista e realizador Peter Greenaway (n. 1942) fez um acontecimento *multimedia* no *Cenaculo*, com música do compositor Marco Robino. Tipo de trabalhos com instalações video-digitais que começou em 2006 na série *Nine Classical Paintings Revisited*.

⁹⁵ Palavra dele citada na primeira parte (Conde, 2012c: 54)

Keith Haring e Francesco Clemente): o desconforto *vis-à-vis* o anátema de artista comercial pese embora vivesse a fase cortesã dos retratos de *socialites*, milionários, políticos, estrelas do *showbiz*, etc. Não menos, foram os anos do confronto e ansiedade de Warhol com o envelhecimento, o que reforça o centramento nos valores pessoais e espirituais. De resto, em conformidade com a imagística das obras renascentistas que ele revisitava, sobretudo as de Leonardo: *Anunciação* e *A Última Ceia*.

Se os Jesus ou Cristos de Warhol são diferentes, deve-se a tudo o que disse acima e à relação especial com a fonte. No testemunho adiante em que o escritor e crítico Pierre Restany (1930-2003) recorda a inauguração da exposição de 1987 em Milão não se esqueceu da surpresa quando Warhol lhe perguntou: “acredita que os italianos se dão conta do respeito que tenho por Leonardo?”⁹⁶ Os italianos poderiam não atender às variações de Warhol. Têm o original no *Cenaculo*. Contudo, Andy Warhol queria saber do que eles pensavam e, se não os italianos comuns, os informados em arte. Warhol não era mais um dos americanos deslumbrados com o património da cultura europeia que, aliás, conhecia com as suas muitas viagens pelo Velho Continente e pela proximidade com a estirpe do colecionismo americano, votado à conquista das melhores peças deste património no mercado de antiguidades. Estava ciente da importância em apresentar *The Last Supper* frente ao *Cenaculo* e, além dos italianos, comentadores, havia o mais importante: Leonardo.

Recorrendo à distinção de Max Weber sobre as éticas da responsabilidade e da vocação para a relação com diferentes ordens de valores, respeito (como ele disse) é uma palavra interessante. Revela a ética da responsabilidade de um artista para com o seu trabalho sobre o de outro, além dos interesses espirituais ou religiosos de Andy Warhol para fazer *The Last Supper*. Tinha respeito pela referência a um grande antepassado e pela tradição da cultura cristã, como descreve Pierre Restany (1930-2003) sobre a visita à exposição em janeiro de 1987. Um testemunho insuspeito quanto a concessões sentimental ou hagiográfica, ambas ao contrário do movimento do “novo realismo” que Restany fundou.⁹⁷

⁹⁶Citado em <http://www.houstonpress.com/1994-05-26/culture/the-last-warhol/full/>. A seguir, também imagens de Pierre Restany a visitar a exposição, até recentemente em <http://www.myspace.com/garghettiofficial/photos/5544176#%7B%22ImageId%22%3A5544176%7D>; <http://www.myspace.com/garghettiofficial/photos/5545590>. Ainda disponíveis em <http://www.tribenet.it/print.php?id=8765>; http://www.artevarese.com/av/view/gallery.php?sys_docid=525; http://www.artevarese.com/av/view/news.php?sys_tab=4000f&sys_docid=1602&sjl=1

⁹⁷ Restany foi dos críticos mais importantes de França no pós-guerra e, para Andy Warhol, “Um mito!”. Conheciam-se desde o início. Restany prefaciou a primeira exposição de Pop Art em que Warhol participou, em 1962, na Sidney Janis Gallery em Nova Iorque. Chamava-se “The New Realism”, termo com que Restany cunhou o movimento em 1960, precisamente aquando de uma exposição coletiva na galeria Apollinaire em Milão, e com Yves Klein (1928-1962). Restany manteve-se próximo dele desde o primeiro encontro em 1955, sendo Restany inclusivamente associado ao “azul Klein”, cor inconfundível desse criador. O movimento reunia artistas franceses e italianos em contraponto a tendências americanas: o Neo-Dada do movimento Fluxus e a Pop Art. Cf. http://en.wikipedia.org/wiki/Pierre_Restany, <http://www.operagallery.com/ang/artist/index/bio/art/32/>; Restany (2007), Stiles e Selz (2012, textos de Restany nas pp. 352-355), AA.VV. (2009).

“Eu estava em Milão em 22 de janeiro de 1987, no dia [da exposição] de *The Last Supper* no Palazzo delle Stelline. A data da inauguração de Warhol coincidia com o fechamento definitivo ao público do Refeitório da Santa Maria delle Grazie, sede do original de Leonardo. A série de Warhol aparecia assim como uma extensão ‘além muros’ da mensagem doravante inacessível da famosa obra-prima: uma espécie de substituição ou de ritualização do fresco original, um ato que adquiria pleno valor simbólico sobre o branco as paredes do Palazzo delle Stelline, um antigo convento a cerca de cinquenta metros do *Cenaculo*, agora usado como um centro de conferências. Era um dia de inverno com o sol lombardo, particularmente límpido, que dava às obras de Warhol uma aura de espiritualidade quase imaterial. Warhol, muito comovente na sua peruca cor de platina com reflexos malva que lhe conferia um aspeto de semi-luto, um pouco menos fleumático que o costume, parecia compenetrado pela importância do momento. Fiquei muito surpreendido quando perguntou: ‘Pierre, acredita que os italianos se dão conta do respeito que eu tenho por Leonardo?’. No seu tom, nenhum vestígio daquele cinismo frio que caracterizava todas as suas últimas tiradas. Uma atitude que condizia com a restrição com que tinha aplicado a sua intervenção cromática na relação entre as telas, verticais ou invertidas, de Cristo com os apóstolos.

A série de *A Última Ceia* testemunha o desejo mais ou menos confessado de recuperar uma grande mensagem espiritual. Conscientemente ou não, Warhol pareceu-me ser o que chega, qual conservador [guardião] de uma obra-prima da cultura cristã e de uma tradição que era a sua. A multidão aglomerava-se para ver Warhol e não a sua interpretação da *Última Ceia*. Mas, a despeito da indiferença do público, para mim as obras nas paredes conservavam toda a sua aura, um pouco como se Warhol quisesse atingir, transmitir através delas uma mensagem além do *ready-made* visual. E eu tive a convicção de que conseguia. Esta é a última lembrança que Andy me deixou e o olhar retrospectivo que lanço hoje sobre o homem e a sua obra está cheio de verdadeira ternura. Refletindo, dou-me conta de quão sentimento afetuoso assolou a memória de um fato. Este homem era um meu próximo como milhões de outros homens porque ele tinha justamente escolhido a via da maioria. E, isto, sem qualquer aparência de ligeireza. A sua filosofia do banal era seu modo de ser humano a pleno título. *Less is more*. Fabrizio Garghetti também estava em Milão em 22 janeiro de 1987. As suas fotografias constituem o quadro visual mais sincrónico do desenvolvimento do meu pensamento. A partida de Andy Warhol deixou um grande vazio no coração de Fabrizio como no meu.

