

REVISTA ARA N°18. VOLUME 18. PRIMAVERA+VERÃO 2025  
GRUPO MUSEU/PATRIMÔNIO USP



# **Entre o Museu e a Fábrica: Práticas Curatoriais e Releituras Críticas da Exposição Andy Warhol: Pop Art! (2025)**

***Entre el Museo y la Fábrica: Prácticas  
Curatoriales y Relecturas Críticas de la  
Exposición Andy Warhol: Pop Art! (2025)***

***Between the Museum and the Factory:  
Curatorial Practices and Critical  
Reinterpretations of the Exhibition Andy  
Warhol: Pop Art (2025)***

***Priscyla Gomes***

*Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.  
priscylagomes@usp.br*

## Resumo

Este artigo tem como ponto de partida a exposição *Andy Warhol: Pop Art!* (MAB-FAAP, 2025), concebida em parceria com o The Andy Warhol Museum, para discutir o alcance político, estético e cultural da obra do artista no contexto contemporâneo. A análise enfoca os desafios curoriais envolvidos na apresentação de Warhol ao público brasileiro, considerando os tensionamentos entre legado canônico e abordagens críticas pautadas por estudos decoloniais e revisões historiográficas. São examinados os principais núcleos temáticos da mostra, suas soluções arquitetônicas e expográficas, bem como os dispositivos educativos mobilizados, ressaltando a atualidade da obra de Warhol como ferramenta crítica da cultura de massas e da visualidade na arte contemporânea.

**Palavras-Chave:** Andy Warhol. Exposição. Pop arte. Revisionismo. Arte contemporânea.

## Resumen

Este artículo toma como punto de partida la exposición *Andy Warhol: Pop Art!* (MAB-FAAP, 2025), concebida en colaboración con The Andy Warhol Museum, para discutir el alcance político, estético y cultural de la obra del artista en el contexto contemporáneo. El análisis se centra en los desafíos curoriales que implica la presentación de Warhol al público brasileño, considerando las tensiones entre el legado canónico y los enfoques críticos basados en estudios decoloniales y revisiones historiográficas. Se examinan los principales núcleos temáticos de la muestra, sus soluciones arquitectónicas y museográficas, así como los dispositivos educativos movilizados, resaltando la actualidad de la obra de Warhol como herramienta crítica de la cultura de masas y de la visualidad en el arte contemporáneo.

**Palabras-Clave:** Andy Warhol. Exposición. Arte pop. Revisionismo. Arte contemporáneo.

## Abstract

This article takes the exhibition *Andy Warhol: Pop Art!* (MAB-FAAP, 2025), conceived in partnership with The Andy Warhol Museum, as its starting point to discuss the political, aesthetic, and cultural reach of the artist's work in the contemporary context. The analysis focuses on the curatorial challenges involved in presenting Warhol to the Brazilian public, considering the tensions between his canonical legacy and critical approaches based on decolonial studies and historiographical revisions. The main thematic sections of the show are examined, along with their architectural and exhibition solutions, as well as the educational devices mobilized, emphasizing the timeliness of Warhol's work as a critical tool for mass culture and visuality in contemporary art.

**Keywords:** Andy Warhol. Exhibition. Pop art. Revisionism. Contemporary art.

## INTRODUÇÃO

**A**ndy Warhol ocupa uma posição central na história da arte do século XX, sendo um dos principais expoentes da *Pop Art* estadunidense — movimento que tensionou as fronteiras entre arte erudita e cultura de massa, elevando objetos cotidianos ao estatuto de arte. Warhol não apenas representou imagens do cotidiano: ele reinventou a própria ideia de arte ao colocá-la em diálogo direto com o consumo, com os meios de comunicação de massa e com a lógica da reprodução serial.

Nascido Andrew Warhola, em 6 de agosto de 1928, em Pittsburgh, de origem eslovaca e criado em uma família operária católica, Warhol cresceu em um ambiente marcado pela religiosidade, pelo trabalho manual e por imagens devocionais. Sua infância foi marcada por problemas de saúde — especialmente uma febre reumática que o obrigou a longos períodos de reclusão — e pelo convívio intenso com o imaginário da cultura de massas, como os quadrinhos e o cinema popular (KORICHI, 2012, p. 14). Esses dois polos — o místico e o midiático — seriam centrais em sua obra futura.

Depois de se formar em Design pela *Carnegie Institute of Technology* (atual Carnegie Mellon University), Warhol mudou-se para Nova York no final dos anos 1940, onde se destacou como ilustrador comercial de sucesso, trabalhando para revistas como *Glamour*, *Harper's Bazaar* e para grandes marcas como I. Miller cujos anúncios eram publicados nas edições de domingo do *The New York Times*. Suas ilustrações de sapatos já revelavam um interesse pela repetição e pela estilização da imagem, sendo essa trajetória no design fundamental para a construção de sua linguagem visual e de sua aproximação com a publicidade.

Foi apenas nos anos 1960 que Warhol migrou decisivamente para o campo da arte, abandonando o sobrenome “Warhola” e adotando uma postura mais ambígua, distante e performática. A série das latas de sopa Campbell (1962), apresentada na *Ferus Gallery*, em Los Angeles, marca esse ponto de virada, ao elevar um produto banal a ícone artístico e desafiar diretamente os fundamentos da arte moderna.

Warhol é, como afirma o filósofo e crítico estadunidense Arthur Danto (2010), uma figura essencial para compreender as transformações da arte na era da reproducibilidade técnica. Ao apresentar uma caixa de sabão Brillo como escultura, Warhol lança uma questão perturbadora: o que distingue a arte de um objeto comum? A resposta não está mais na habilidade manual ou no gênio criador, mas na institucionalidade da arte e em sua inserção no sistema de galerias e museus. Para Danto, Warhol é o artista que deu “a volta final no modernismo” e abriu caminho para a arte contemporânea, que se define mais por seus contextos do que por seus meios.

Já o historiador da arte Tiago Mesquita (2009) analisa Warhol como um artista que absorve a lógica da publicidade para criar imagens que não buscam interioridade, mas impacto. Os rostos de Marilyn Monroe, Liz Taylor ou Elvis Presley não são retratos no sentido tradicional, mas emblemas, selos, signos. A repetição, a inversão cromática, a aplicação mecânica da serigrafia — tudo aponta para a despersonalização da imagem. Ao mesmo tempo, há uma violência sutil em sua obra, como se ele nos dissesse: “isso é o que resta de uma pessoa quando ela se torna uma imagem”.

Em *Popism: The Warhol Sixties*, escrito por Warhol em colaboração com Pat Hackett, o artista descreve os anos 1960 como uma época de explosão cultural, onde a distinção entre arte e entretenimento era continuamente posta em questão. Ele relata, com certo distanciamento, como as latas de sopa Campbell foram concebidas não como crítica ou celebração, mas como uma escolha “porque era algo que eu comia todo dia” (WARHOL; HACKETT, 1980, p. 7). Essa naturalização da imagem popular como matéria artística — sem hierarquia, sem julgamento — é uma das grandes revoluções warholianas.

Se a arte pop foi, em parte, uma resposta à saturação imagética do pós-guerra, Warhol a levou às últimas consequências. Diferente de outros artistas que mantinham certa distância crítica em relação à cultura popular, ele a absorveu por completo: apropriou-se de imagens da mídia e tornou-se, ele mesmo, uma figura midiática (GOMES, 2025).

