

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA**  
**INSTITUTO DE ARTES E DESIGN**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES, CULTURA E LINGUAGENS**

**Cecília Samel Côrtes Fernandes**

**O retrato de Andy Warhol: o artista segundo Arthur Danto**

**Juiz de Fora**

**2018**

**Cecília Samel Côrtes Fernandes**

**O retrato de Andy Warhol: o artista segundo Arthur Danto**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes, Cultura e Linguagens, da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial a obtenção do grau de Mestre em Artes, Cultura e Linguagens. Linha de pesquisa: Arte, Moda: História e Cultura.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Renata Cristina de Oliveira Maia Zago.

**Juiz de Fora**

**2018**



Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Fernandes, Cecília Samel Côrtes.

O retrato de Andy Warhol : o artista segundo Arthur Danto / Cecília Samel Côrtes Fernandes. -- 2018.

133 p. : il.

Orientadora: Renata Cristina de Oliveira Maia Zago

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design. Programa de Pós Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, 2018.

1. Arthur Danto. 2. Andy Warhol. 3. Artista. I. Zago, Renata Cristina de Oliveira Maia, orient. II. Título.

TERMO DE APROVAÇÃO DA DISSERTAÇÃO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES, CULTURA E LINGUAGENS

Cecília Samel Côrtes Fernandes

Nome do aluno

O retrato de Andy Warhol: o artista segundo Arthur Danto

Título

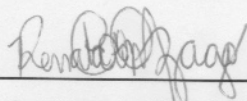
Renata Cristina de Oliveira Maia Zago

Orientadora

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, Área de Concentração: Teorias e Processos Poéticos Interdisciplinares, Linha de pesquisa: Arte, Moda: História e Cultura, da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre.

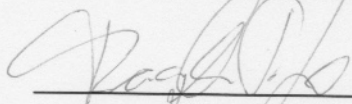
Aprovada em 15 / 06 / 18

Banca Examinadora:



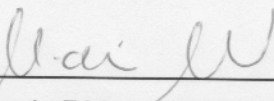
Renata Cristina de Oliveira Maia Zago

Orientador – Universidade Federal de Juiz de Fora



Raquel Quinet de Andrade Pifano

Membro UFJF - Universidade Federal de Juiz de Fora



Maria de Fátima Morethy Couto

Membro externo – Instituição

## **AGRADECIMENTOS**

Aos meus pais, Guilherme e Juliana, pelo apoio e amor incondicional sempre.

Aos meus avós, por me encantar com suas histórias e me ensinar seguir onde meu coração mandar.

Aos meus amigos de escola, graduação e mestrado, pelas conversas, discussões e risadas durante meus anos de formação.

À minha querida orientadora, Renata, pelas críticas e discussões construtivas, pelo incentivo durante o mestrado e pelo apoio acadêmico e sentimental.

Aos membros da banca, pela leitura do trabalho.

Ao coordenador do mestrado, Luís; aos professores do mestrado; a Lara e Flaviana e aos funcionários da UFJF.

Obrigada a todos que participaram e me auxiliaram de alguma forma a completar essa dissertação.

“Je ne crois pas à l’art, plutôt à l’artiste”

(Marcel Duchamp, 1964)

“I never fall apart because I never fall together”

(Andy Warhol, 1975)

## RESUMO

A presente dissertação consiste na análise e revisão bibliográfica da obra de Arthur Danto, filósofo norte-americano. O intuito dessa pesquisa é buscar nas obras de Danto seu “modelo” de artista e analisar a forma como ele utiliza o exemplo de Andy Warhol, artista norte-americano, como principal figura desse modelo. Danto não estrutura esse modelo conceitualmente, no entanto é possível extraí-lo a partir dos exemplos em que são utilizados artistas. A pesquisa foi desenvolvida em três momentos, a saber: as fundamentações e influências teóricas de Danto que sustentam seus conceitos principais, que são o de arte e do de “fim da arte”; o uso de exemplos de artistas na obra de Danto e a demonstração de seu “modelo” de artista; a análise de Andy Warhol a partir de Danto e outros teóricos. Serão estabelecidos, ao longo da dissertação, diálogos de Danto com Georg Hegel, Clement Greenberg, Thierry de Duve, Hal Foster, Lucy Lippard, Hector Obalk.

Palavras-chave: Arthur Danto. Andy Warhol. Artista.

## **ABSTRACT**

The present dissertation consists on the analysis and bibliographical revision of North American philosopher Arthur Danto's work. The aim of this research is to seek in Danto's works his "idea" of the artist and to analyse the way North American artist Andy Warhol is used as an example and as the main figure in this idea. Danto does not structure this idea conceptually, however is possible to extract it by means of his examples in which artists are in. The research was divided into three moments: Danto's theoretical fundamentals and influences that sustain his main concepts, which are the concept of art and of the "end of art"; usage of examples of artists in Danto's work and demonstration of his "idea" of artist; Andy Warhol's analysis according to Danto and other authors. In the course of the dissertation, there will be established dialogues between Danto and Georg Hegel, Clement Greenberg, Thierry de Duve, Hal Foster, Lucy Lippard, Hector Obalk.

Keywords: Arthur Danto. Andy Warhol. Artist.



## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Brillo Box.....	16
Figura 2 - A Fonte.....	30
Figura 3 - Equal (Corner Prop Piece).....	62
Figura 4 - Vinculum II.....	63
Figura 5 - Repetition 19.....	64
Figura 6 - Nu descendo a escada nº 2.....	69
Figura 7 - Em Antecipação ao Braço Quebrado.....	78
Figura 8 - Porta-garrafas.....	79
Figura 9 - Warhol e Brillo Box.....	82
Figura 10 - Coca-Cola (1).....	94
Figura 11 - Coca-Cola (2).....	95
Figura 12 - Campbell's Soup.....	96
Figura 13 - Marilyn Monroe.....	98
Figura 14 - Díptico Marylin.....	99
Figura 15 - S&H Green Stamps.....	109
Figura 16 - Nine Jackies.....	112
Figura 17 - Jackie.....	113
Figura 18 - Exposição Warhol: Jackie.....	113
Figura 19 - Orange Car Crash Fourteen Times.....	116
Figura 20 - Car Crash.....	116
Figura 21 - Orange Disaster #5.....	118

## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	10
1	<b>ARTHUR DANTO: BASES E TRANSFIGURAÇÕES TEÓRICAS</b> .....	12
1.1	UMA TRANSFIGURAÇÃO METODOLÓGICA.....	13
1.1.1	<b>O conceito de arte de Danto</b> .....	17
1.1.2	<b>Entre filosofia, estética e arte</b> .....	25
1.2	ORIGENS DO “FIM DA ARTE” .....	33
1.2.1	<b>Hegel</b> .....	34
1.2.2	<b>Greenberg</b> .....	40
1.3	DIÁLOGO COM O FIM DA HISTÓRIA DA ARTE DE BELTING .....	50
1.3.1	<b>Uma questão metodológica</b> .....	51
1.3.2	<b>O “desaparecimento” da obra e do conceito de arte</b> .....	53
1.3.3	<b>Liberdade e pós-história</b> .....	54
2	<b>O ARTISTA CONTEMPORÂNEO</b> .....	57
2.1	O ARTISTA DE DANTO .....	57
2.2	DUCHAMP .....	68
3	<b>ANDY WARHOL</b> .....	82
3.1	O WARHOL FILÓSOFO DE DANTO .....	83
3.1.1	<b>A caixa e a fonte</b> .....	85
3.1.2	<b>O banal transfigurado</b> .....	91
3.1.3	<b>Coca-Cola</b> .....	93
3.1.4	<b>O novo artista</b> .....	100
3.2	WARHOL PELA CRÍTICA.....	102
3.2.1	<b>Repetição</b> .....	109
3.2.2	<b>Morte e trauma</b> .....	115
	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	121
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	126

## INTRODUÇÃO

A motivação inicial dessa pesquisa era dar continuidade ao meu artigo *O fim da arte na pós-modernidade*, realizado para a obtenção de grau de Bacharel em Ciências Humanas. O interesse pelo “fim da arte” surgiu no meu primeiro contato com a literatura de Georg Hegel em um curso de Estética. Fiquei fascinada pelo tema e busquei outros autores que falassem algo parecido. Assim encontrei Arthur Danto, filósofo e crítico de arte que anunciava o “fim da arte” com o fim do modernismo nas artes, mais especificamente da corrente do expressionismo abstrato. Resolvi então realizar um panorama histórico sobre os autores que desenvolveram o tema do fim da arte, a saber, Hegel, Theodor Adorno e Danto. Elaborei um projeto de mestrado que tinha como título *O conceito de arte através do século XX: discussões sobre fim da arte e arte contemporânea* e a ideia inicial era responder a questões do tipo “o que é o fim da arte?”; “quais são os elementos que levam ao fim da arte?”; e o que seria arte após o “fim da arte” e o que definiria a arte contemporânea. A proposta do projeto era fazer um panorama histórico que permitiria uma melhor compreensão da arte contemporânea.

Essas questões, no entanto, se mostraram inviáveis, com a ambição de analisar a mudança do conceito de arte em um período muito longo do tempo, sem um recorte temporal e temático muito adequado. Para adequar as questões que mobilizavam o estudo ao meu interesse, decidimos realizar um recorte temporal na década de 1960, momento em que se discute a transição do moderno para o contemporâneo nas artes visuais. Após conversas com minha orientadora, decidimos escolher um artista que elucidasse tais questões e se mostrasse como um paradigma para a arte contemporânea. A arte contemporânea se forma por meio de uma segmentação, ou seja, várias categorias a compõem. Ela emerge sob um contexto de instabilidade. Trata-se de um momento de mudanças e discussões a respeito de sua própria definição, cada vez mais interdisciplinar e fluida. A partir do final dos anos 1950 e início dos 1960, há uma constelação de modificações substantivas na organização do mundo da arte que alteraram esse quadro. Nas artes visuais, é possível perceber resquícios do modernismo e, ao mesmo tempo, inovações cruciais para a arte contemporânea nesse período. O estudo dessa época é importante para a compreensão dessa reviravolta no pensamento artístico. É neste cenário de incertezas e instabilidades que se apoia o artista contemporâneo. O artista

escolhido para a minha pesquisa foi Andy Warhol. Ele é um artista de transição da arte moderna para a contemporânea, além de ser um dos principais nomes da *pop art*. Parte do motivo dessa escolha foi o interesse de Arthur Danto pelo artista e extensas referências a ele em suas obras, utilizando Warhol como exemplo de suas teorias. O outro motivo era meu interesse pelo artista que precedia a pesquisa.

O intuito dessa pesquisa é buscar nas obras de Danto seu “modelo” de artista e como ele utiliza o exemplo de Warhol como figura desse modelo. O primeiro capítulo, *Arthur Danto: bases e transfigurações teóricas*, será dedicado à fundamentação teórica de Danto e suas modificações metodológicas em suas obras com o objetivo de estabelecer suas teorias e conceitos cruciais para a compreensão de sua ideia de arte e, consequentemente, de artista. Nesse mesmo capítulo, serão evocados G. W. Hegel e Clement Greenberg, autores que influenciaram a versão do “fim da arte” de Danto, assim como Hans Belting, que estabelece um diálogo com Danto a partir da ideia de fim da história da arte.

O segundo capítulo, *O artista de Danto*, terá como enfoque a perspectiva de Danto frente aos artistas que ele utiliza como exemplo. A primeira parte do capítulo tem como intuito entender o “modelo” de artista de Danto a partir de seus escritos e teorias através de um panorama teórico com enfoque nos exemplos: desde artistas fictícios a Marcel Duchamp e Warhol. A segunda parte será dedicada a Duchamp e como ele foi escolhido como um dos exemplos de Danto.

O último capítulo, *Andy Warhol*, terá como tema exclusivo o artista *pop*. Serão abordados o motivo da escolha desse exemplo canônico na obra de Danto no lugar de Duchamp, assim como a sua ideia de artista, estabelecida no capítulo anterior, é visível em Warhol. Em seguida, uma análise de Warhol será feita a partir das leituras dos autores Lucy Lippard, Thomas Crow, Hal Foster e Hector Obalk, que têm visões complementares e distintas das de Danto.