Pierre Restany, Paris, 3 de outubro de 2001”



**Pierre Restany em visita à exposição *The Last Supper*, Milão, janeiro de 1987
(fotografias de Fabrizio Garghetti)**



**Pierre Restany em visita à exposição *The Last Supper*, Milão, janeiro de 1987
(fotografias de Fabrizio Garghetti)**

As duas éticas ligam-se a valores e à relação deles com as ideias artísticas. Plano em que retomo o fio do ensaio a que este texto pertence pois a remissão para os valores, valores implicados na arte em diversas perspetivas, reconduz à problemática essencial para o re/conhecimento que coloquei desde “Obra e valor”, em 1994, até à *gestalt* do *puzzle* com que concluo o percurso na sociologia da arte.⁹⁸ Se Leonardo o acompanhou, Warhol não esteve ausente de alguns passos.⁹⁹ Nos últimos anos voltei aos *Diários* de Warhol¹⁰⁰ que li pela primeira vez na década de 1980, assim como o trouxe para reflexões sobre o poder e carisma em arte.¹⁰¹ Notas para o ensaio *Reconhecimento em Arte* que desfia com vários desenvolvimentos o novelo de “Obra e valor” de 1994 e aqui retomou o paralelo com Leonardo para perceber o sentido das suas passagens pela Renascença Italiana. Que sentido no redobramento das ideias para obras sobre obras que pertencem a um duplo museu imaginário: o de Andy Warhol e o que gira em torno de Leonardo.

A relação das ideias com as obras, de ideia como obra a obra como ideia, aparecia em 1994 na ponte entre *Il Cavallo* e garrafa de *Coca-Cola*, um entre vários *ex libris* de Warhol. Quinze anos mais tarde ele regressou na epígrafe de “Arte e poder” (Conde, 2009a, 2009b, 2011a, 2012b) falando da busca por “ideias sofisticadas”. Justamente, um texto centrado na importância seminal das ideias para o poder simbólico da arte e dos artistas de que transcrevo parágrafos¹⁰² a seguir sobre a importância das ideias, força motriz nos espaços artísticos, ainda que por vezes pareçam (as ideias e os seus criadores) a parte exígua face ao sistema das tutelas, mediações, mercado, sociedade. Também na sociologia da arte o papel das ideias teve perceção restrita em abordagens mais votadas a outras dimensões. E, contudo, as ideias são um principal centro de gravidade, fonte da matéria-prima circulante no dito sistema, pelo que percorrendo-o em “Arte e poder” eu terminasse com o ponto de partida. Rumo às palavras de Warhol sobre as ideias como génese do poder simbólico dos artistas no xadrez com mais poderes.

A concluir a roda reflexiva, Andy Warhol regressava com uma nota sobre o *modus vivendi* (e *modus operandi*) dos artistas nesse xadrez. Lembrando a tradição de sociabilidade, lazer, negócio e poder que os artistas frequentaram, nas orlas ou no centro com várias figuras

⁹⁸ Cf. Conde (2013b: 38-39) em http://www.cies.iscte.pt/np4/?newsId=453&fileName=CIES_WP146_Conde.pdf. A 1ª Parte disponível em http://www.cies.iscte.pt/np4/?newsId=453&fileName=CIES_WP142_Conde.pdf

⁹⁹ A síntese de *O Duplo Écran* (Conde, 1992) sobre origens e trajetos da condição artística, síntese publicada uma década depois, começa por um paralelo entre Andy Warhol e Benvenuto Cellini (1500 – 1571). Cf. Conde (2001), <http://pt.scribd.com/doc/95862456/Duplo-EcrEm>

¹⁰⁰ No curso *Falar da Vida: (Auto)biografias e Vidas de Artistas* (Conde, 2008-2009) e no programa de dois *workshops: Vidas de Artistas: Biografias e Narrativas* (Conde, 2010); *Singularidade e Sentido: Abordagens da Condição Artística* (Conde, 2011).

¹⁰¹ Em Conde (2008-2009; 2009, 2010b, 2011a, 2011a, 2012[2009]).

¹⁰² A transcrição justifica-se por *Reconhecimento em Arte*, ensaio de que este texto faz parte, reunir peças de um *puzzle* publicadas e inéditas.

históricas (e ideológicas).¹⁰³ Desde a Renascença ao Romantismo, evoluíram do artesão para o profissional, cortesão e académico, a par de exceções com direito ao “divino”, e até ao herói romântico mais atormentado. A seguir, todo um leque de figurações críticas e profanas trazidas pela modernidade: *dandy*, boémio, rebelde, marginal, iconoclasta, profeta, ativista político, e celebridade como a que Andy Warhol encarnou tão completamente. Sendo embora apenas uma das variantes pós-modernas e pragmáticas que transformaram a transcendência artística. Outras reclamam mais cidadania “normal”.¹⁰⁴

No caso de Warhol, com a celebridade e ainda a tempo de observar a voragem do mediático para estádios indistintos de visibilidade, com a confusão entre os 15 minutos de fama que nos esperam, se seremos todos famosos em 15 minutos ou só 15 terão direito à fama.¹⁰⁵ O sempre arguto e subversivo Bansky que hoje “assina” as paredes das cidades (e não só) com célebres *graffiti*, inverte a promessa. Para uma cura do excesso da fama anuncia o futuro luxo do anonimato que ele cultiva.¹⁰⁶ Continuamos à espera de conhecer o rosto que se esconde por detrás dessa assinatura. Porém, contra reducionismos, sublinhei em “Arte e Poder” que até pelos excessos e duplicidades o caso de Warhol ilumina diferentes funcionalidades do contexto palaciano e relações do artista com ele. De facto, os ambientes boémios e mundanos¹⁰⁷ onde ele se moveu, dito o (último) grande cortesão das artes e “pintor de corte”,¹⁰⁸ esses ambientes já não se reviam no modelo da boémia e do “*self* exilado” mas no do *glamour* no “regime de visibilidade” que se intensificou até à condição mediática da arte contemporânea.¹⁰⁹ E, todavia, não se resumiam para Warhol à espuma dos dias.

¹⁰³ Revisitadas em Heinich (2005), num livro sobre a constituição da elite artística. A bibliografia tem mais referências sobre arqueologias das noções de génio, divino e absoluto artista (Zinsel, 1993[1918]; Wittkower e Wittkower, 1985[1963,1969]; Kris e Krus, 1988[1934, 1979]; Soussloff, 1997; Conde, 1990, 1992, 1995, 2001, 2010a, 2010b; Emisor, 2004), variantes literárias, românticas e romanescas (Sitzia, 2004); sagas, vidas e ficções biográficas (Ferrato-Combe e Salha, 2006, Waschek, 1996). Ainda Hauterive (2005) sobre a construção da individualidade, de “original a excêntrico”, ilustrado com Albrecht Dürer (1471- 1528) e outro trabalho sobre a identidade de artistas florentinos (Rejaie, 2006). Mais referências sobre representações dos artistas em AA.VV. (1993), para o século XIX em Bonnet e Jagot (2013) e, sobre o indivíduo artista na condição contemporânea, Heinich (2010b). Os modos de narrar as vidas de artistas tiveram durante muito tempo a herança das *Vite* de Giorgio Vasari (2005 [1550, 1568]; Waschek, 1996; Lugon-Moulin, 2005; Cotensin, 2006). O modelo sofreu desconstruções na modernidade mas permanece o lastro do discurso de louvor no mercado livreiro. Em contraponto com os relatos de quotidiano para vidas in/comuns (Tomkins 2010).

¹⁰⁴ Parafrazeando *We Are All Normal (And We Want Our Freedom) – A Collection of Contemporary Nordic Artists Writings* (Sander e Sheikh, 2001).

¹⁰⁵ *Diários*, “Quinta-feira, - 27.7.1978 – Depois do trabalho fiquei por ali. Vi [o programa] 20/20 e ao invés de ‘No futuro todos serão famosos por quinze minutos’, foi divertido ouvir Hugh Downs dizer, ‘Como Andy Warhol disse uma vez, em quinze minutos todos serão famosos’. A gente da TV entende sempre alguma coisa errada, como – ‘No futuro quinze pessoas serão famosas’” (p. 182). Willett, Edward (2010).