Grande parte da crítica interpretou sua obra como a dissolução das fronteiras entre arte e mercadoria, entre original e cópia, entre autor e processo. Gunnar B. Kvaran (2013), amplia essa leitura ao destacar que Warhol não se limita ao glamour da cultura pop, mas mergulha nos seus aspectos mais sombrios. A renomada série *Death and Disaster*, por exemplo, mostra acidentes de carro, suicídios, cadeiras elétricas — imagens retiradas de jornais sensacionalistas, tratadas com a mesma frieza e repetição com que Warhol retrata celebridades. Para Kvaran, essa estratégia revela o quanto nos tornamos espectadores anestesiados da dor alheia.

Essa ambiguidade — entre fascínio e crítica, entre culto e desencanto — é uma marca profunda de sua obra. Warhol não satiriza o consumo, ele o encarna. Não denuncia a fama, mas a amplifica. E, ao fazer isso, nos coloca diante do espelho: o que vemos, afinal, quando olhamos para Marilyn multiplicada por seis? Um ícone? Um corpo? Uma ausência?

A crise da representação que Warhol encena — e performa — não é uma rendição, mas uma estratégia. A fusão entre fotografia e pintura, entre reprodução técnica e suporte artesanal, desestabiliza as categorias que sustentaram a tradição modernista. Warhol não copia passivamente imagens do mundo — ele as reinscreve

em uma gramática visual estruturada por escolhas precisas de cor, composição e distribuição espacial (GOMES, 2025).

Warhol foi também um artista da multiplicidade de suportes. Produziu filmes como *Sleep* (1963), *Empire* (1964), *Chelsea Girls* (1966), que rompem com a narrativa tradicional e exploram a duração, o tédio e o tempo real. Criou a *Factory*, espaço de convivência e produção coletiva, que unia artistas, músicos, drag queens, intelectuais e pessoas marginais. Produziu a revista *Interview*, que registrava o circuito da moda, da música e da arte nova-iorquina. Lançou discos, fez comerciais, participou de programas de TV, encarnou o papel de celebridade — tudo isso como parte de uma obra que ultrapassa o objeto e se realiza como gesto expandido.

Sua célebre frase — “no futuro, todos terão seus quinze minutos de fama” — não é apenas um aforismo pop, mas uma premonição precisa da cultura digital. Como observa Danto (2010), Warhol não apenas compreendeu o espírito de seu tempo — ele o moldou.

## A EXPOSIÇÃO DE ANDY WARHOL NO BRASIL: ASPECTOS E DESAFIOS

A realização de uma grande mostra de Andy Warhol no Brasil representa não apenas um evento artístico de relevância internacional, mas também um desafio curatorial que exige um delicado equilíbrio entre fidelidade ao legado do artista e sua ressignificação em um novo contexto cultural. A exposição, fruto de uma colaboração entre uma curadoria brasileira e o *The Andy Warhol Museum*<sup>1</sup>, propõe justamente esse encontro: entre a matriz institucional, que guarda e organiza a obra do artista em Pittsburgh, e um olhar local, sensível às especificidades estéticas, sociais e políticas do Brasil contemporâneo.

---

<sup>1</sup> A curadoria e pesquisa é uma colaboração de Amber Morgan, diretora de coleções do *The Andy Warhol Museum*, e Priscyla Gomes, curadora independente e pesquisadora brasileira.

Esse gesto curatorial, já em sua formulação, inscreve-se em debates mais amplos sobre a circulação global de narrativas artísticas e a urgência de práticas decoloniais no campo da arte. Trazer Warhol — um artista emblemático do século XX — para o Brasil, em um momento em que se busca justamente desestabilizar hierarquias impostas por uma história da arte centrada nos continentes europeu e estadunidense, exige refletir sobre os modos como sua obra reverbera, choca ou dialoga com o público local.

Como afirmou Danto (2010, p. 47), “a obra de Warhol não pertence apenas a um tempo ou lugar, mas a uma mudança de paradigma”. É essa potência que permite sua transposição para outros territórios, como o Brasil, mas é também essa ubiquidade que exige uma leitura atenta ao modo como sua presença pode ser mobilizada — sem reiterar um discurso colonial, sem apagar a complexidade de seu entorno.

Outro aspecto determinante para o recorte curatorial proposto foi o não ineditismo de retrospectivas dedicadas ao artista no contexto brasileiro. Embora o Museu de Arte Brasileira da Fundação Armando Alvares Penteado não tivesse ainda recebido tal recorte, outro museu paulistano, a Pinacoteca de São Paulo recebeu em 2010, sob curadoria de Philip Larratt-Smith, uma retrospectiva dedicada ao artista com cerca de 170 obras, entre pinturas, gravuras, fotografias, instalações e filmes. Uma pesquisa que se debruçasse sobre a produção do artista estadunidense e vislumbrasse novas perspectivas fazia-se não somente necessária, como preponderante dada a historicidade entre as mostras.

Diante do desafio de estabelecer um recorte inédito e instigante, a proposta curatorial da mostra *Andy Warhol: Pop Art!* estabeleceu uma colaboração entre as curadoras que assumiu as seguintes diretrizes: a curadoria brasileira teve liberdade para propor os núcleos temáticos, a distribuição das obras e a criação de eixos de leitura que permitissem uma imersão nas múltiplas facetas do artista, e a curadoria estadunidense desempenhou papel crucial no mapeamento de obras inéditas do artista, identificando no acervo do *The Andy Warhol Museum* [AWM] aspectos ainda pouco explorados da produção do artista.

A dinâmica resultou em um extenso recorte, com mais de seiscentos itens da coleção do AWM. Mais do que um referencial numérico, esse amplo apanhado de obras, documentos, fotografias, publicações e filmes visam dar conta de uma produção extensa e extremamente diversa, nem sempre exposta e explorada em suas vizinhanças. Dividida em duas salas que não obedecem exatamente a uma cronologia linear — diretriz que rompe com as usuais itinerâncias elaboradas pelo AWM no mundo —, o recorte curatorial propõe constelações visuais e conceituais. A primeira sala trata dos anos iniciais da produção de Warhol e da descoberta da serialidade como procedimento artístico e político. A segunda, mais ampla, mergulha no universo da Factory, seu ateliê-estúdio, como espaço de colaboração, transgressão e invenção.

É fundamental reconhecer que, apesar do alcance que envolve o nome de Warhol, a diversidade de sua obra ainda é relativamente pouco conhecida em profundidade pelo público brasileiro. Há um conhecimento difuso — Marilyn, as latas Campbell, a frase dos “15 minutos de fama” — mas, como aponta Mesquita (2009, p. 22), “a força de Warhol está menos na imagem icônica e mais na tensão que ela provoca entre arte, mercado e política”. Assim, expor Warhol no Brasil significa, também, um papel formador, oferecendo camadas de leitura a fim de desconstruir certos clichês que o cercam.

Um dos principais desafios da curadoria foi, portanto, construir uma narrativa que não apenas reiterasse Warhol como ícone pop, mas que desvelasse sua complexidade como artista conceitual, como provocador, como criador de imagens que nos interrogam. A exposição parte da premissa de que Warhol é um artista de nosso tempo — não apenas porque antecipou a cultura das celebridades, mas porque sua obra nos ajuda a compreender os mecanismos de espetacularização que hoje regem tanto a arte quanto a política, tanto a vida cotidiana quanto o mundo digital.

Nesse sentido, a curadoria recusa tanto a hagiografia quanto a caricatura: Warhol não é apresentado como gênio isolado, mas como articulador de redes, como

alguém que soube captar os fluxos culturais de seu tempo e devolvê-los sob a forma de arte.