## 1 ARTHUR DANTO: BASES E TRANSFIGURAÇÕES TEÓRICAS

Arthur Danto (1924 - 2013) foi um filósofo e crítico de arte norte-americano. Ele iniciou seus estudos em arte e história da arte, migrando posteriormente para a filosofia, cursada em Columbia University, onde futuramente se tornaria professor. Ele havia aspirado a uma carreira de artista, mas acabou escolhendo como caminho a filosofia (Cf. DANTO, Arthur, 2012, p. 12). Em 1964, teve seu primeiro contato com as obras do artista Andy Warhol em uma galeria de Nova York. Quando ele se depara, na exposição da Stable Gallery, com as caixas de Brillo de Andy Warhol, sua atenção volta-se novamente para a arte e ele publica o ensaio *O mundo da arte* em 1964<sup>1</sup>. A obra *Brillo Box* o impactou tanto que referências a ela estão presentes em praticamente todas as publicações do autor sobre arte. Em 1984, Danto começou a atuar como crítico de arte e escrever textos para a revista *The Nation*, caminho inesperado para o filósofo. Ele não vê relação causal entre sua publicação sobre o “fim da arte” e seu envolvimento com a crítica de arte (Cf. DANTO, 2006, p. 28), que, segundo o autor, foi dado completamente ao acaso, mesmo que ambas tenham ocorrido na década de 1980. A partir de seu primeiro livro sobre arte, várias publicações sobre o mesmo tema preenchem a bibliografia do autor. Provavelmente, a sua atuação como crítico de arte influenciou sua maneira de encarar a sua filosofia da arte, ou seja, de maneira não “filosófica”. Suas publicações mais relevantes sobre arte em ordem cronológica da data de publicação original em inglês são: *O mundo da arte* (1964); *A transfiguração do lugar-comum* (1981); *O descredenciamento filosófico da arte* (1986); *Beyond the Brillo Box* (1992); *Após o fim da arte* (1997); *Andy Warhol* (1997); *O Abuso da Beleza* (2003); *What art is* (2013)<sup>2</sup>.

Após a leitura dos livros *A transfiguração do lugar-comum* e *Após o fim da arte*, foi possível estabelecer uma comparação entre os discursos do autor desenvolvidos em ambos os livros, destacando que, no primeiro, Danto trabalha a estruturação textual e argumentativa

---

<sup>1</sup> Após a repercussão de seu artigo, George Dickie escreve sobre uma teoria institucional da arte e, em *A transfiguração do lugar-comum*, Danto estabelece a diferença entre o seu pensamento e o de Dickie, que será explorada mais adiante.

<sup>2</sup> Existem outras publicações de coletâneas de artigos e ensaios, alguns oriundos da revista *The Nation*, como: *The State of the Art* (1987); *Encounters and Reflections: Art in the Historical Present* (1990); *The Wake of Art: Criticism, Philosophy, and the Ends of Taste* (1998); *Philosophizing Art: Selected Essays* (1999); *The Madonna of the Future: Essays in a Pluralistic Art World* (2000); *The Body/Body Problem: Selected Essays* (2001); *Unnatural Wonders: Essays from the Gap Between Art and Life* (2007), dentre outros.

ancorada na filosofia analítica, enquanto no segundo seu discurso se aproxima daqueles de teóricos do campo das artes, como críticos, historiadores ou sociólogos. Seus últimos livros, *Andy Warhol, O Abuso da Beleza* e *What art is*, se estruturam de forma mais simples e apresentam em uma escrita mais ensaística. Esse argumento será desenvolvido posteriormente.

O objetivo desse capítulo é elencar as principais ideias de Danto, assim como suas referências e alinhamentos teóricos. Sua abordagem e seus conceitos foram se transformando com o passar dos anos e com as revisões de textos anteriores. A diferença mais marcante é na abordagem, que é muito fiel à tradição da filosofia analítica em seus primeiros textos de arte, mas que acaba se diluindo quando o autor adentra cada vez mais o mundo da arte. Vale ressaltar que não é a intenção desse capítulo fazer uma análise extensa dos teóricos que Danto referencia, mas sim como o filósofo os apresenta e como ele utiliza seus conceitos. A primeira parte do capítulo será dedicada às transformações metodológicas de Danto através de um panorama teórico desde sua obra *A transfiguração do lugar-comum*, até escritos tardios como *O Abuso da Beleza*. Em seguida, a segunda parte tratará do tema do “fim da arte”, mais especificamente as bases teóricas de Danto para chegar a esse conceito a partir de Hegel e Clement Greenberg. Na última seção será realizada uma análise do diálogo entre Danto e Hans Belting, em seu livro *Fim da história da arte*.

## 1.1 UMA TRANSFIGURAÇÃO METODOLÓGICA

Arthur Danto iniciou sua trajetória filosófica na filosofia analítica<sup>3</sup>. No livro *A transfiguração do lugar-comum* é possível perceber extensamente a forte influência dessa vertente de pensamento, com diversas passagens com análises linguísticas e fórmulas lógicas estruturando seus argumentos<sup>4</sup>. Interessante para compreender a forte presença dessa influência da filosofia analítica é pensar na data de publicação de seus livros e textos. Danto

<sup>3</sup> A tradição da filosofia analítica remonta aos gregos e é retomada durante diversos períodos e em várias correntes filosóficas. As principais influências de Danto dessa tradição são Gottlob Frege, Bertrand Russel e, sobretudo, Ludwig Wittgenstein, filósofos do fim do século XIX e primeira metade do século XX. Eles têm como elemento principal a análise lógica da linguagem, do sentido e da representação. Essa abordagem lógica é expressa muitas vezes por fórmulas matemáticas. Cf. Bealey, Michael. *Analysis*. Disponível em: <<https://plato.stanford.edu/archives/win2017/entries/analysis/>>.

<sup>4</sup> Dois exemplos de estruturas lógicas típicas da filosofia analítica que são recorrentes no livro: “A análise é simples:  $x$  é uma obra de arte bela somente se  $x$  disser respeito a  $y$  e  $y$  for belo” (DANTO, 2012, p. 227); “Sendo  $oa$  = obra de arte e  $c$  = conteúdo [...] teremos bela ( $oa$ )  $\rightarrow$  belo ( $c$ )” (DANTO, 2012, p. 228).

como professor universitário do departamento de Filosofia da Universidade de Columbia (NY) já havia publicado livros antes de *A transfiguração do lugar-comum*, todos sobre filosofia, desde 1965. Ele escreve o ensaio *O mundo da arte* em 1964, no entanto, só em 1981 é que ele começa a se dedicar seus escritos à arte. O ensaio já continha a pergunta central do livro: “o que torna isso arte?” (DANTO, 2015c, p. 36), além de ideias como a de transfiguração, apresentada no contexto de um conceito de arte que ampliou seus horizontes e abarcou mais tipos de arte sem eliminar nenhum anterior (Cf. DANTO, 2015c, p. 28). A ideia principal desse texto é a de que “[v]er algo como arte requer algo que o olho não pode repudiar — uma atmosfera de teoria artística, um conhecimento de história da arte: um mundo da arte” (DANTO, 2015c, p. 35).