¹⁰⁶ Imagem em <http://www.flickr.com/photos/ori/2082634062/>, post de “Ori”, 2 .12.07

¹⁰⁷ No espaço profissional, ver Cohen-Solal (2010) sobre o círculo de Leo Castelli, um dos galeristas de Warhol.

¹⁰⁸ Sobre este Andy Warhol e o lugar da *pop* na arte americana, algumas referências em vários (Rose, 1975: 221-240; Taylor, 1976: 287-312; Rosenblum, 1985; Hughes, 1984; Crane, 1987, capítulo “Pop Art as transitional style”; Bréhin, 2013). Em Warnke (2001, 1989 [1985]) a tradição do artista de corte e sobre mudanças para o sistema institucional do salão e do mercado no século XIX, cf. Martin-Fugier (2007). Para um brevíário de “cortes” contemporâneas, comerciais e mundanas da arte, cf. Thornton (2012 [2008]).

¹⁰⁹ Cf. vários (Graña e Graña, 1990; Wilson, 2003 [2000]; Winkel, 2005; Heinich, 2010a). Sobre os ambientes de Andy Warhol chegou a falar-se em “simulacro da boémia” (Duve e Krauss, 1989); ver ainda Tata (2005), “Andy Warhol: When



Banksy, *In the Future Everyone Will Be Anonymous for 15 Minutes*, instalação, fotografia datada 1 de Dezembro de 2007

“Sexta-feira, 17.12.82 – Perdi umas dezoito festas que estavam a acontecer”, e Warhol citava quatro das festas neste fragmento dos *Diários* (p. 483). É verdade, tantas festas mas as festas e o resto da *passerelle* foram o espaço vital do seu trabalho, origem para muitas ideias sofisticadas e, a partir de certa altura, o mercado para retratos das celebridades que Warhol geria com o pragmatismo de empresário. Por vezes, também com dilemas de criador: “... e queria voar para casa e pintar e parar de fazer retratos de sociedade.”¹¹⁰ Pelo facto de os retratos corresponderem à fase comercial, surpreendeu muitos com o retiro e cume de *The Last Supper*. Mas é preciso lembrar a tal “pressão” para ter novas ideias dadas as viragens da época e o interesse de Warhol em explorar outros referentes.

Assim compreende-se a entrada na história da *high art*, na Renascença, em particular, e a segunda passagem por Leonardo com a *Anunciação* (a primeira, havia muito com a *Monalisa*) na série *Details* de 1984. Logo a seguir, *A Última Ceia* veio completar a trilogia na continuidade de uma linha de trabalho discreta e paralela aos retratos. Mesmo os retratos resultaram de um labor singular, se bem que conotados com o *grand monde* frívolo e comercial da *pop star*. Então, reconhecendo que os *Diários* de Andy Warhol descrevem a última década como viagem pela superficialidade da cultura de celebridades, redundaria não menos superficial desprezar a profundidade que teve na vida e obra de Warhol. Por certo no gume de uma navalha que propicia dúvidas sobre a seriedade dessa superficialidade, mas aí estava a sua imagem de marca e razão para registar com ironia este diálogo de dois fotógrafos sobre os retratos: “Como é possível Andy Warhol afundar-se nessa mediocridade?; O que é que você quer dizer com isso? Ele é famoso por se afundar em mediocridade.” (p. 318).¹¹¹

Com a perícia bem alquímica de transformar o vulgar em extraordinário, signos da cultura de massas (e aparências das celebridades), este poder simbólico de Warhol elevou ao mesmo tempo a condição de autor, tanto a sua como a de pares aspirantes a idêntico poder. E, nesta dupla torção, quer dos objetos/signos, quer do estatuto pelo qual Warhol se tornou um centro que a “corte” procura na *Factory* para se retratar, concluíram-se histórias de dependências dos artistas ao contrário, mesmo se com ambiguidade. Era a vez do poder do artista sobre o da “corte”, entenda-se, o escol de *stars*, *socialites*, políticos e americanos ricos que aí afluíam para se retratar ou, se não afluíam, dispunham-se para Warhol os procurar.¹¹²

¹¹⁰ Registo de 25.5.77 nos *Diários*, p. 70.

¹¹¹ Novamente, o aforismo atribuído a Warhol, "I'm deeply superficial", merece dúvidas. Segundo Bob Colacello [1990] foi Fred Hughes quem se autodescreveu dessa maneira e, das duas uma: ou Andy Warhol se apropriou da frase, ou a espiral das atribuições a aplicou a ele. Cf. <http://www.warholstars.org/chron/fred.html>; <http://www.worldgallery.co.uk/art-print/andy-warhol-i-am-a-deeply-superficial-person-color-square-411960>; <http://www.warholstars.org/chron/fred.html>. Warhol ficou então crismado com fórmulas deste tipo: *Andy Warhol: Sublime Superficiality* (Tata, 2010), <http://ipublishingllc.com/index2.htm>

¹¹² A *Factory* como “máquina”, a produzir em série e séries de retratos, é a segunda imagem para as metamorfoses. Cf. Jones (1996), *Machine in the Studio : Constructing the Post-War American Artist*.

Um fecho de abóbada que reuniu a tradição do antigo cortesão e pintor de corte – que Warhol também foi, embora já não o sendo apenas -, à condição terminal de um novo ser e das suas relações com os meios de influência. Mesmo os retratos que representam melhor a inflexão, retratos de quem tinha essa influência, o dinheiro e a celebridade, oferecem o espelho retorcido de trocas de poder, ou de posições nas relações de poder.

Este foi um ponto-chave da mudança com o papel histórico de Andy Warhol para as novas marcações do poder artístico. As “ideias sofisticadas” valem também por isto, como para isto. Já o mesmo, i.e. mudanças, não se dirá tanto para a cultura palaciana de poder em que a arte se enreda com os meios de influência. Preservam traços das antigas cortes¹¹³ que se identificam em microcosmos regulados pela etiqueta e representação, comportamentos calculados e vigilantes, culturas tácitas, a arte da persuasão, a influência discreta e o viver em expectativa de reconhecimento e proximidade com o Príncipe. Os artistas conhecem bem esses traços, ou intuem-nos, pelo convívio histórico com o poder, como Leonardo na sua época. Também ele na intimidade do poder, fosse no laço mecénático com Ludovico Sforza (1452-1508) em Milão para quem desenhou *Il Cavallo* e fez *A Última Ceia*, fosse no exemplo – e que exemplo! – de talvez se ter encontrado com [Nicolau]Maquiavel¹¹⁴ na corte de César Bórgia (1475-1507). Nem mais, o *condottieri* provavelmente inspirador de *O Príncipe*,¹¹⁵ tratado de Maquiavel com “pesado perfume de enxofre” para a política e o poder. Relembro no próximo texto que Bórgia chegou a nomear Leonardo para as funções de engenheiro militar em 1502.¹¹⁶ Na época, superiores às da arte e que ele, artista e inventor com muitas vocações, bem cobiçava (Bramly, 1988: 500-502, 506-508).¹¹⁷

Os artistas sabem, pois, como se tomam decisões cruciais no quotidiano do “palácio”¹¹⁸ para as suas obras e a sua vida. De resto, transportam frequentemente para o meio profissional a autorrepresentação conspirativa e culposa do poder que se respira na corte e em meandros paroquiais como “máfias”, *clusters* de influências às quais se pode sempre endossar a culpa pelo défice de reconhecimento, ou a suspeita sobre as respetivas esquinas. Mas o poder, declinável em muitas formas, não está para além de nenhum dos parceiros em jogo. É uma relação a modelar para a troca hábil e negociada de que depende a sobrevivência de

¹¹³ Cf. Norbert Elias (1983 [1969]) sobre a sociedade de corte e Conde (2010b, 2011b).

¹¹⁴ Niccolò Machiavelli (1469-1527), um dos fundadores da ciência política moderna, historiador, poeta, diplomata e músico.