A escolha de obras representativas de diferentes momentos de sua trajetória, a inclusão de filmes, registros audiovisuais, revistas e objetos variados, visa justamente ressaltar essa multiplicidade de vozes e suportes. Como aponta Korichi (2012, p. 88), “Warhol não produzia apenas imagens: ele produzia situações, encontros, atmosferas. Sua arte é um modo de estar no mundo”.

Outro ponto fundamental da exposição é a tentativa de criar ressonâncias com a história da arte brasileira. A presença de Warhol, nesse contexto, permite retomar os diálogos — diretos ou indiretos — que artistas como Wesley Duke Lee, Antonio Dias, Rubens Gerchman, Nelson Leirner e Cláudio Tozzi estabeleceram com a estética pop e com os debates sobre consumo, mídia e cultura de massa. Esses ecos, ainda que não se configurem em um módulo específico da exposição, atravessam sua concepção como um todo, convidando o visitante a pensar a pop art como espírito, e não como estilo.

Como lembra Gunnar Kvaran (2013, p. 12), “a arte de Warhol é um espelho, mas um espelho distorcido, que devolve o olhar de uma sociedade fascinada por si mesma”. Ao trazer esse espelho para o Brasil, a exposição propõe uma autoimagem em que o reconhecimento e o estranhamento caminham juntos. E é justamente nesse intervalo que a arte de Warhol continua a pulsar — não como retrato do passado, mas como interrogação viva do presente.

## **A ARQUITETURA E A EXPOGRAFIA COMO ELEMENTO DE APROXIMAÇÃO COM O PÚBLICO E DE TRADUÇÃO CURATORIAL**

De fato, pensar a exposição realizada nos espaços do MAB-FAAP é também um exercício minucioso de elaboração espacial da construção narrativa proposta pela curadoria. Um exercício que envolve inúmeros agentes, principalmente o diálogo

entre o arquiteto responsável pelo projeto<sup>2</sup> e a curadoria, buscando traduzir aspectos determinantes da proposta não somente no desenho dos espaços, mas no trato e escolha dos materiais empregados.

Como já mencionado anteriormente, a primeira sala da exposição é dedicada à fase inicial da trajetória de Andy Warhol, concentrando-se em sua transição da ilustração comercial para as artes visuais e na consolidação da serialidade como um de seus principais procedimentos estéticos. Ao invés de seguir uma lógica estritamente cronológica, o espaço propõe encontros e vizinhanças entre obras que ilustram a ruptura promovida por Warhol em relação à tradição da arte moderna.

A proposta curatorial, ao reunir obras de naturezas distintas — desenhos, objetos, retratos — constrói uma ambiência que remete às primeiras mostras do artista, nas quais os espaços expositivos se transformavam em simulacros de supermercados ou depósitos. Ao fazê-lo, a exposição convida o público a confrontar a radicalidade da proposição warholiana: a arte não mais como expressão de subjetividade, mas como repetição, apropriação e superfície. Como elemento expográfico norteador, baseia-se no uso das latas como elemento de repetição e ordenação: ele articula a centralidade da sala, cria um percurso sinuoso entre períodos distintos da produção do artista e faz referência direta às expografias iniciais de sua carreira.

Além da presença de um grande mobiliário sustentado pela sobreposição e repetição de latas, a sala articula-se por dois eixos demarcados visualmente, mas não identificados pela existência de textos curatoriais. Esses eixos trazem, de um lado, um grande grupo de desenhos e ilustrações do artista em que o gesto e a unicidade se fazem claramente presentes; de outro, uma série de trabalhos em serigrafia em que a repetição é o traço mais marcante. A construção dessa dicotomia visual reforça o argumento curatorial e a construção narrativa da sala. Além disso, visando enfatizar o momento em que Warhol constrói mais incisivamente sua persona mítica, a sala agrupa alguns dos trabalhos mais icônicos do artista, como as latas de sopa

<sup>2</sup> A arquitetura da exposição é assinada por Lucas Fabrizzio, arquiteto formado pela FAU-USP, com mestrado dedicado ao tema da expografia e diversas mostras realizadas.

Campbell, as caixas Brillo, e os retratos serigrafados de Marilyn Monroe e Elvis Presley.

A segunda sala busca rememorar seu estúdio em Nova York, a *Factory*. O que começou como uma série de acasos em um loft industrial na East 47th Street. Esse primeiro espaço tinha cerca de quatrocentos metros quadrados. Era um ambiente decadente, com paredes em péssimo estado e janelas com mau-funcionamento; Billy Name foi responsável por decorar o ambiente, e o fez de forma a evidenciar a intenção fabril de Warhol, cobrindo as paredes e os canos aparentes com diferentes tipos de papel alumínio, trazendo o Silver ao nome.

O que era um espaço adaptado e improvisado evoluiu para um modelo revolucionário de prática artística, em que o artista deixa de ser um gênio solitário para se tornar o articulador e gestor de um processo coletivo, inspirado em lógicas industriais. [...] Em pouco tempo, o espaço deixou de ser apenas um local de trabalho para se tornar um híbrido entre ateliê tradicional, estúdio de cinema e música, espaço de encontro social, produtora de vídeo e sede editorial de uma revista. Essa transformação evidenciava a compreensão de Warhol de que o artista não era mais apenas um pintor, mas um produtor multimídia, um empresário e um ícone cultural (GOMES, 2025).

Para referenciar o ambiente da *Factory*, o Salão Principal do MAB-FAAP foi tomado por materiais em que a lógica industrial pudesse tornar-se evidente ao visitante. Grandes núcleos são divididos por painéis metálicos perfurados e a explicitação de estruturas elétricas e de iluminação. A sala também privilegia a fruição livre entre os núcleos, com espaços amplos entre os diversos momentos e atuações de Warhol. As vitrines metálicas, com soldas aparentes, também buscam enfatizar essas diretrizes.

A concepção espacial de duas salas com caráter tão distintos visava instigar ao visitante uma compreensão de ruptura na narrativa, como se o percurso e a ambiência pudessem reforçar uma chave curatorial. Não são somente as escadas claramente distintas entre as salas que marcam essa dicotomia, mas o tratamento que é dado às superfícies e à presença dos corpos no espaço. Recursos esses que só

se fizeram possíveis pelo diálogo contínuo e paulatino entre curadoria e arquitetura ao longo dos meses de pesquisa para a realização da exposição.

Quando a curadoria converte o espaço em argumento e o percurso em método, o museu ativa muitas outras especificidades para além de um lugar de exibição. A arquitetura e a expografia, nesse contexto, assumem-se como campos de pensamento crítico. Ao estruturar percursos que transformam a serialidade em método de leitura, a *Factory* em diagrama social e trabalhos como *Silver Clouds* em experiências participativas, a mostra ativa uma pedagogia do olhar. A disposição das obras, a alternância de escalas, as diferentes texturas e materialidades, o recurso da repetição são capazes de criar uma gramática sensível que convida o visitante a aprender pela experiência.

As constelações visuais propostas pela curadoria extrapolam o fetiche por ícones consagrados — Marilyn, Brillo, Campbell's — e desvelam as engrenagens de produção que sustentam o imaginário pop. Ao tornar visível o processo e não apenas o produto, a exposição transforma a visita em situação de aprendizagem: o público é levado a conectar procedimentos formais (repetição, apropriação, serialidade, mídia) a seus desdobramentos políticos (mercantilização, visibilidade, anestesia do olhar). A cada sala, a espacialização do discurso amplia a compreensão da obra como sistema, e não como objeto isolado, instaurando uma relação formativa entre percepção e reflexão.