*A transfiguração do lugar-comum* é um livro de filosofia da arte que ainda segue as convenções da disciplina, baseado em conceitos da filosofia analítica, como já mencionado, para fundamentar seus argumentos. Inicialmente esse livro foi pensado como o quarto de cinco volumes de um projeto que seria a construção de um sistema filosófico completo, inspirado na obra de cinco volumes de George Santayana, *The Life of Reason*, publicada entre 1905 e 1906. Contudo, ao invés dar continuidade à sequência e nomear seu livro *Analytical Philosophy of Art*, Danto se apropriou do título de um livro escrito por uma personagem em um romance de Muriel Spark, o qual, em resposta à pergunta de Danto sobre o conteúdo de tal livro, disse que ele seria um livro sobre arte. Com isso, o título demonstra o objetivo do livro, que é focar na transfiguração de objetos comuns em obra de arte. Esse volume não se encaixava à sequência por não ser tão “filosófico” para os filósofos, mas ao mesmo tempo bem “filosófico” para outros públicos<sup>5</sup> (DANTO, 2005, p. 14). Mesmo assim, ele reconhece o livro como sendo, de certa forma, “um livro de filosofia extremamente tradicional” (DANTO, 2005, p. 17), com o projeto de definição do conceito de arte<sup>6</sup>:

Como toda definição de arte deve abarcar as caixas de sabão Brillo, é evidente que nenhuma definição pode fundamentar-se numa inspeção direta

---

<sup>5</sup> “Em virtude desse duplo enfoque, *A transfiguração do lugar-comum* é um texto um tanto dividido, porque tecnicamente é mais filosófico do que a maioria dos livros escritos para leitores não versados em filosofia e ao mesmo tempo é mais voltado para as preocupações correntes do mundo da arte do que a maioria dos livros escritos para um público de filósofos” (DANTO, 2005, p. 14).

<sup>6</sup> Vale ressaltar que a busca por um conceito e essência de arte é algo presente na filosofia desde seu surgimento na Grécia e, portanto, uma forma tradicional de abordar a arte na filosofia. Cf. DANTO, Arthur. Filosofia e arte. In: *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 99-144.

das obras de arte. Foi tal convicção que me levou ao método usado neste livro, no qual procuro encontrar essa esquiua definição.

Definir arte é uma tarefa tão esquiua que a quase cômica inaplicabilidade das definições filosóficas da arte à própria arte tem sido explicada, pelos poucos que perceberam nessa inaplicabilidade um *problema*, como resultado da indefinibilidade da arte (DANTO, 2005, p. 26).

No lugar de seu projeto inicial, Danto estabelece uma trilogia da filosofia da arte — *A transfiguração do lugar-comum*, *Após o fim da arte* e *O Abuso da Beleza* —, que se estrutura em três momentos bem distintos no pensamento do autor:

[*O Abuso da Beleza*] pode ser considerado o terceiro volume de uma filosofia contemporânea da arte. O primeiro volume foi o meu livro *A transfiguração do lugar-comum*, de 1981, que elabora o que se poderia chamar de ontologia da obra de arte; e o segundo, *Após o fim da arte*, de 1997, no qual exponho o que penso como uma história filosófica da arte (DANTO, 2015a, p. 15).

Inicialmente, apoiando-se na argumentação típica da tradição da filosofia analítica, a busca por um conceito de arte é seu principal objetivo, avaliando definições de arte “tradicionais” e concluindo com sua própria definição de arte<sup>7</sup>. O segundo volume se vira para a história da arte e aprofunda o conceito de “fim da arte”, com uma abordagem mais histórica que se foca nas narrativas da história da arte. Por último, o tema da beleza é evocado de forma ensaística, retomando as principais ideias dos dois primeiros volumes ao longo de sua argumentação.

Em *O Abuso da Beleza*, o penúltimo livro publicado por Danto e o último livro de sua trilogia da filosofia da arte, é possível observar uma abordagem mais ensaística, sem notas de rodapé ou citações extensas<sup>8</sup>. O tema principal do livro, como já indicado no título, é a beleza<sup>9</sup>, tema que não tinha sido abordado extensamente em seus livros anteriores. A estrutura do texto é similar a *A transfiguração do lugar-comum*, principalmente pela reafirmação da definição da arte como sendo sentido corporificado, tese apresentada no livro de 1981. Nesse

<sup>7</sup> A definição de arte como “sentido corporificado” não fica muito clara no livro, no entanto, em textos posteriores, essa ideia se encontra mais amadurecida e estruturada. O autor resume sua tese da seguinte forma: “x é uma obra de arte se corporifica um significado” (DANTO, 2015a, p. 27).

<sup>8</sup> “Leiam-no Como se fosse uma história de aventuras, em que alguns poucos argumentos em distinções filosóficas figuram como troféus Brasil dois meus encontros com a vida da arte em nosso tempo” (DANTO, 2015a, p. XXI).

<sup>9</sup> A discussão sobre a beleza, em suas especificidades, presente nesse último volume não é de grande relevância para esse trabalho, no entanto serão feitas algumas observações gerais e pontuais sobre o livro a fim de obter um melhor entendimento das modificações do pensamento do autor na totalidade de sua obra.



livro, Danto trata da beleza, mas com o intuito de analisar a sua relevância para uma definição de arte, que deve ser a mais ampla possível para abarcar todos os exemplos possíveis e evitar refutações. É possível perceber que a busca por essa definição nunca deixou de ser uma preocupação do autor.

Uma definição filosófica da arte deve ser dada nos termos mais gerais possíveis, a fim de que possa abranger tudo aquilo que já foi ou possa vir a ser uma obra de arte. Deve ser suficientemente ampla para tornar-se imune com contraexemplos. E, embora eu não posso pretender ter chegado uma formulação que preencha tal condição, foi isso o que, como uma incumbência, orientou desde o início a minha filosofia da arte. Mas é precisamente isso que lidar com arte de meados dos anos 1960 tornou possível. Pois se trata de um período no qual muito daquilo que antes se percebia como elemento do conceito de arte deixou inteiramente de ser levado em consideração. Não apenas a beleza e a mimesis, mas quase tudo o que figurava na vida da arte foi apagado. A definição de arte teria de ser construída sobre as ruínas daquilo que, em discursos anteriores, era considerado conceito de arte [...] (DANTO, 2015a, p. XV-XVI).