¹¹⁵ A versão distribuída em correspondência aparece em 1513 com o título em latim *De Principatibus (About Principalities)* mas a primeira versão impressa só surgiu postumamente em 1532, cinco anos após a morte de de Maquiavel e com permissão do Papa Clemente VII – um dos membros da família Médici. Referências em: http://en.wikipedia.org/wiki/The_Prince

¹¹⁶ Cf. Bramly (1988: 500-502, 506-508).

¹¹⁷ Veremos fragmentos da carta num próximo texto dedicado ao projeto para a estátua equestre.

¹¹⁸ Entenda-se hoje o palácio em todos os lugares e corredores onde circula o reconhecimento, poder e dinheiro; ver em Thornton (2012 [2008]) o breviário de uma viagem por esses meandros da arte contemporânea. Entenda-se hoje o palácio com todos os lugares e corredores por onde circula o reconhecimento, poder e dinheiro; cf. Thornton (2012 [2008]) com o breviário de uma viagem por esses meandros.

muitas ideias. Em síntese, reedição da história, velha história, com os dois movimentos que evocado ao longo do ensaio.¹¹⁹ Ora *le mort saisit le vif* no recuo para ambientes clientelares que se prolongam no presente, ora *le vif saisit le mort*, ou deve fazê-lo, aprendendo com exemplos do passado, o saber para assediar o poder. Em “Arte e poder” citei Miguel Ângelo (1475-1564) numa carta ao pai com a convicção de conseguir o objetivo. Idêntico a Andy Warhol enquanto grande celebridade no seu tempo ainda artista da/corte e sem alternativas, manesta matéria do poder bem poderia aconselhar Warhol para algumas saídas da *Factory*:

“Em nome do Senhor, 1 de julho de 1497.

Meu querido e honrado pai. Não te surpreendas que não tenha voltado, porque ainda não consegui arranjar os meus assuntos com o Cardeal, e não quero partir até ser satisfeito e recompensado pelos meus trabalhos; e com estas altas e poderosas pessoas temos de ser gentis, já que não podem ser forçadas. Ainda assim estou absolutamente certo de que tudo se arranjará rapidamente nesta próxima semana.”¹²⁰

À problemática do poder juntou-se a segunda do carisma na arte (Conde, 2010a, 2010c, 2012c) que me levou até imagens de *The Last Supper* e, como expliquei na segunda parte do texto, reconduziu ao paralelo Leonardo vs Warhol vindo de “Obra e valor” mas ao inverso: Warhol vs Leonardo.¹²¹ Etimologicamente, a noção de carisma aproximou a dimensões religiosas ou espirituais com o exemplo de Andy Warhol, entre outros da relação da arte moderna e contemporânea com a iconografia cristã. É uma das vias para a problemática do sentido, desde o sagrado/profano nos Cristos de Warhol até mais genericamente o das ideias artísticas e da sua materialização em obras. E, finalmente, sentido cuja clarificação do sentido depende da semiose que circula (ou não) em várias formas de receção e re/conhecimento. O sentido de *The Last Supper* incorporado-a e transcende a espiritualidade porque envolve valores propriamente autorais e pessoais. Diferentes artistas e movimentos priorizam valores éticos, sociais e políticos como os que se imprimem no trabalho de Andres Serrano e *Piss Christ* (1987).

O valor simbólico das obras pressupõe matricialmente o das ideias e declina-se no plural: valor como como valores, desde o sémico para o sentido (podendo ir de formal a semântico) ao valor de poder (especificamente, o do poder artístico) entre mais valores como os comerciais. Não existe o valor, sempre valores. É uma noção ou conceito vazio até que qualquer teoria sobre o valor (um tipo de valor) o defina de forma parcial, restritiva. O valor apenas significa em função do que a preenche e, preenchendo-a por aqueles valores de/para

¹¹⁹ Cf. Conde (2013a, 2013b) e em próximos textos.

¹²⁰ Fragmento de “Carta a Dominico Lodovico Buonarroti em Florença”, em *Michelangelo – Life, Letters, and Poetry* (1987: 78).

¹²¹ Cf. Conde (2013c: 11-12) em http://www.cies.iscte.pt/np4/?newsId=453&fileName=CIES_WP161_Conde.pdf

Andy Warhol, *The Last Supper* veio a significar (também) um possível *De Profundis*. Continua porém a ser um valor no seio de mais valores associados a este artista.

A arborescência dos valores completa-se com a ramificação dos dimensões instrumentais, especialmente com valores económicos ou comerciais com tanto relevo no caso de Andy Warhol. E, é claro, flutuam pelas vagas da admiração e do negócio no regime do mercado que ele observou para algumas das suas obras. Assistiu à queda da cotação das *Jackies*, por exemplo, que cerca de 24 anos após a sua morte se reencontravam caríssimas, rematadas por 20,4 milhões de dólares num leilão da Sotheby's. São os processos de (re)conversão do valor simbólico no económico (e, de novo, o económico transformado por revalorizações simbólicas) que se iniciam sempre pelas tais “ideias sofisticadas” sem as quais nem haveria *Jackies*. Por via de outra dessas ideias, Andy Warhol conseguiu pôr o mundo a admirar a imagem de o que parecia uma simples garrafa de Coca-Cola. Proeza à altura das de Marcel Duchamp quando declarou que um urinol correspondia a uma obra de arte e, noutra época, à altura das engenhos de Leonardo muitas vezes não realizados como *Il Cavallo*.

Todas proezas com grande fortuna póstuma em dois sentidos do valor simbólico que se amplifica com a espiral do tempo: fortuna crítica das interpretações e fortuna literal. Valem muito dinheiro. Assim, às *Jackies* juntou-se a *Large Coca-Cola* de 1962 que atingiu o recorde de 25 milhões de dólares no mesmo ano, em novembro de 2011, superando expectativas: por mais dez milhões do que o previsto.¹²² E se isto se deu com Andy Warhol, imagine-se para a descoberta de um Leonardo. Curiosa coincidência, também aconteceu em 2011 com a autenticação de *Salvator Mundi* (1490-1519) em novembro de 2011. Anteriormente pensava-se ser o quadro de um autor “não identificado”. Em 1958 fora mesmo vendido por apenas 45 libras num leilão. Com a atribuição a Leonardo vale agora 120 milhões de dólares até que um dia, espera-se, possa sair da coleção privada onde está em Nova Iorque para entrar num museu, *priceless* como *Monalisa*.¹²³

Large Coca-Cola, um Cristo do ciclo *The Last Supper* e *Salvator Mundi* ficam, então, como as imagens finais para concluir o paralelo Leonardo (em) Warhol que aqui revisei não

¹²² Cf. <http://oglobo.globo.com/cultura/obra-coca-cola-de-warhol-leiload-a-por-mais-de-us-35-mi-2928191>; <http://oglobo.globo.com/cultura/obra-coca-cola-de-warhol-leiload-a-por-mais-de-us-35-mi-2928191#ixzz1exuIgcsl>; <http://awhitecarousel.com/2010/andy-warhol-sells-for-record-prices-at-auction/andy-warhol-large-coca-cola-1962/>; <http://theartquirer.blogspot.pt/2010/11/coca-cola-4-large-coca-cola-by-andy.html>; <http://newsfeed.time.com/2010/11/10/warhol-coke-bottle-nabs-35-million-at-auction/>; http://gabbysgab.com/?attachment_id=1803; <http://expresso.sapo.pt/garrafa-de-coca-cola-de-warhol-vendida-por-836425-milhoes=f614357> (com vídeo), e ainda Galenson (2007) e Thompson (2008) sobre este mercado da arte.