A comunicação, aqui, não se dá como transmissão unidirecional, mas como um agenciamento de encontros — entre espaço e argumento, entre obras e novos contextos. É nessa trama — onde arquitetura, expografia, pesquisa e mediação se confundem — que o museu se afirma como lugar de formação sensível e crítica, fundamental para o surgimento de novos modos de ver e compreender o mundo.

## A TRAJETÓRIA INICIAL DE WARHOL E A DESCOBERTA DA SERIALIDADE COMO PROCESSO

Nos primeiros anos da década de 1960, Andy Warhol deu início a uma transformação radical na maneira como compreendíamos a imagem artística. Seu trabalho rompeu com o expressionismo abstrato dominante nos anos 1950 e abriu espaço para uma nova sensibilidade visual: direta, mecânica, repetitiva. Essa virada está profundamente ligada à adoção da técnica da serigrafia, processo que lhe permitia imprimir imagens com rapidez e em larga escala — de maneira semelhante à publicidade e ao jornalismo gráfico que tanto o fascinavam.

Ao abandonar progressivamente os modos tradicionais da pintura e adotar a serigrafia como técnica central, Warhol não apenas incorporou a estética da reproduzibilidade — ele subverteu a lógica modernista que sustentava uma hierarquia rígida entre as artes, entre o gesto subjetivo e o automatismo industrial. Talvez como nenhum outro artista de seu tempo, Warhol comprehendeu que a arte do século XX não poderia mais ser pensada sem considerar as condições de sua circulação e reproduzibilidade (GOMES, 2025).

A obra *Campbell's Soup Cans* (1962) talvez seja o marco inaugural mais evidente dessa transformação. Ao pintar 32 latas idênticas de sopa, uma para cada sabor produzido pela marca Campbell, Warhol deslocou o foco da arte do gesto individual para a repetição industrial. Segundo Arthur Danto (2010), o impacto dessa obra reside justamente no fato de ela ser “indistinguível das coisas reais”, e ainda assim estar em um museu. O que está sendo exibido, afinal? A imagem da lata? A ideia de consumo? A própria lógica da arte como sistema?

O mesmo se aplica à série *Brillo Box* (1964). Nesses trabalhos, Warhol reproduz com precisão caixas de sabão industrial, idênticas às encontradas em supermercados. Para muitos críticos da época, como Harold Rosenberg, isso representava uma degradação da arte. Mas para Danto, ao contrário, Warhol estava oferecendo uma crítica filosófica sofisticada: “a diferença entre uma caixa Brillo comum e uma caixa Brillo de Warhol é que uma delas é arte” (DANTO, 2010, p. 35). Essa diferença,

contudo, não está na forma, mas no contexto — uma provocação direta às categorias tradicionais de julgamento estético.

Essa serialidade ganha uma nova dimensão quando Warhol passa a trabalhar com imagens de celebridades. A série *Marilyn Diptych* (1962) foi produzida logo após a morte de Marilyn Monroe, a partir de uma fotografia promocional do filme *Niagara* (1953). Warhol repete o rosto da atriz cinquenta vezes, em duas metades: uma colorida, outra em preto e branco. O efeito é perturbador. A repetição mecanizada não intensifica a presença, mas produz uma espécie de apagamento. Como observa Mesquita (2009), “não se trata de retratar uma mulher, mas de reiterar um ícone até que ele perca sua aura”.

O mesmo ocorre na série de retratos de *Elvis Presley*, em que a figura do cantor é replicada como um pôster de faroeste, com sua arma apontada ao espectador. A repetição cria um efeito de multiplicação da identidade — ou melhor, da sua erosão. De acordo com Gerard Malanga, que era assistente de pintura de Warhol quando os Elvises foram criados, foi ele, e não o artista, quem foi responsável pela sobreposição de múltiplas imagens nessas pinturas, dizendo que ele “deliberadamente moveu a imagem para criar um efeito de salto”, o que Warhol gostou. Novamente, ao aumentar a abstração inherente das formas, essa multiplicidade força a imagética a se afastar de operar apenas em um nível informativo. Naturalmente, também evoca associações com a repetição do movimento cinematográfico. Além disso, o fundo de tinta de alumínio parece prateado e, portanto, introduz lembretes altamente apropriados da tela de cinema.

Como destaca Korichi (2012), Warhol não está interessado na interioridade de Elvis ou Marilyn, mas na forma como seus rostos funcionam como signos, como cédulas de valor simbólico em uma economia da atenção. A serigrafia, nesse contexto, torna-se mais que uma técnica: ela é uma filosofia estética. Permite erros, deslocamentos, sobreposições, falhas — tudo aquilo que nos lembra que não se trata de uma imagem original, mas de uma cópia. Warhol celebra a cópia como linguagem da modernidade, desmontando o mito do artista como criador singular e aproximando-se da figura do designer, do publicitário, do produtor de imagens em série.

Essa primeira sala, portanto, apresenta os fundamentos da linguagem warholiana: a apropriação da imagem mediática, a recusa à expressão subjetiva, o uso da repetição como estratégia de dessensibilização e o flerte com a estética publicitária. A curadoria propõe uma leitura crítica dessa fase não como um exercício de nostalgia, mas como uma chave para entender os mecanismos contemporâneos de construção da imagem.

## A FACTORY E A MULTIPLICIDADE DE WARHOL: RETRATISTA, EDITOR, DIRETOR, EMPRESÁRIO

A *Factory*, nome dado ao ateliê que Andy Warhol estabeleceu em Nova York a partir de 1963, não foi apenas um espaço de criação artística, mas um verdadeiro centro propulsor da contracultura e da cena artística nova-iorquina dos anos 1960 e 1970. Mais do que uma oficina de produção, a *Factory* era uma espécie de usina de experimentação estética e social, onde os limites entre arte, vida, espetáculo e subcultura eram deliberadamente borrados. Inspirado no modelo fabril e na lógica da produção em série — tão caros ao imaginário pop — Warhol organizou a *Factory* como uma linha de montagem de obras de arte, sobretudo serigrafias, mas também filmes, fotografias, objetos e happenings. O espaço, inicialmente decorado com papel alumínio e espelhos por Billy Name, refletia a estética industrial que atravessava a obra do artista. Ali, Warhol acolhia um séquito diverso: músicos, drag queens, cineastas, estrelas decadentes de *Hollywood*, jovens artistas, modelos, intelectuais, performers, curiosos e outsiders de todo tipo.

A *Factory* era, nas palavras de Warhol, "um lugar onde todo mundo fazia tudo o tempo todo" (WARHOL; HACKETT, 1980, p. 23). A produção artística se dava em fluxo constante, em meio a conversas, festas, filmagens e ensaios fotográficos. O artista raramente produzia sozinho: ao contrário, incentivava um modelo colaborativo e desierarquizado, em que seus assistentes muitas vezes finalizavam ou mesmo executavam as obras. Essa postura radical desconstruía o mito do gênio solitário, colocando Warhol como um orquestrador de talentos e energias difusas.

Entre os nomes que gravitaram em torno da *Factory*, destacam-se Gerard Malanga, assistente e poeta; Paul Morrissey, cineasta responsável pela direção de grande parte dos filmes de Warhol; Brigid Berlin, musa e performer; além dos músicos da banda *The Velvet Underground*, apadrinhada e produzida por Warhol, que também assinou a icônica banana da capa do primeiro disco do grupo, lançado em 1967. O envolvimento do artista com o grupo teve início por meio da cineasta Barbara Rubin, o que resultou em um acordo de representação. Embora inicialmente mal-recebido, o disco tornou-se um dos mais influentes do rock, conhecido por seu conteúdo provocador e estética sonora experimental.