A preocupação com o conceito e a definição de arte não fica tão evidente no segundo livro da trilogia, *Após o fim da arte*. Isso se dá ao fato de que o tema principal desse livro não é a definição da arte ou a beleza, como os outros volumes, mas sim a história da arte e sua narrativa<sup>10</sup>, explorando mais a fundo a ideia exposta em seu artigo *O fim da arte*, presente no livro *O descredenciamento filosófico da arte*, publicado após *A transfiguração do lugar-comum*. As discussões nesse livro se encontram mais na dimensão da crítica de arte e das discussões sobre o mundo da arte em geral — museus, críticos, artistas — do que uma abordagem estritamente filosófica da arte. A definição da arte de Danto, no entanto, transparece nas entrelinhas do livro (Cf. DANTO, 2006, p. 16-20; 33-34; 106). Devido à relevância desse conceito à obra do autor, o tópico seguinte será dedicado a ele.

### 1.1.1 O conceito de arte de Danto

Em *A transfiguração do lugar-comum*, Danto traça um percurso para chegar a um conceito de arte. A motivação para isso foi seu primeiro contato com as obras de arte de Warhol em 1964. Era preciso que houvesse uma teoria da arte que englobasse também as

<sup>10</sup> No posfácio à edição brasileira escrita por Virginia Aita, a autora afirma que “em *Após o fim da arte*, há um deslocamento decisivo daquele argumento formal do seu livro eminentemente filosófico, *The Transfiguration of the Commonplace* [*A transfiguração do lugar-comum*], para a ênfase na narratividade e historicidade da arte, movimento sem dúvida induzido pela atividade de Danto como crítico de arte” (DANTO, 2006, p. 274)

*Brillo Box* (Figura 1), pois as teorias da arte existentes naquele momento não eram suficientes para explicar o motivo pelo qual objetos iguais a objetos reais poderiam ser considerados arte.

Figura 1 - Brillo Box



Fonte: Site MoMA<sup>11</sup>

Algumas teorias da arte são elencadas no livro e, em seguida, Danto demonstra o porquê de elas serem insuficientes para abranger todas as artes. O autor analisa diversas teorias<sup>12</sup>, porém as que têm um protagonismo um pouco maior são as teorias de imitação e a

<sup>11</sup> Disponível em: < <https://www.moma.org/collection/works/81384> >

<sup>12</sup> Para citar algumas: teoria convencionalista da arte (Cf. DANTO, 2005, p. 70); teoria da transparência e teoria da opacidade (Cf. DANTO, 2005, p. 233-234).

teoria institucional. Ele faz uso das teorias de arte como metáfora, expressão e retórica para formular sua própria teoria da arte. Vale ressaltar que os conceitos de arte e obra de arte ao longo de *A transfiguração do lugar-comum* se confundem e parecem ser utilizados quase como sinônimos. Esse é mais um motivo pelo qual a pretensão pela universalidade do conceito é problemática nesse caso, já que ele tenta fundamentar um conceito de arte a partir de um *objeto* artístico, característica que não é necessariamente presente em todos os campos artísticos.

Novamente, a influência da filosofia analítica é evidente ao longo desse volume, como no momento da discussão que trata da não distinção de objetos reais de obras de arte<sup>13</sup>. Segundo o autor, é possível construir exemplos em outras áreas, que não a da arte, formados “por contrapartes indiscerníveis entre si e que podem ter filiações ontológicas radicalmente distintas” (DANTO, 2005, p. 37). Nesse momento está evidente que Danto pretende atingir uma teoria aplicável a diversas áreas. Ele retoma seu livro *Analytical Philosophy of Action* e faz um paralelo entre sua problemática de obras de arte indiscerníveis de objetos reais e a teoria da ação, que coloca em questão o resultado da subtração de um mero movimento corporal de uma ação básica, resultado que, em poucas palavras, revela que os dois atos são a mesma coisa. Paralelamente, é possível questionar as diferenças entre uma simples coisa e uma obra de arte, entretanto a teoria da ação acaba sendo insuficiente:

Apesar da tentação de dizer, fazendo eco a Wittgenstein, que não resta nada, que esta última *é tão-somente* aquele quadrado vermelho de tela, ou, de modo mais genérico e solene, que a obra de arte é apenas o material de que é feita, fica difícil entender como essa respeitável teoria pode sobreviver a um exemplo no qual um quadrado vermelho de tela subdetermina as diferenças entre *Os hebreus atravessando o mar Vermelho* e *O estado de espírito de Kierkegaard*, assim como as diferenças filosoficamente mais profundas entre ambos e aquele quadrado vermelho que não é uma obra de arte, mas uma simples coisa — pelo menos até J tê-lo redimido (DANTO, 2005, p. 38-39).

Ao tratar de obras de arte que são iguais a objetos, abre-se espaço para confusões entre realidade e imitação. Quanto mais realista for uma obra de arte, mais indicações de seu caráter

---

<sup>13</sup> A influência da filosofia analítica é bem marcante na estrutura argumentativa e também pode ser percebida através do paralelo entre arte e linguagem que é traçado em diversos momentos de *A transfiguração do lugar comum*. Por exemplo, Danto fala da imitação e representação corroborando com premissas defendidas por Nelson Goodman e Gottlob Frege para fazer traçá-lo (DANTO, 2005, p. 115-124).

artístico são demandadas por fatores exteriores<sup>14</sup>. A arte, mesmo com possíveis confusões e necessidade de indicação de que um objeto é uma obra em muitos casos, se diferencia da vida e não pode ser definida a partir desta última: “[...] a essência da arte reside precisamente naquilo que não podemos compreender mediante a simples extensão dos princípios que nos são úteis na vida cotidiana. Por isso, a arte inevitavelmente continuará sendo misteriosa [...]” (DANTO, 2005, p. 66).