¹²³ Cf. <http://www.dailymail.co.uk/news/article-2010309/Leonardo-Da-Vinci-Is-long-lost-120m-Salvator-Mundi-painting-authentic.html#ixzz1uKm6tvCP> e [http://en.wikipedia.org/wiki/Salvator_Mundi_\(Leonardo\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Salvator_Mundi_(Leonardo)). O quadro pertenceu ao Rei Charles I, registado na coleção real em 1649 antes de reaparecer leiloado pelo filho do Duque de Buckingham em 1763. Ressurgiu em 1900, danificado por tentativas de restauro anteriores, e com autoria não clara. O colecionador britânico Sir Frederick Cook comprou-o. Os descendentes venderam o quadro em leilão em 1958 por £45. Foi adquirido pelo consórcio americano de negociantes de arte em 2005. Representa Cristo, Salvador do Mundo. Leonardo abordou o tema porque pintou Cristo para o Rei Louis XII, em França, entre 1506 e 1513. Depois desse trajeto, perdido e redescoberto, o quadro chegou a público com enorme impacto, em 2011, na exposição *Leonardo da Vinci: Painter at the Court of Milan* na National Gallery em Londres, de 9 de novembro a 5 de fevereiro de 2012.

nessa perspectiva da instrumentalidade mercantil. Antes, em torno do sentido das ideias nas/para as obras, bem como do poder e carisma com que seguem a cadeia do tempo para se admirarem, negociarem e perpetuarem em museus imaginários, além dos edificadas. Algumas como ícones mas, ainda que Andy Warhol se especializasse em ícones, como criador quis fazer obras “entre” ícones. A maneira de o re/conhecer difere consoante os pontos de vista que também não escolhem as mesmas obras. Se o interesse for pelos ícones, prioriza-se *Thirty Are Better Than One* da década de 60. Assim fez Martin Kemp em *Christ to Coke* (2011b), um livro sobre “como a imagem se torna um ícone”. Citou as trinta Monalisas de Warhol. Kemp é considerado um dos maiores especialistas em Leonardo e, contudo, não se referiu às variações de Warhol sobre *A Última Ceia*, nem sobre a *Anunciação* na série *Details of the Renaissance Paintings*.

O título do livro menciona Cristo que diz repeito ao Cristo-ícone analisado por Martin Kemp em diversas construções mito-iconográficas. Por não falar de *The Last Supper* de Warhol, não citou *Christ 112 Times*. Talvez não desconheça esta obra, justamente com tantos Cristos de Andy Warhol. Se conhece e não a evocou, compreende-se que atendesse ao lugar-comum: trinta Monalisas servem melhor o ponto de vista sobre ícones, ao mesmo tempo consentâneo com o reconhecimento Warhol pelos *topoi* habituais. Pela minha parte, querendo menos reconhecer e mais conhecer, fiz o caminho inverso. Ou seja, de ícones iniciais como *Thirty Are Better Than One*, na primeira parte do texto, rumo a obras da maturidade que inscrevem as metamorfoses de Warhol, dos seus contextos, ideias e vida. Um caminho que, na segunda parte e nesta terceira revelou a comutação (ou conversão) de passagens de Warhol por ícones de Leonardo *vs* o encontro final com o seu antepassado. Melhor, Leonardo de que ele não falou, somente vislumbrado entre ícones e obras. Para sintetizar a trajetória, eu escolheria então o título inverso para a minha abordagem que a sequência destas imagens simboliza: *Coke to Christ*.



Andy Warhol, *Large Coca-Cola*, 1962, acrílico, lápis e letreset s/tela, 207,6 x 144,1 cms, coleção privada



Andy Warhol, Cristo em *The Last Supper (The Big C)*, acrílico e tinta segográfica s/ tela [linho], 294.6 x 990.6 cms, c. 1985



Leonardo da Vinci, *Salvator Mundi*, 1490-1519, óleo s/ madeira, 45.4 × 65.6 cms, coleção privada, Nova Iorque