Essa relação com a música não era fortuita. Warhol compreendeu a cultura pop como um sistema integrado, onde som, imagem, moda, performance e atitude se entrelaçavam. Como produtor de *The Velvet Underground*, Warhol criou o espetáculo multimídia *Exploding Plastic Inevitable (EPI)*, no qual buscava transcender os limites da pintura, combinando arte, cinema e música em uma experiência sensorial imersiva que antecipava práticas artísticas híbridas e interativas.

A entrada de Andy Warhol na indústria musical remonta aos anos cinquenta, quando começou a criar capas de discos, uma atividade que continuou até sua morte. Embora sua parceria com o Velvet iniciou-se em 1965, sua relação com a música já existia através de seus trabalhos em design. Durante sua carreira, Warhol produziu capas icônicas para artistas como *The Rolling Stones*, Diana Ross e John Lennon. Seu estilo inicial, marcado por linhas finas e cores pastel, evoluiu nos anos sessenta para incluir elementos de Pop Art, misturando retratos e técnicas de sua obra na *Factory*. Suas capas mais notáveis, incluindo as para *The Velvet Underground & Nico* e *The Rolling Stones*, frequentemente apresentavam retratos em close modificados com cores vibrantes e traços distintos.

No campo do cinema, Warhol também operou rupturas. Seus filmes como *Sleep* (1963), *Empire* (1964), *Vinyl* (1965), *Chelsea Girls* (1966), entre outros, subverteram as convenções narrativas tradicionais. Filmados em plano fixo, com longas durações, roteiros mínimos e atuações improvisadas, esses filmes desafiavam a paciência do espectador e inauguravam uma nova estética da monotonia e do tempo estendido.

Paul Morrissey, responsável pela direção de obras mais comerciais como *Flesh* (1968), *Trash* (1970) e *Heat* (1972), ajudou a transitar o cinema de Warhol da radicalidade underground para um público mais amplo — sem, no entanto, perder a tensão entre arte e pornografia, marginalidade e espetáculo (SCHERMAN; DALTON, 2012).

Para Tiago Mesquita (2009), a *Factory* funcionava como uma extensão da obra de Warhol: sua produção estética se confundia com sua vida, sua persona pública e sua atuação como animador cultural. Outra faceta essencial da multiplicidade warholiana é sua atuação como editor e empresário midiático. Em 1969, Warhol fundou a revista *Interview*, inicialmente dedicada ao cinema, depois expandida para a cultura das celebridades em geral. Com um estilo informal, entrevistas longas e pouco editadas, a revista se tornou um espelho da cena artística e fashion da época. Como lembra Bob Colacello, editor da revista durante os anos 1970, *Interview* transformou-se numa crônica interna da vida das celebridades, refletindo o cotidiano exuberante de Warhol e sua rede de contatos (COLACELLO *apud* SCHERMAN; DALTON, 2012).

Nos anos 1980, Warhol ampliou ainda mais sua presença nos meios de comunicação, participando de programas de televisão, criando a *Warhol TV* e se tornando um ícone da cultura pop televisiva. Sua figura androgina, de cabelos prateados e gestos contidos, tornava-se uma marca — um logo humano — que circulava nos circuitos da moda, da publicidade e da cultura de massa. Como afirma Danto (2010), Warhol operava em múltiplas frentes não por dispersão, mas porque compreendia a arte como campo expandido, capaz de incorporar qualquer meio, desde que mediado pelo olhar do artista.

Entre as obras da exposição no Brasil que melhor traduzem esse momento multifacetado da carreira de Warhol, destaca-se *The Last Supper* (1986), grande tela inspirada na célebre pintura de Leonardo da Vinci. A obra marca um importante retorno do artista à pintura em grandes formatos. Warhol realizou mais de cem versões dessa obra entre 1984 e 1986, superando qualquer outro tema reinterpretado por ele. Uma exposição com vinte e duas dessas pinturas abriu em janeiro de 1987 em Milão, confrontando diretamente Warhol com a obra de

Leonardo. De maneira simbólica, essa mostra seria a última da vida do artista, que faleceu pouco após retornar a Nova York.

As obras da série *Última Ceia* refletem questões profundas sobre mortalidade, fé e salvação, temas relevantes na trajetória pessoal de Warhol. Nas pinturas, fragmentos publicitários aparecem sobrepostos a símbolos religiosos, destacando-se a expressão “The Big C” impressa sobre o rosto de Cristo, referência ao termo “cancro gay”, utilizado antes da disseminação dos termos HIV/AIDS. A epidemia da AIDS impactou diretamente Warhol, sobretudo após a morte do seu companheiro Jon Gould em 1986, conferindo à série uma carga pessoal ainda mais forte. Para Kvaran (2013), *The Last Supper* sintetiza a tensão entre o sagrado e o profano que atravessa toda a trajetória de Warhol.

Outra obra emblemática, que ganha destaque e centralidade na expografia da mostra, é a instalação *Silver Clouds* (1966), composta por balões prateados infláveis que flutuam pelo espaço expositivo. Criada em colaboração com Billy Klüver, engenheiro da *Bell Laboratories*, essa instalação dissolve os limites entre escultura, ambiente e participação do público. Klüver apresentou-lhe o *Scotchpak*, um material usado para fabricar bolsas estilo *Ziploc*. O *Scotchpak* era uma solução inovadora para as donas de casa de meados do século armazenarem alimentos, mas Warhol imediatamente percebeu que, com um pouco de hélio, poderia transformá-lo em algo interativo.

Exibidos pela primeira vez em abril de 1966 na *Leo Castelli Gallery*, em Nova York, esses balões cheios de ar e hélio flutuam como travesseiros e ganharam o nome de *Silver Clouds*. Desde então, as instalações do trabalho ocuparam diversas localidades, com arranjos variados. Uma de suas adaptações mais emblemáticas foi realizada por Merce Cunningham em 1968. Após ver a instalação de Warhol, Cunningham decidiu elaborar uma coreografia exclusiva para esse trabalho. A peça de dança *RainForest* contou também com a participação de Jasper Johns para os figurinos e a música era de David Tudor. Sua leveza, sua imprevisibilidade e seu caráter lúdico são uma metáfora perfeita da proposta warholiana: tornar a arte acessível, tangível e, ao mesmo tempo, fugidia.

Por fim, as séries de retratos de celebridades — de Mick Jagger a Debbie Harry, de Liza Minnelli a Muhammad Ali — produzidos durante os anos 1970 e 1980, revelam o alcance de sua personalidade. Combinando glamour e ironia, essas imagens reiteram a lógica de serialização e mercantilização da fama, em que o retrato já não busca capturar a essência de alguém, mas reproduzir uma persona midiática.

Diversos fatores levaram Andy Warhol a ser consagrado como o retratista mais importante da arte americana em meados de 1970, sendo o principal deles sua assídua vida noturna, que lhe permitia criar laços e estabelecer contatos. Warhol se relacionava com facilidade com modelos, políticos, designers, atletas, atores e até grandes nomes da indústria estadunidense. Embora o primeiro uso de retratos por Warhol tenha sido restrito à reciclagem de imagens de mídia publicadas anteriormente — como em suas séries de *Marilyns*, *Elvises*, *Jackies* —, quando o artista transpõe o registro dessas personalidades para o seu domínio, passa a traduzir com unicidade esses rostos. Sua descoberta da cabine fotográfica lhe deu os meios para gerar imagens produzidas por uma máquina pública à qual todos tinham acesso. O artista dirigia seus retratados durante as capturas e, em seguida, tratava as imagens em serigrafia. Logo depois, Warhol adquiriu uma câmera *Polaroid*, que empregaria incansavelmente, deixando sua marca como um dos retratistas mais prolíficos do século XX.