Danto conclui que as teorias de imitação e de mimese não são suficientes para chegar à essência de arte. Caberia então às instituições definir certas condições a se preencher para que algo se torne arte, mesmo se for indistinguível visualmente de um objeto real (DANTO, 2005, p. 67-68). No entanto, Danto não se contenta com essa solução e, quando propõe que a definição deve ser institucional, ele deixa implícito que há uma essência e um conceito introjetado na instituição, pois ela cria “determinadas condições” (DANTO, 2005, p. 68) que devem ser preenchidas por uma coisa para ela se tornar obra de arte. Com isso, ainda que ele reconheça aqui o papel das instituições como validadoras de obras de arte, Danto não abandona a necessidade de um conceito prévio de arte para que isso seja feito: “Como obra de arte, é evidente que o objeto tão majestosamente recepcionado deve possuir as propriedades que na visão dos teóricos caracterizam as obras de arte como classe: Finalidade sem Fim Específico ou Forma Significativa, por exemplo” (DANTO, 2005, p. 69). George Dickie se inspirou no ensaio *O mundo da arte*, em que é apresentado algo semelhante a uma teoria institucional da arte, para criar sua própria teoria, na qual o “mundo da arte” dá o status de obra de arte a um objeto que pode ser apreciado. Dickie escreveu o artigo *Definindo arte*, publicado em 1969 no periódico *American Philosophical Quarterly* (Cf. DICKIE, 1969), no qual ele aponta as divergências e dificuldades daquele momento em alcançar um conceito de arte. *O mundo da arte* é então evocado e, a partir da noção da necessidade de um mundo da arte (Cf. DANTO, 2015c, p. 35), Dickie propõe uma solução e define a obra de arte da seguinte forma: “Uma obra de arte em sentido descritivo é (1) um artefato (2) ao qual alguma sociedade ou algum subgrupo de uma sociedade atribuiu o estatuto de candidato à apreciação” (DICKIE, 2016, p. 175). A obra de arte, portanto, é tudo aquilo que, de certa

---

<sup>14</sup> “[...] pode-se dizer com segurança que quanto maior o grau de realismo pretendido maior a necessidade de indicadores externos de que se trata de arte e não de realidade, os quais se tornam tanto menos necessários quanto menos a obra é realista” (DANTO, 2005, p. 62).

forma, é “batizado” de arte, não importa quem a batiza<sup>15</sup>. Na visão de Danto, essa teoria, no entanto, não é capaz de resolver o problema obra-objeto pelo fato de ela apenas justificar as ações dos artistas, mas não explicar a razão pela qual um objeto se torna arte ao entrar em um museu<sup>16</sup>. Mesmo em seu último livro, Danto reforça sua crítica à teoria de Dickie:

I saluted Dickie for his daring but faulted his definition, which is institutionalist: something is an artwork if the Art World decrees it so. But how can it consistently decree *Brillo Box* an artwork but not the cartons in which Brillo comes? My sense was that there had to be reasons for calling *Brillo Box* art — and if being art was grounded in reasons, it no longer could be, or merely be, a matter of decree (DANTO, 2013, p. 145)<sup>17</sup>.

Chega-se à conclusão de que é preciso ir além dessas teorias da arte, pois elas não são capazes de responder à questão de como um objeto igual à realidade se torna obra de arte, tampouco são capazes de resolver os problemas elencados pelo autor ao longo do livro. Mesmo que estas teorias não sejam adequadas nesse contexto, Danto defende que, para ver um objeto como arte, elas são necessárias: “Ver uma coisa como arte requer no mínimo isso: uma atmosfera de teoria artística, um conhecimento da história da arte. A existência da arte depende de teorias; sem uma teoria da arte a tinta preta é apenas tinta preta e nada mais” (DANTO, 2005, p. 202). Nos capítulos finais do livro, Danto parte do conceito de expressão através do estilo, da retórica e da metáfora, temas do último capítulo, para estruturar seu conceito de arte (DANTO, 2005, p. 221).

Para diferenciar as obras de arte de outros veículos de representação semelhantes mas sem o mesmo status, propus os conceitos de retórica, estilo e expressão como os que mais nos aproximam do que poderia ser uma definição de arte. Dos três, o conceito de expressão é a meu ver o mais pertinente ao conceito de arte — afinal, a idéia de que arte é expressão veio a ser tomada por uma pretensa definição de arte —, e isso seria ainda mais

---

<sup>15</sup> A ideia de Joseph Beuys de que todos são artistas é bem próxima dessa perspectiva de Dickie.

<sup>16</sup> “Creio que subsistem perplexidades análogas na análoga teoria da arte segundo a qual um objeto material (ou um artefato) é uma obra de arte quando o arcabouço institucional do *mundo da arte* assim o considera. A teoria institucional da arte não explica, embora permita justificar, por que a *Fonte* de Duchamp passou de mera coisa a obra de arte, por que aquele urinol específico mereceu tão impressionante promoção, enquanto outros urinóis obviamente idênticos a ele continuaram relegados a uma categoria ontologicamente degradada. A teoria deixa ainda em aberto o problema de outros objetos indiscerníveis, dos quais um é uma obra de arte e o outro não” (DANTO, 2005, p. 39).

<sup>17</sup> “Me impressionei com a ousadia de Dickie, mas encontrei defeitos em sua definição, que é institucionalista: algo é uma obra de arte se o mundo da arte o declara. Porém, como ele pode consistentemente declarar a *Brillo Box* uma obra de arte, mas não as caixas nas quais vem o sabão Brillo? Minha percepção é a de que foram necessárias razões para chamar a *Brillo Box* de arte — e se ser arte fosse baseada em motivos, não poderia mais ser, ou somente ser, uma questão de decreto” [Tradução livre].

verdadeira se fosse o caso de que as obras de arte, além de serem representações, exprimem alguma coisa sobre seus temas, quando os têm. Isso quer dizer que não haveria obra de arte se não houvesse uma expressão. [...] Parto da suposição de que o ponto de interseção entre estilo, expressão e retórica deve estar próximo da definição que estamos procurando, e de que a atenção a esse ponto poderá nos servir de amuleto contra a tentação de nos perdermos em conceitos fascinantes e difíceis, mas que já deram origem a bibliotecas inteiras de elucidações (DANTO, 2005, p. 243-244).

A teoria da arte como expressão é evocada já no início do livro, apresentada como representante de um sentimento ou de uma emoção: “Segundo essa concepção, uma ação e uma obra de arte se distinguem por suas respectivas ordens de causas mentais e, além disso, pela diferença entre corresponder a uma intenção e exprimir um sentimento” (DANTO, 2005, p. 40). Danto ressalva que existem casos que seriam dificilmente explicados por essa teoria e diz que uma resposta sedutora, que inicialmente veio dos wittgensteinianos, é a de que “a arte talvez seja indefinível e admitir que [...] a definição deve ser procurada em fatores institucionais” (DANTO, 2005, p. 40). Ele não refuta totalmente essa teoria como as outras, pois ela se torna um dos pilares de sua definição de arte.