REFERÊNCIAS

- AA.VV. (1993), *L'Artiste en Représentation*, Actes du Colloque, editadas por René Démoris, Centre Littérature et Arts Visuels, Université Paris III/Bologne, Paris, Desjonquères.
- AA.VV. (1998), *L'Artiste en Personne*, Actes du Colloque, Département Arts Plastiques, Université Rennes 2, 29-30 março 1996, editadas por Jacques Sato, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- AA.VV. (2008), *La Vie et L'Oeuvre? Recherches sur le Biographique - Actes du Colloque de relêve organisé à l'Université de Lausanne* (8-9 November 2007), editadas por Philippe Kaenel, Jérôme Meizoz, François Rosset e Nelly Valsangia, with the co-operation of Panayota Badinou, Lausanne, UNIL – Université de Lausanne.
- AA.VV. (2004a), "Biography versus Fiction: The Value of Testimony", *La Revue LISA/LISA e-Journal*, vol. II, 4.
- AA.VV. (2004b) (Hanson, Dian [ed.] Andres Serrano, Julie Ault e Eleanor Heartney), *America & Other Works*, Londres, Nova Iorque, Taschen.
- AA.VV. (2005) *Seminário Internacional "Escrever a Vida: Novas Abordagens de uma Teoria da Autobiografia"* S. Paulo, Universidade de S. Paulo.
- AA. VV. (2009a), *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. (2009b), *Le Demi-Siècle de Pierre Restany*, Paris, INHA – Institut National d'Histoire de l'Art, Éditions des Cendres.
- 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) (Luke Syson e Larry Keith (eds.), Arturo Galansino, Antoni Mazzotta, Scott Nethersole e Per Rumberg), *Leonardo da Vinci: Painter at the Court of Milan*, catálogo da exposição que decorreu na National Gallery, de 9 de novembro de 2011 a 5 de fevereiro de 2012, Londres.
- AA. VV. (2012), *Regarding Warhol: Sixty Artists, Fifty Years*, Nova Iorque, Metropolitan Museum of Art.
- Andrews Molly, Shelley Day Scater, Corinne Squire e Amal Treacher (eds.) (2006), *The Uses of Narrative – Explorations in Sociology, Psychology and Cultural Studies*, New Brunswick e Londres, Transaction Publishers.
- Archer, Michael (1997), *Art since 1960*, Londres, Thames & Hudson.
- Arfuch, Leonor (2002) *El Espacio Biográfico. Dilemas de la Subjectividad Contemporánea*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Arasse, Daniel (1997), *Léonard de Vinci*, Paris, Éditions Hazan.
- Barthes, Roland (1984), *O Óbvio e o Obtuso*, Lisboa, Edições 70.
- Bréhin, Yannick (2013), *Minimal et Pop Art. Socio-Esthétique des Avant-Gardes Artistiques*, Broissieux, Bellecombe-en-Bauges, Éditions du Croquant.
- Bockris, Victor (1989), *The Life and Death of Andy Warhol*, Nova Iorque, Bantam Books.
- Bonnet, Alain e Hélène Jagot (eds.) (2013), *L'Artiste en Représentation. Images des Artistes dans l'Art du XIXe siècle*, Lyon, Fage.
- Bruner, Jerome (1987), "Life as narrative", *Social Research*, vol. 54, 1.
- Bruner, Jerome (1990), *Acts of Meaning*, Cambridge, MA, Harvard University Press ("Autobiography and self", pp. 99-140).
- Bennett-Carpenter, Benjamin (2000), "The divine simulacrum of Andy Warhol: Baudrillard's light on the Pope of Pop's 'religious art'", *The Journal for Cultural and Religious Theory*, 1.3.
- Colacello, Bob (1990), *Holy Terror - Andy Warhol Close Up, An Insider's Portrait*, Nova Iorque, Harper- Collins Publishers (1ª edição).
- Comenas, Gary (2009), "Art vs. Life vs. Pop. A review of *Andy Warhol (Icons of America series)* by Arthur C. Danto". Disponível em http://www.warholstars.org/Warhol_Danto_2.html
- Conde, Idalina (1990), Recensão de Ernst Kris e Otto Krus (1988[1934]), *Lenda, Mito e Magia na Imagem do Artista - Uma Experiência Histórica* [Lisboa, Presença], publicada na revista *Análise Social*, XXV (107), pp. 481-484. Disponível em: <http://www.jstor.org/discover/10.2307/41010827?uid=3738880&uid=2&uid=4&sid=21101492382643>.
- Conde, Idalina (1992), *O Duplo Écran. 1. Artistas: Fundações e Legados. 2. Artistas: Indivíduo, Ilusão Ótica e Contra-Ilusão*, 2 vols., provas académicas, Lisboa, ISCTE-IUL – Instituto Universitário de Lisboa.
- Conde, Idalina (1994), "Obra e valor: a questão da relevância", em Alexandre Melo (org.), *Arte e Dinheiro*, Lisboa, Assírio & Alvim, pp. 163-189.
- Conde, Idalina (1995), "Artistas, Renascimento e fundações", *Ler História*, 27-28, pp. 149-175.
- Conde, Idalina (1999), "Biografia: confronto com as ilusões", *Forum Sociológico*, 1-2, II série. <http://forumsociologico.fcsh.unl.pt/PDF/Artigo12.pdf>.
- Conde, Idalina (2001), "Duplo écran na condição artística", em Helena Carvalhão Buescu, e João Ferreira Duarte (orgs.), *Narrativas da Modernidade: a Construção do Outro*, Lisboa, Edições Colibri/Centro de Estudos Comparatistas da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, pp. 9-31. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/95862456/Duplo-Ecr>.
- Conde, Idalina (2008-2009), 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. O curso foi realizado com a colaboração de Fernando Ribeiro.
- Conde, Idalina (2008a/2013), "Andy Warhol: retratos nos Diários", manuscrito preparado para o curso *Falar da Vida* (Conde, 2008-2009), revisto em 2013 para publicação.
- Conde, Idalina (2009), "Arte e poder", *CIES e-Working Paper*, 62. Disponível em: http://www.cies.iscte.pt/destaques/documents/CIES-WP62_Conde.pdf.
- Conde, Idalina, e Fernando Ribeiro (2009c), "Iconografias Europeias: Rotas de um Museu Imaginário", *Sessão Aberta*, CIES, ISCTE-IUL – Instituto Universitário de Lisboa, 2 de julho. Sessão relativa ao projeto de investigação documental e visual, realizado entre 2006-2012.
- Conde, Idalina (2010a), "Charisma in art: Foundations, celebrations, subversions", texto apresentado em *International Seminar - The Charismatic Principle in Economic and Civil Life: History, Theory and Good Practice*, Instituto Universitario Sophia, Loppiano, Florença, 28-29 de maio.
- Conde, Idalina (2010b), "Carisma, poder e arte", *Sessão Aberta*, CIES, ISCTE-IUL – Instituto Universitário de Lisboa, 18 de junho.
- Conde, Idalina (2011a), "Arte, poder e política", comunicação apresentada nas *Jornadas de Ciência Política*, organizadas pelo NACP – Núcleo de Alunos de Ciência Política, ISCTE-IUL – Instituto Universitário de Lisboa, 19-20 de maio.
- Conde, Idalina (2011b), "Individuals, biography and cultural spaces: New figurations", *CIES e-Working-Papers*, 119. Disponível em: http://www.cies.iscte.pt/destaques/documents/CIES-WP119_Conde.pdf.
- Conde, Idalina (2012[2009]), "Art and power: contemporary figurations", *CIES e-Working Papers*, 121. Disponível em: http://www.cies.iscte.pt/destaques/documents/CIES-WP121_Conde.pdf Conde. Apresentado no *Symposium International Figures et Figurations du Pouvoir*, organizado por Fiona McIntosh-Varjabédian e Marie-Madeleine Castellani no centro de investigação ALITHILA – Analyses Littéraires et Histoires, Université de Lille 3, 5-6 de novembro de 2009.
- Conde, Idalina (2012a), "Rethinking individuals: new figurations", número especial "Eredità e Attualità di Norbert Elias", *Cambio, Rivista sulle Trasformazioni Sociali*, 2, pp. 42-55, Dipartimento di Scienza della Política e Sociologia, Università degli Studi di Firenze. Disponível em: http://www.cambio.unifi.it/upload/sub/Numero%20II%20Anno%20I/5_Conde.pdf.
- Conde, Idalina (2012b), "Carisma na arte: uma noção turva", comunicação apresentada no *VII Congresso Português de Sociologia, Sociedade, Crise e Reconfigurações*, organizado por Associação Portuguesa de Sociologia, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 19-22 de junho.