Na Nova York dos anos 1970, sob as luzes das casas noturnas e a marginalidade da vida queer, Andy Warhol também voltou sua lente para um grupo de pessoas que raramente ganhava espaço fora dos guetos urbanos. O resultado, *Ladies and Gentlemen* (1975), é um tributo vibrante à comunidade trans e drag da cidade.

A série apresentada na exposição reúne retratos de modelos frequentadoras do bar *Gilded Grape*, conhecido por sua clientela trans negra e latina. Capturadas primeiro por uma câmera *Polaroid Big Shot*, as imagens eram transferidas para serigrafias. Warhol adotou o mesmo processo utilizado para retratar celebridades. Entre as pessoas retratadas, destaca-se Marsha P. Johnson, ativista fundamental no movimento LGBT+ da época. Durante décadas, a identidade das modelos permaneceu desconhecida.

Além de retratar a comunidade queer, Warhol também explorou a questão da identidade em sua série *Polaroid Self-Portrait (in Drag)* (1980-1982), na qual aparece montado como drag queen. Sua obra revela um fascínio pela construção da identidade e pelo jogo entre autenticidade e artifício. Seja ao retratar figuras queer da cena nova-iorquina ou ao se transformar em uma delas, Warhol explorou a fluidez de gênero e a estética do glamour como forma de expressão e resistência.

Outra faceta importante dos retratos de Warhol era a política, já que o artista se interessava em representar líderes, ditadores e até mesmo candidatos políticos, visando um maior alcance de sua arte caso estes obtivessem prestígio futuro e se interessassem em adquirir os retratos em grandes tiragens. Nesse escopo, produziu o retrato do então presidente dos Estados Unidos da América, Richard Nixon. Também produziu diversos retratos do presidente Mao Tsé-Tung, líder da revolução comunista na China e, figura que causava fascínio ao ocidente desde a visita de Nixon, em 1971.

A *Factory*, portanto, foi mais que um ateliê: foi uma fábrica de identidades, um laboratório de mídia, uma vitrine de estilos de vida alternativos e uma manifestação precoce daquilo que hoje chamamos de “cultura das celebridades”. Warhol, em sua multiplicidade — editor, diretor, produtor, retratista, performer, empresário — é menos um artista de obras do que um artista de sistemas. Como escreveu Mesquita (2009, p. 107), ele “trabalhou com o espetáculo sem querer desmascará-lo”, preferindo escancararmos nossa cumplicidade com ele.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Andy Warhol permanece, décadas após sua morte, como um dos artistas mais instigantes e paradoxais do século XX. Sua obra, ao mesmo tempo acessível e ambígua, crítica e celebratória, segue oferecendo camadas de leitura que dialogam com os dilemas contemporâneos da imagem, da fama e do consumo. Ao incorporar a lógica dos meios de comunicação, a estética da reprodução e os códigos da cultura popular, Warhol não apenas transformou a arte, mas ampliou seus territórios e suportes, antecipando com precisão aspectos centrais da era digital.

A exposição realizada no Brasil permitiu ampliar o entendimento de Warhol para além do ícone pop. Ela evidencia sua complexidade como criador coletivo, empresário cultural, cineasta experimental e figura pública que soube manipular como poucos os signos de seu tempo. É nesse ponto que sua obra se revela intensamente contemporânea. A “máquina” Warhol, longe de eliminar a subjetividade, a redistribui. Ela está na organização do sistema, na seleção do banal que se transforma em arte. E é precisamente por operar nesse limiar — entre o eu e os outros, entre a máscara e o gesto — que Warhol se mantém como uma figura central da contemporaneidade (GOMES, 2025).

Ao reunir um conjunto expressivo de obras e documentos em torno da trajetória de Andy Warhol, a mostra *Andy Warhol: Pop Art!* propõe mais do que a celebração de um ícone: ela se constitui como uma plataforma crítica para desestabilizar a imagem cristalizada do artista como mito individual. Em vez de reforçar a figura do gênio isolado, a exposição evidencia os processos colaborativos que marcaram profundamente sua produção — sobretudo no contexto da *Factory* — e o modo como Warhol operava como articulador de redes criativas, mediando múltiplas expressões e saberes.

Esse deslocamento curatorial é fundamental, sobretudo em tempos em que a arte contemporânea insiste em tensionar hierarquias autorais, validar práticas coletivas e investigar sistemas de produção da imagem. Warhol, nesse sentido, não é apenas o artista plural, mas um pensador radical da cultura visual, alguém que antecipou com aguda precisão o mundo em que hoje vivemos: saturado de imagens, atravessado por performances de identidade e movido por dinâmicas de visibilidade algorítmica.

Ao enfatizar a serialidade, a reproduzibilidade, o esvaziamento do gesto e a estetização da vida cotidiana, sua obra anuncia muitas das questões centrais da arte digital e da cultura das redes. Seus filmes experimentais, a criação da Interview Magazine, suas inserções televisivas e sua postura performática frente à própria celebridade funcionam como ensaios precursores sobre os modos contemporâneos de produção e circulação de subjetividades.

Assim, a mostra não apenas resgata um legado, mas o reativa criticamente, propondo leituras que o desnaturalizam. Apresentar Warhol no Brasil, nesse momento, é também propor um olhar sobre a potência política de sua obra: não no sentido panfletário, mas como exercício de desautomatização do olhar. Sua atualidade não está apenas nas imagens que produziu, mas nos sistemas que desenvolveu — e que seguimos, em muitos aspectos, ainda tentando compreender.

Mais do que uma retrospectiva, a mostra propõe um convite à escuta de Warhol a fim de compreender sua força política e poética. Warhol, afinal, não retratou apenas ícones como Marilyn, Elvis ou Mao Tsé-Tung. Ao transformar essas figuras em superfícies reproduutíveis, ele nos legou um espelho. E, como todo espelho, sua obra nos devolve aquilo que mais tentamos disfarçar: nossa obsessão por ver e sermos vistos. Dessa forma, a construção narrativa e espacial da mostra reforça e também tensiona esses aspectos. Possibilita ao visitante revisitar momentos cruciais da exibição de seus trabalhos e sentir-se partícipe de um ambiente de produção fértil e convulsivo. Trata-se, de mais uma vez, reforçar o caráter participativo da produção e concepção desse artista que, ao contrário do que muito consolidou a historiografia crítica, esteve sempre atento aos movimentos e pulsões ao seu redor.