A partir do conceito de retórica, uma das ferramentas usadas na arte, Danto conclui que ela tem a pretensão de provocar reações intencionalmente, independentemente de seu caráter, boas ou más (DANTO, 2005, p. 244-246). “Em todo caso, é difícil imaginar uma arte que não vise algum efeito e alguma transformação ou afirmação do nosso modo de ver o mundo” (DANTO, 2005, p. 246). A análise segue para os exemplos, sendo o primeiro a escultura de Napoleão como imperador romano, que transfigura e não só transforma, sendo mais do que uma metáfora — Napoleão é como um imperador — e sim uma metamorfose — Napoleão é um imperador (DANTO, 2005, p. 246-247). “Dessa maneira, a obra de arte é constituída como uma representação transfiguradora e não como uma representação *tout court*[...]. Compreender a obra de arte significa entender a metáfora que ela sempre contém” (DANTO, 2005, p. 252). Danto argumenta que é possível reduzir o conceito de expressão ao conceito de metáfora caso a maneira de representação de algo se relacione a seu conteúdo (DANTO, 2005, p. 283), sendo que o estilo é o que resta quando se elimina o conteúdo de uma representação (DANTO, 2005, p. 283).

Entre os três conceitos que venho analisando, o de retórica diz respeito à relação entre a representação e o público, enquanto o de estilo se refere à relação entre a representação e seu criador; em ambos os casos, como na expressão, as qualidades da representação não penetram no conteúdo. Por

meio das qualidades referidas como estilo, o artista, além de representar o mundo, se exprime, melhor dizendo, exprime-se em suas relações com o conteúdo da representação, se reconhecermos que, realisticamente falando, somente por um ato de brutal mas necessária abstração é possível separar o estilo da substância (DANTO, 2005, p. 284).

Danto, finalmente, chega a sua definição de arte a partir do seu conceito de estilo<sup>18</sup>, destacando que é a partir da “capacidade espontânea” do artista de observar o mundo transfigurá-lo e apresentá-lo, não de retratar “o mundo como se o quadro fosse uma janela”, que torna a arte interessante e essencial:

No fim de tudo, não simplesmente vemos uma mulher nua senta da num rochedo, como *voyeurs* espiando por um buraco de fechadura. Nós a vemos da maneira como ela é vista, com amor, graças a uma representação inserida na obra como que por mágica. Não a vemos tal qual Rembrandt a via, pois ele simplesmente a via com amor. A grandeza da obra está na grandeza da representação que a obra materializa. Se o estilo é o homem, a grandeza do estilo é a grandeza da pessoa (DANTO, 2005, p. 296).

O autor parte do conceito de arte para falar mais especificamente do objeto artístico. Dessa forma, a definição de arte e de obra de arte estão intrinsecamente interligadas, como já mencionado anteriormente (Cf. Seção 1.1.1, p. 18). Esse conceito é apresentado de forma mais simplificada em textos posteriores, referindo-se à obra de arte como sentido corporificado: “The thesis which emerged from my book *The Transfiguration of the Commonplace* is that works of art are symbolic expressions, in that they embody their meanings” (DANTO, 1992, p. 41)<sup>19</sup>.

Outro conceito que está ligado à ideia de sentido corporificado é o de *aboutness*<sup>20</sup>, que é introduzido no primeiro capítulo como uma forma de tentativa de solução de lacunas da teoria da arte que, a partir da década de 1960, precisa englobar também as caixas de Brillo e as latas de sopa de Warhol. Uma obra de arte geralmente tem um conteúdo ou fala sobre algo,

---

<sup>18</sup> A ideia de estilo foi primeiramente trazida por Giorgio Vasari, em seu livro *As vidas dos artistas (Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti)*, publicado em Florença em 1550. No campo da história da arte como disciplina, a ideia de estilo foi estudada por Alois Riegl e continuada por Heinrich Wölfflin. Cf. WOLFFLIN, Heinrich. *Conceitos Fundamentais da História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

<sup>19</sup> “A tese que surgiu no meu livro *A transfiguração do lugar-comum* é que obras de arte são expressões simbólicas, no sentido de que elas incorporam seus significados” [Tradução livre].

<sup>20</sup> “Aboutness” é um dos neologismos de Danto. A tradutora do livro traduziu o termo por “sobre-o-quê”. Não existe um termo equivalente em português, contudo não parece que essa tradução tenha o mesmo peso e intenção que a palavra em inglês. Da mesma forma que o autor fez um neologismo, talvez algo como “sobriedade” seria mais adequado, sem hífen e um adjetivo substantivado.

mesmo que esse algo seja o nada<sup>21</sup>. Essa característica diferenciaria então obras de arte de objetos normais, pois as meras coisas não têm um *aboutness* e não falam sobre nada, elas simplesmente são as coisas (DANTO, 2005, p. 36). Esse é outro conceito que é melhor estruturado em textos posteriores, demonstrando que essa é uma das condições para se identificar um objeto de arte: “É condição necessária para alguma coisa ser uma obra de arte que ela seja sobre algo. Já que alguma coisa pode ser sobre algo sem ser arte, é necessário, portanto, mais do que o conteúdo para distinguir obras de arte de meras coisas reais” (DANTO, 2015a, p. 74). A partir disso, é possível perceber que a concepção de obra de arte de Danto é constituída por um *aboutness* e também pelo que ele chama de uma contraparte material<sup>22</sup>. Esse conceito demonstra que uma obra não é apenas material, mas também mental: “A questão é que a obra consiste no pensamento mais o objeto, sendo em parte uma função do pensamento determinar quais propriedades do *objeto* pertencem à *obra*” (DANTO, 2015a, p. 109-110).

Danto afirma que todas as análises, por mais que pareçam exclusivas das artes visuais, têm aplicabilidade em todos os domínios da arte (DANTO, 2005, p. 205). No entanto, todo o seu pensamento surge e é instigado pelas artes visuais<sup>23</sup>, embora ele tente passar para outros tipos de exemplo e pretenda uma certa universalidade de seus conceitos. Em *A transfiguração do lugar-comum*, o autor menciona poucos exemplos da literatura, cita por vezes conteúdo de peças e faz poucas referências a filmes ou música, deixando evidente que seus casos mais marcantes são os oriundos das artes visuais<sup>24</sup>. Danto faz questão de mencionar, ainda que de passagem, todas as artes já que ele está tentando achar um conceito universal de arte para não ser criticado por ter feito uma definição de arte visual no lugar de uma definição de arte. Da

---

<sup>21</sup> Danto inclusive diz em *O Abuso da Beleza* que “De certo modo, observar arte era como ler livros” (DANTO, 2015a, p. 156).