- Conde, Idalina (2013a), “Reconhecimento em arte: passagens de um percurso (1.ª parte)”, *CIES e-Working-Papers*, 142. Disponível em: http://www.cies.iscte.pt/np4/?newsId=453&fileName=CIES_WP142_Conde.pdf
- 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 (1ª Parte)”, *CIES e-Working-Paper*, 156. Disponível em: http://www.cies.iscte.pt/np4/?newsId=453&fileName=CIES_WP156_Conde.pdf
- Conde, Idalina (2013d), “Andy Warhol com Leonardo: de Monalisa a Cristo (2ª Parte)”, *CIES e-Working-Paper*, 161. http://www.cies.iscte.pt/np4/?newsId=453&fileName=CIES_WP161_Conde.pdf.
- Conde, Idalina (2013d), “Crossed concepts: identity, habitus and reflexivity in a revised framework” em Eduardo de Gregorio-Godeo, e Ángel Martín-Albo (orgs.), *Mapping Identities and Identification Processes: Approaches from Cultural Studies*, Berlim e Nova Iorque, Peter Lang. (versão on line em: http://www.cies.iscte.pt/destaques/documents/CIES-WP113_Conde.pdf).
- Cotensin, Ismène (2006), *L'Héritage Littéraire de Giorgio Vasari au XVIIe siècle à Rome: Giovanni Baglione, Giovanni Battista*, Thèse, Département d'Italien, Faculté des Langues, Université Jean Moulin – Lyon.
- Crane, Diana (1987), *The Transformation of the Avant-Garde: The New York Art World, 1940-1985*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Danto, Arthur C. (2009), *Andy Warhol*, New Haven e Londres, Yale University Press.
- Démoris, René (ed.) (1993), *L'Artiste en Représentation* (Actes du colloque Paris III/Bologne, Centre Littérature et Arts Visuels), Paris, Desjonquères.
- Didi-Huberman, Georges (2007), *L'Image Ouverte*, Paris, Gallimard.
- Dillenberger, Jane Daggett (1998), *The Religious Art of Andy Warhol*, New York, Continuum International Publishing Group.
- Dion, Robert, Frances Fortier, Barbara Havercroft et Hans-Jürgen Lüsebrink (eds.) (2007), *Vies en Récit. Formes Littéraires et Médiaiques de la Biographie et de l'Autobiographie*, Québec, Éditions Nota bene.
- Dosse, François (2005), *Le Pari Biographique: Écrire une Vie*, Paris, Éditions La Découverte.
- Duve, Thierry de e Rosalind Krauss (1989), “Andy Warhol, or the machine perfected”, *October*, vol. 48, pp. 3-14.
- Edel, Leon (1986), “The figure under the carpet”, em Stephen B. Oates (ed.), *Biography as High Adventure. Life-Writers Speak on Their Art*, Amherst, The University of Massachusetts Press.
- Gombrich, E. H. (1989), *The Story of Art*, Oxford, Phaidon. (15ª ed.)
- Elias, Norbert (1997, 1987[1983]) *Involvement and Detachment. Contributions to the Sociology of Knowledge*, Oxford, Basil Blackwell (1ª edição em alemão em 1983). Tradução portuguesa: *Envolvimento e Distanciamento. Estudos sobre Sociologia do Conhecimento*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1997.
- Elias, Norbert (1987[1969]), *The Court Society*, Oxford, Blackwell. Edição portuguesa: (1987), *A Sociedade de Corte*, Lisboa, Editorial Estampa.
- Emisor, Patricia (2004), *Creating the "Divine" Artist: From Dante to Michelangelo*, Leiden, Brill.
- Ferrato-Combe, Brigitte e Agathe Salha (eds.) (2006), *Fictions Biographiques et Arts Visuels, XIXe-XXIe Siècles*, Revue Recherche & Travaux, 68.
- Gamboni, Dario (1992), “L'Iconoclisme contemporain: agressions physiques contre des oeuvres: art et perception esthétique” em Idalina Conde (org.), *Percepção Estética e Públicos da Cultura*, Lisboa, ACARTE/Fundação Calouste Gulbenkian.
- Gamboni, Dario (2007[1997]) *The Destruction of Art. Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution*, New Haven, Yale University Press: Reaktion Books. Gamboni, Dario (1997[1983]), *The Destruction of Art. Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution*, New Haven, Yale University Press, Reaktion Books.
- Ganis, William V. (2000), “Andy Warhol's Iconophilia”, *In/Visible Culture – An Electronic Journal for Visual Studies*, 3.
- Graña, César e Mari Graña (eds.) (1990), *On Bohemia: The Code of the Self-Exiled*, New Brunswick/ New Jersey, Transaction Books.
- Guilbert, Cécile (2008), *Warhol Spirit*, Paris, Grasset & Fasquelle.
- Haden-Guest, Anthony (1998[1996]), *True Colors: The Real Life of the Art World*, Nova Iorque, Atlantic Monthly Press.
- Haden-Guest, Anthony (1999), “Warhol's Last Supper” em *Artnet.com*, 8 de março. Disponível em: http://www.artnet.com/magazine_pre2000/features/haden-guest/haden-guest8-3-99.asp
- Haden-Guest, Anthony (2009), *The Last Party: Studio 54, Disco, and the Culture of the Night*, Nova Iorque, Harper Collins.
- Hauterive, Nicolas Galley (2005), *De l'Original à l'Excentrique : l'Émergence de l'Individualité Artistique au Nord des Alpes*, Thèse de Doctorat, Faculté des Lettres de l'Université de Fribourg en Suisse.
- Heinich, Nathalie (1997), “L'amour de l'art en régime de singularité”, *Communications*, vol. 64, 1, pp. 153-171.
- Heinich, Nathalie (1993), “Les objets-personnes: fétiches, reliques et oeuvres d'art”, *Sociologie de l'Art*, 6, pp. 25-55.
- Heinich, Nathalie (2005), *L'Élite Artiste: Excellence et Singularité en Régime Démocratique*, Paris, Gallimard.
- Heinich, Nathalie (2012), *De la Visibilité: Excellence et Singularité en Régime Médiaique*, Paris, Gallimard.
- Heinich, Nathalie (2010a), “La bohème en trois dimensions : artiste réel, artiste imaginaire, artiste symbolique”, em Pascal Brissette, Anthony Glinoe (ed.), *Bohème sans Frontière*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- Heinich, Nathalie (2010b), “L'artiste, type idéal de l'individu dans la modernité ?”, em Philippe Corcuff, Christian Le Bart, François de Singly (eds.), *L'Individu Aujourd'hui*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- Heinich, Nathalie (2010c), *Guerre Culturelle et Art Contemporain: Une Comparaison Franco-Américaine*, Paris, Hermann.
- Heartney, Eleanor (2004), *Postmodern Heretics: Catholic Imagination in Contemporary Art*, Nova Iorque, Midmarch Arts Press.
- Hobbs, Robert (1994), “Andres Serrano: The Body Politic” em *Andres Serrano: Works 1983-1993*, Philadelphia, Institute Contemporary Art, University of Pennsylvania, 1994, pp. 17-43.
- Hughes, Robert (1984), “The rise of Andy Warhol”, em Brian Wallis, e Marcia Tucker (orgs.), *Art After Modernism: Rethinking Representation*, Nova Iorque, The New Museum of Contemporary Art / Boston, D.R. Godine, pp. 45-57.
- Hunter, James Davison (1992), *Culture Wars: The Struggle to Define America*, Nova Iorque, Basic Books.
- Hunter, James Davison (2006), *Is There a Culture War? A Dialogue on Values and American Public Life*, Washington, Brookings Institution Press.
- Jaeger, C. Stephen (2012), *Enchantment: On Charisma and the Sublime in the Arts of the West*, Filadélfia, University of Pennsylvania Press.
- Jeannelle, Jean-Louis e Catherine Viollet (eds.) (2007), *Genèse et Autofiction*, Louvain, Academia-Burylant.
- Jimenez, Marc (2005), *La Querelle de l'Art Contemporain*, Paris, Gallimard.
- Jones, Caroline A. (1996), “L'artiste, 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.
- Kemp, Martin (1981), *Leonardo Da Vinci : The Marvelous Works of Nature and Man*, Cambridge Mass., Harvard University Press.
- Kemp, Martin (2011a), *Leonardo: Revised Edition*, Oxford, Oxford University Press.
- Kemp, Martin (2011b), *Christ to Coke: How Image Becomes Icon*, Oxford, Oxford University Press.
- King, Ross (2012), *Leonardo and the Last Supper*, Londres, Nova Iorque/Londres, Walker & Company/Bloomsbury Publishing.
- Kris, Ernst e Otto Krus (1988[1934, 1979]), *Lenda, Mito e Magia na Imagem do Artista - Uma Experiência Histórica*, Lisboa, Presença. (*Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist: A Historical Experiment*. New Haven, CT, Yale University Press, 1979).
- Lejeune, Philippe (1996 [1975]) *Le Pacte Autobiographique*, Paris, Seuil.
- Lejeune, Philippe (1980) *Je est un Autre - l'Autobiographie, de la Littérature aux Médias*, Paris, Seuil.
- Lejeune Philippe (2005) *Signes de Vie. Le Pacte Autobiographique 2*, Paris, Seuil.
- Lejeune, Philippe e Catherine Viollet (eds) (2000), *Genèses du "Je". Manuscrits et Autobiographie*, Paris, Éditions CNRS.