## LISTA DE FIGURAS

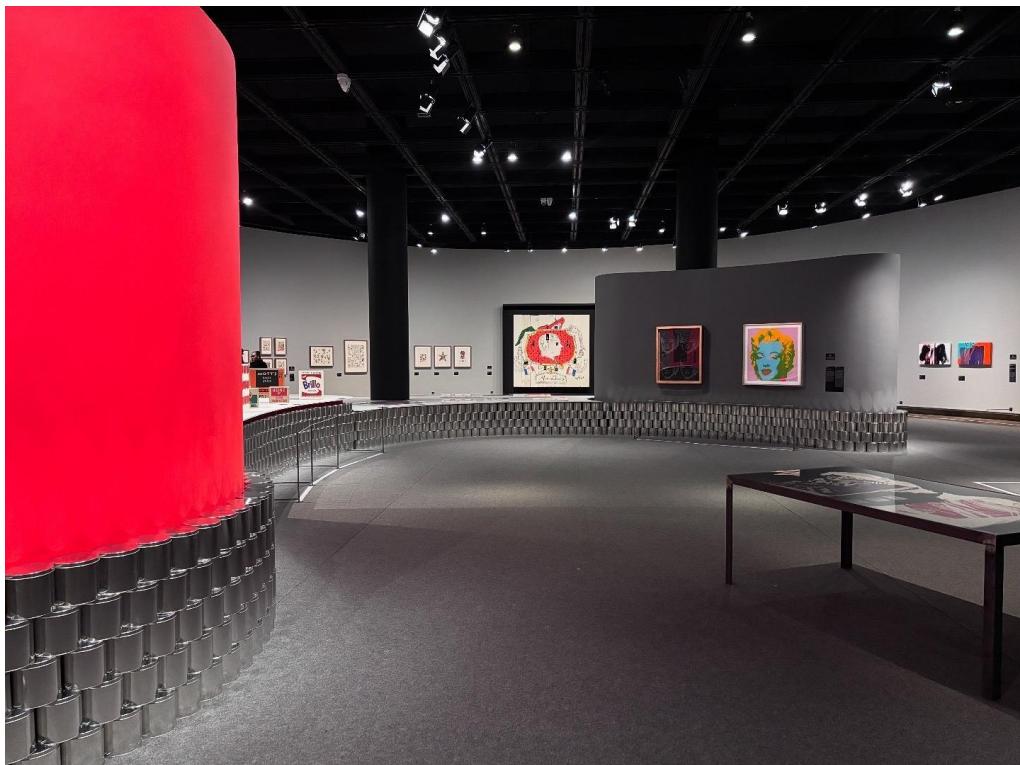


Figura 1: Vista da primeira sala da mostra Andy Warhol: Pop Art!  
Fonte: GOMES, Priscyla, 29 abr. 2025.

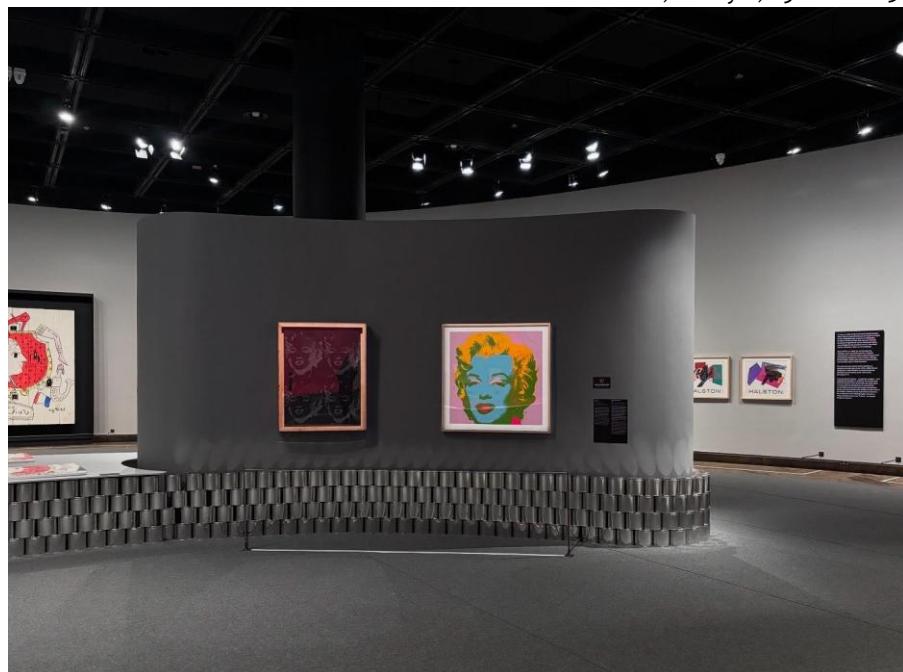


Figura 2: Vista da primeira sala da mostra Andy Warhol: Pop Art!, destaque às obras Marilyn.  
Fonte: GOMES, Priscyla, 29 abr. 2025.



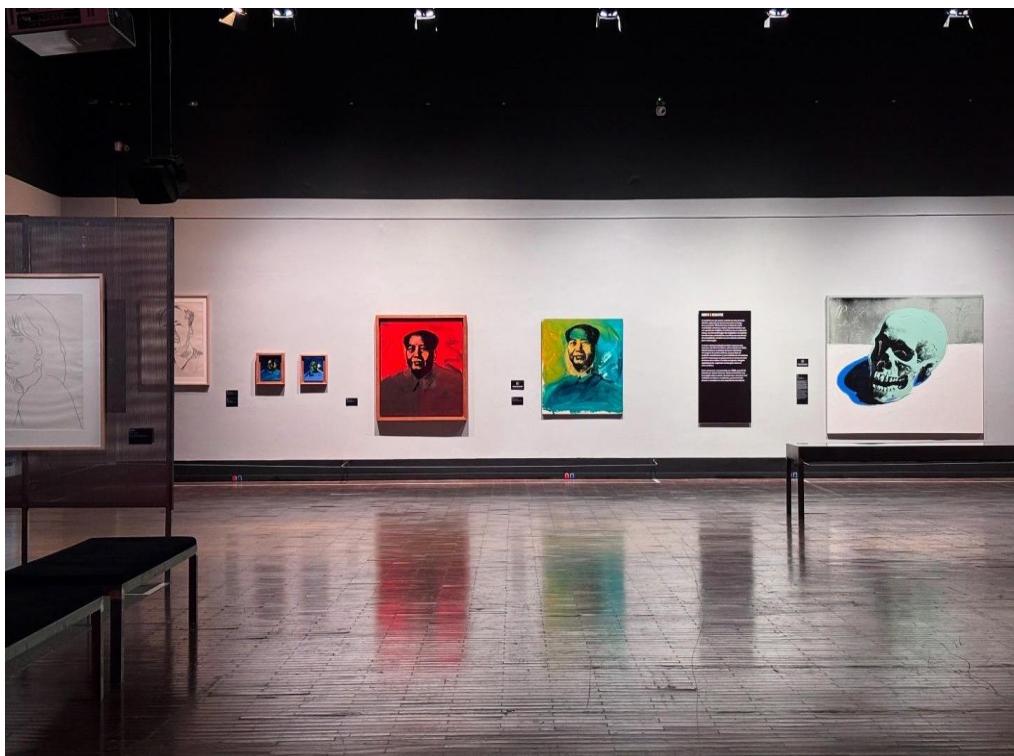
Figura 3: Vista da primeira sala da mostra Andy Warhol: Pop Art!, destaque aos desenhos e ilustrações. Fonte: GOMES, Priscyla, 29 abr. 2025.



Figuras 4 e 5: Vista da primeira sala da mostra Andy Warhol: Pop Art!, destaque as caixas Brillo e às pinturas das latas Campbell. Fonte: GOMES, Priscyla, 29 abr. 2025.



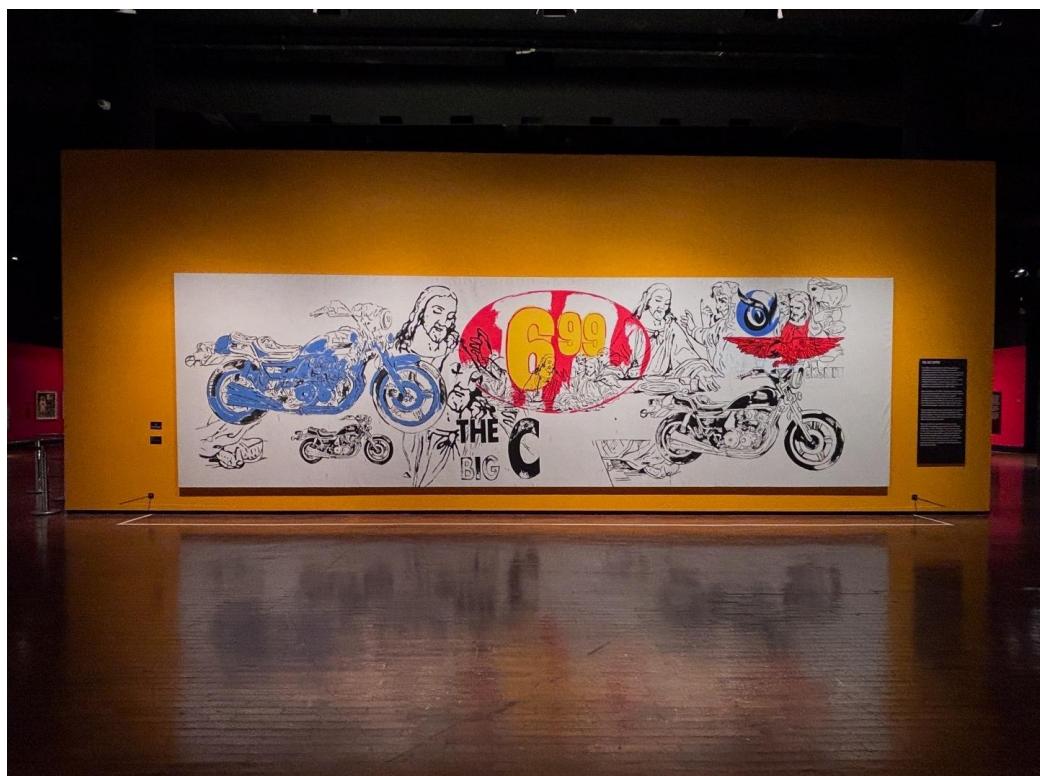
*Figura 6 – Vista da primeira sala da mostra Andy Warhol: Pop Art!, destaque às caixas.*  
Fonte: GOMES, Priscyla, 29 abr. 2025.



*Figura 7: Vista da segunda sala da mostra Andy Warhol: Pop Art!, com pinturas dedicadas ao Mao, ao fundo. Fonte: GOMES, Priscyla, 29 abr. 2025.*



*Figuras 8 e 9: Vistas da segunda sala da mostra Andy Warhol: Pop Art!.*  
Fonte: GOMES, Priscyla, 29 abr. 2025.



Figuras 10 e 11 – Vistas da segunda sala da mostra Andy Warhol: Pop Art!.  
Fonte: GOMES, Priscyla, 29 abr. 2025.

## BIBLIOGRAFIA CITADA

- ALLOWAY, Lawrence. O desenvolvimento da arte pop britânica (1966). In: LIPPARD, Lucy. *Arte pop*. Lisboa: Editora Verbo, 1973.
- ANGELL, Callie. *Andy Warhol Screen Tests: The Films of Andy Warhol Catalogue Raisonne*. Nova York: Harry N. Abrams, Inc., 2006. v. 1.
- BELTING, Hans. *Art History After Modernism*. Tradução de: Hans Belting, Mitch Cohen e Kenneth J. Northcott. Chicago: University of Chicago Press, 2003.
- BENJAMIN, Walter. A Obra de arte na era de sua reproducibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura – Obras escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BOIS, Yve-Alain; BUCHLOH, Benjamin; FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind. *Art Since 1900*. Nova York: Thames & Hudson, 2004.
- BOCKRIS, Victor. *Warhol: The biography*. Londres: Da Capo Press, 2003.
- BUCHLOH, Benjamin. Andy Warhol's One-Dimensional Art: 1956-1966. In: MICHELSON, Annette (org.). *Andy Warhol*. Cambridge: The MIT Press, 2001. (October Files 2).
- DANTO, Arthur C. *A transfiguração do lugar comum*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Andy Warhol*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- \_\_\_\_\_. Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Beyond the Brillo Box: the visual arts in post-historical perspective*. Nova York: Farrar, Strauss and Giroux, 1992.
- \_\_\_\_\_. O filósofo como Andy Warhol. *Revista Ars*, São Paulo, v. 01, n. 04. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2004.
- SCHELLMANN, Jörg. *Andy Warhol Prints: A catalogue Raisonné 1962-1987*.
- GIDAL, Peter. *Andy Warhol, Films and paintings: The Factory Years*. Nova York: Da Capo Press, 1991.
- GOLDSMITH, Kenneth (org.). *I'll Be Your Mirror: The Selected Andy Warhol Interviews: 1962-1987*. New York: Da Capo Press, 2004.
- HARVARD, Joe. *The velvet underground and Nico*. (Coleção O Livro do Disco). São Paulo: Cobogó, 2014.
- HONNEF, Klaus. *Andy Warhol, 1928-1987: commerce into art*. Köln: Taschen, 2007.

HICKEY, Dave; BLUTTAL, Steven. *Andy Warhol Giant Size*. Nova York: Phaidon Press, 2006.

KVARAN, Gunnar B. *Andy Warhol by Andy Warhol*. Oslo: Skira, 2008.

KORICHI, Mériam. *Andy Warhol*. Porto Alegre: L&PM, 2012.

McCARTHY, David. *Arte Pop*. (Coleção Movimentos da arte moderna). São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

McSHINE, Kynaston. *Andy Warhol: A Retrospective*. Nova York: Museum of Modern Art, 1989.

MORGAN, Amber; GOMES, Priscyla. *Andy Warhol: pop art!* [Catálogo de exposição]. São Paulo: Afluente, 2025.

SMITH, Philip Larratt-Smith (org.). *Andy Warhol: Mr. America*. São Paulo: Queen Books, 2010.

SYLVESTER, David. Warhol. In: *Sobre arte moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

TASSINARI, Alberto. *O Espaço Moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TAYLOR, Paul (org.). *Post-Pop Art*. Cambridge: The MIT Press, 2007. 2. ed. (Série New art criticism).

TOMKINS, Calvin. *Duchamp: uma biografia*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

TOOP, David. All mix and no master. In: *The Wire*, [s.l.], n° 103, set. 1992.

WARHOL, Andy. *A filosofia de Andy Warhol*. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2008.

\_\_\_\_\_. *The Philosophy of Andy Warhol: From A to B and Back Again*. New York: Harcourt, 1975.

\_\_\_\_\_. *América*. Porto Alegre: L&PM, 2012.

WARHOL, Andy; HACKETT, Pat (org.). *Diários de Andy Warhol*. Porto Alegre: L&PM, 1989. Vol. 1. 799 p.

\_\_\_\_\_. HACKETT, Pat (org.). *Diários de Andy Warhol*. Porto Alegre: L&PM, 2012. Vol. 2.

\_\_\_\_\_. *POPismo: os anos sessenta segundo Warhol*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.

WATSON, Steven. *Factory Made: Warhol and the Sixties*. New York: Pantheon Books, 2003.

WILSON, Simon. *A arte pop*. Tradução de Marcelo Covián. [S.I.]: Editora Labor, 1975.

## Fontes eletrônicas e sites

CUOGHI, Guilherme Vendramini. *Espaços alternativos em Nova York (1960–1980): rumo a uma nova inserção da arte na sociedade*. 2023. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) - Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2023. Disponível em:  
<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/102/102132/tde-01092021-105431/pt-br.php>. Acesso em: 28 jul. 2025.

MESQUITA, T. *Através do espelho: a constituição da pintura inicial de Andy Warhol (1956-1968)*. 2009. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em:  
<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-08022010-150757/>. Acesso em: 28 jul. 2025.