- Lejeune, Philippe e Catherine Bogaert (2006), *Le Journal Intime. Histoire et Anthologie*, Paris, Éditions Textuel.
- Lindholm, Charles (2002 [1993]), *Charisma*, Oxford, Basil Blackwell (edição em pdf, 2002).
- 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.
- Leider, Philip (1965), "Saint Andy: Some notes on an artist who, for a younger generation, can do no wrong", *Artforum* 3, n° 5 (dezembro), pp. 26-28 (apud 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, p. 118).
- Lieblich Amia, Rivka Tuval-Mashiach e Tamar Zilber (1998), *Narrative Research – Reading, Analysis and Interpretation*, Londres, Sage.
- Lugon-Moulin, Sophie (2005), *Naissance et Mort de l'Artiste. Recherche sur les "Vies" de Vasari*, Thèse de Doctorat, Faculté des Lettres de l'Université de Fribourg, en Suisse.
- Malraux, André (1997[1965]), *Le Musée Imaginaire*, Paris, Gallimard.
- Marani, Pietro C. (1996), *Léonard de Vinci*, Paris, Éditions Gallimard-Electa.
- Martin-Fugier, Anne (2007), *La Vie d'Artiste au XIX^e Siècle*, Paris, Éditions Louis Audibert.
- Michelangelo: *Life, Letters, and Poetry* (1987), edição, seleção e tradução de George Bull, Oxford, Oxford University Press.
- Montémont, Véronique e Catherine Viollet (eds.) (2009), *Le Moi et ses Modèles: Genèse et Transtextualités*, Louvain, Academia-Bruylant.
- Morera, Danila e Gianni Mercurio (2005)(ed.), *The Andy Warhol Show*, Milão, Skira.
- Morão, Paula e Carina Infante do Carmo (2008), *Escrever a vida. Verdade e Ficção*, Porto, Campo das Letras.
- Oliveira, Maria Antónia (2003), "Biografia e ficção", *Comunicação e Linguagens*, 32, pp. 101-116.
- Pomian, Krzysztof (1987), *Collectionneurs, Amateurs et Curieux. Paris-Venise, XVIe-XVIIIe Siècle*, Paris, Gallimard.
- Pomian, Krzysztof (2003), *Des Saintes Reliques à l'Art Moderne. Venise - Chicago, XVIIIème - XXème siècle*, Paris, Gallimard.
- Rejaie, Azar M. (2006), *Defining Artistic Identity in the Florentine Renaissance: Vasari, Embedded Self-Portraits, and the Patron's Role*, Phd Thesis, Faculty of Arts and Sciences, University of Pittsburgh.
- Restany, Pierre (2007), *Manifeste des Nouveaux Réalistes*, Paris, Editions Dilecta, Paris.
- Raunig, Gerald e Gene Ray (eds) (2009), *Art and Contemporary Critical Practice: Reinventing Institutional Critique*, Londres, MayFly Books.
- Rose, Barbara (1975), *American Art since 1900*, Nova Iorque, Holt, Rinehart and Winston (2ª edição).
- Rosenblum, Robert (1964), "Saint Andrew," *Newsweek*, 64, 7 de dezembro, pp. 100-104 (apud 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, p. 118)
- Rosenblum, Robert (1985), "Andy Warhol: court painter to the 70's", em Richard Hertz (ed.), *Theories of Contemporary Art*, New Jersey, Prentice-Hall.
- Rushdie, Salman (2012), *Joseph Anton*, Lisboa, Publicações D. Quixote.
- Sander e Sheikh (2001), *We Are All Normal (And We Want Our Freedom) – A Collection of Contemporary Nordic Artists Writings*, London: Black Dog Publishing.
- Segalen, Victor (1991[1906]), *O Duplo Rimbaud*, Lisboa, Hiena Editora.
- Smith Sidonie e Julia Watson (2001) *Reading Autobiography – A Guide for Interpreting Life Narratives*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Stiles, Kristine e Peter Selz (2012), *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings*, Berkeley, University of California Press (2ª edição, revista e ampliada por Kristine Stiles).
- Sitzia, Emilie (2004), *L'Artiste entre Mythe et Réalité dans Trois Oeuvres de Balzac, Goncourt et Zola*, Abo Akademi University Press, Helsínquia.
- Souza, Elizeu Clementino e Maria Helena Menna Barreto Abrahão (eds.), (2006), *Tempos, Narrativas e Ficções: A Invenção de Si*, Porto Alegre, EDIPUCRS/EDUNEB.
- Soussloff, Catherine M. (1997), *The Absolute Artist. The Historiography of a Concept*, Minneapolis e Londres, University of Minnesota Press.
- Steinberg, Leo (2001), *Leonardo's Incessant Last Supper*, Nova Iorque, Zone Books.
- Tata, Michael Angelo (2005), "Andy Warhol: When junkies ruled the world", *Nebula* 2.2, n° de junho. Disponível em <http://www.nobleworld.biz/images/Tata.pdf>
- Taylor, Joshua (1976), *America as Art*, Nova Iorque, Harper & Row.
- Teixeira, Leônia Cavalcante (2003), "Escrita autobiográfica e construção subjetiva", *Psicologia*, Universidade de S. Paulo, vol.14, 1.
- Gordon, Terri J. (2006), "Debt, guilt, and hungry ghosts: a Foucauldian perspective on Bigerr's and Bergström's *Last Supper* - Cabinet Magazine Online", intervenção sobre *The Last Supper*, filme do realizador Mats Bigerr; org. Vera List Center for Art and Politics em colaboração com *Cabinet Magazine Online*, The New School, 3 de abril de 2006. Disponível em <http://www.cabinetmagazine.org/events/lastsuppergordon.php>.
- Thomson, Irene Taviss (2010), *Culture Wars and Enduring American Dilemmas*, Ann Arbor, University of Michigan Press.
- Thornton, Sarah (2012, 2010 [2008]), *Seven Days in the Art World*, Londres, Granta Publications. Edição portuguesa: (2010), *Sete Dias no Mundo da Arte*, Lisboa, Arcádia.
- Tomkins, Calvin (1988), *Post-to-Neo: the Art World of the 1980's*, Nova Iorque, Henry Holt and Company.
- Tomkins, Calvin (2010 [2008]), *Lives of the Artists*, Nova Iorque, Henry Holt and Company.
- Warhol, Andy (2007 [1975, 1977]), *The Philosophy of Andy Warhol (From A to B & Back Again)*, Londres, Penguin Books.
- Warhol, Andy e Paul Taylor (1987), "Andy Warhol's final interview" (*Flash Art*, abril de 1987) em: (1ª parte) <http://www.warholstars.org/warhol/warhol1/warhol1n/last.html> (2ª parte) <http://www.warholstars.org/warhol/warhol1/warhol1n/andy.html>
- Warhol, Andy (1989), *Diários de Andy Warhol*, editado por Pat Hackett, S.Paulo, L&PM Editores.
- Warnke, Martin (2001, 1989 [1985]), *L'Artiste et la Cour*, Paris, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme. Edição brasileira: (2001), *O Artista de Corte: Os Antecedentes dos Artistas Modernos*, S. Paulo, EDUSP.
- Waschek, Mathias (dir.) (1996), *Les "Vies" d'Artistes*, Paris, ENSBA École Nationale Supérieure des Beaux-Arts/Musée du Louvre.
- Wilde, Oscar (1991 [1897]), *De Profundis*, Lisboa, Editorial Estampa.
- Willett, Edward (2010), *Andy Warhol: Everyone Will Be Famous for 15 Minutes*, Berkeley Heights/New Jersey Enslow Publishers.
- Wittkower, Rudolf e Margot Wittkower (1985[1963,1969]), *Les Enfants de Saturne. Psychologie et Comportement des Artistes de l'Antiquité à la Révolution française*, Macula, Paris (*Born under Saturn. The Character and Conduct of Artists: A Documented History from Antiquity to the French Revolution*, Nova Iorque e Londres, W. W. Norton & Company, 1969).
- Wilson, Elisabeth (2003[2000]), *Bohemians: The Glamorous Outcasts*, Tauris Parke Paperbacks, Nova Iorque.
- Winkel, Camiel van (2005), *The Regime of Visibility*, Roterdão, Nai Publishers.
- 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).
- Zilsel, Edgar (1993[1918]), *Génie. Histoire d'une Notion de l'Antiquité à la Renaissance*, Paris, Éditions de Minuit.
- Zimmerman, Jonathan (2002), *Whose America? Culture Wars in the Public Schools*, Harvard University Press.
- Zöllner, Frank e Johannes Nathan (dirs.) (2003), *Léonard de Vinci, 1452-1519: Tout l'Oeuvre Peint et Graphique*, Colónia, Londres e Paris, Taschen.