<sup>22</sup> “Sabemos agora, é claro, que qualquer coisa existente no mundo, e qualquer combinação de coisas, pode ser um equivalente material de uma obra de arte sem que isso signifique que o número de obras de arte seja igual ao número de coisas e de combinações de coisas que existem no mundo” (DANTO, 2005, p. 164).

<sup>23</sup> Danto está ciente de seu viés e o reconhece rapidamente durante sua análise do conceito de metáfora no último capítulo do livro: “Em toda essa discussão, enfatizei de modo deliberado e tendencioso as metáforas *visuais*” (DANTO, 2005, p. 256). No entanto, ele não está, aqui, se referindo ao livro por completo.

<sup>24</sup> Sua motivação para a escrita desse livro foi justamente as mudanças nas artes visuais. “De repente, na arte avançada das décadas de 60 e 70, arte e filosofia estavam prontas uma para a outra. De fato, repentinamente elas precisavam uma da outra para se diferenciarem” (DANTO, 2005, p. 26). Nas décadas de 1960 e 1970, essa discussão permeava o mundo da arte, tanto em textos de teóricos, como de artistas. Como exemplo é possível citar *Art after philosophy*, ensaio de Joseph Kosuth em três partes, publicado em *Studio International*/178, n.915 (out 1969); n.916 (nov 1969) e n.917 (dez 1969).



mesma forma que ele se apoia em sua formação na filosofia analítica extensamente nesse livro, ele retoma suas raízes quando tentou ser artista antes de ceder à filosofia. Há uma pretensão ao universalismo e a um essencialismo da arte<sup>25</sup> em sua teoria, principalmente nesse primeiro momento de seus escritos. Contudo, nessa tentativa, Danto acaba indo além do seu domínio teórico, fazendo análises e dando exemplos que não se encaixam tão bem na sua teoria. Caso ele não tivesse a pretensão de chegar a um conceito universal de arte, talvez ele fosse mais coerente em alguns pontos da sua argumentação. Uma solução para isso seria propor uma teoria das artes visuais e deixar claro que, ao falar de “arte”, ele está se referindo às artes visuais, não necessariamente ao teatro, à música, à literatura, ao cinema, à fotografia ou qualquer outra manifestação artística.

Não é preciso ir além de exemplos das narrativas tradicionais da história da arte<sup>26</sup> para perceber que sua teoria não engloba todas as artes, pois a arte abstrata não tem necessariamente a pretensão de representar nada. Ainda que essa seja uma característica fundamental para a definição de algumas linguagens das artes, principalmente das artes visuais e miméticas, ela ainda não é válida universalmente, como Danto procura alcançar. Sempre se busca um sentido na obra, seu *aboutness*, mas isso nem sempre é possível de ser encontrado. Além disso, não existe um sentido fixo para cada obra de arte, mesmo que esse seja proferido pelo próprio artista. O contexto histórico do observador já modifica o olhar para a obra, assim como seu próprio percurso pessoal.

Danto utiliza todas essas teorias e autores com uma visão bem estrita do que seria a arte para demonstrar seu ponto de vista. No entanto, esse primeiro momento já engloba uma ideia mais ampliada de arte, mesmo que definida a partir desses conceitos mais fechados. *A transfiguração do lugar-comum* é um texto filosófico que aparentemente propõe uma nova definição de arte, contudo está perpetuando a tradição filosófica. Não há, entretanto, nesse volume, a perspectiva do autor de uma arte pluralista ou alguma teoria que realmente seja aplicável às peculiaridades da arte contemporânea.

---

<sup>25</sup> O essencialismo presente em Danto é a busca por um caráter único que defina arte e obra de arte, sem levar em conta os aspectos acidentais dela. Essa concepção implica a ideia de que existe algum elemento capaz de definir arte *a priori*, ou seja, a essência da arte precederia a existência da própria arte. Isso também implica um universalismo, que é um aspecto do pensamento filosófico no qual se almeja criar uma teoria universal que seja aplicável a todo e qualquer exemplo e situação possível. Desse modo, pode-se afirmar que a busca em *A transfiguração do lugar-comum* por uma definição da arte é tipicamente filosófica por pretender uma teoria essencialista e universal de arte. Cf. “Essência” e “Universal” In: ABBAGNANO, 2007, p. 358-326; 982-984.

<sup>26</sup> Aqui me refiro às narrativas vasariana e greenberguiana. Cf. Seção 1.2.2.

Nesse primeiro período teórico, Danto não analisa a fundo os casos dos artistas, o que é compreensível por se tratar de uma obra de filosofia, que se foca mais no aspecto ontológico da arte e no desenvolvimento do argumento através de conceitos e casos de artistas fictícios<sup>27</sup>. Há trechos de seus textos em que Danto se fixa tanto nos conceitos que ele pretende desenvolver em torno da arte, que ele se desvia de sua proposta inicial, ou seja, do discurso sobre as artes e as obras de arte (Cf. DANTO, 2005, p. 41-52). Entretanto, o simples fato de Danto fazer uso de exemplos artísticos contemporâneos a ele, ou no mínimo não tão distante temporalmente, já demonstra um interesse que poucos outros filósofos optaram por desenvolver: olhar para o presente e, mais especificamente, a arte do presente. Assim como a história da arte, a filosofia parece sempre ter como objeto de estudo o passado e os acadêmicos da filosofia usualmente não estudam filósofos contemporâneos a si. Possivelmente Danto percebeu que suas ideias sobre o mundo da arte amadureceram com o distanciamento histórico, além do fato de que ele, aos poucos, foi se destituindo das convenções filosóficas, como sua forma de argumentação.

### **1.1.2 Entre filosofia, estética e arte**

Danto é um autor que transita entre diversas disciplinas e, em seus escritos, é possível encontrar análises metodológicas sobre suas diferenças, semelhanças e transformações. Seu percurso pessoal é refletido em suas concepções sobre filosofia, filosofia da arte, estética<sup>28</sup>, história da arte e crítica da arte, áreas com as quais o autor dialogou durante sua carreira. A distância entre o conteúdo dos textos de estética e a produção artística foi percebida por Danto desde sua formação em filosofia<sup>29</sup>. A estética teve um papel menor em seus escritos comparada à filosofia da arte, já que ele trata mais do conceito de arte do que de sua percepção (DANTO, 2015a, p. 7). Desde seu primeiro livro sobre arte existem discussões

---

<sup>27</sup> No segundo capítulo dessa dissertação, esse assunto será tratado mais extensivamente.

<sup>28</sup> Estética é definida pelo autor como “[...] the way things show themselves, together with the reasons for preferring one way of showing itself to another” (DANTO, 2013, p. 136). “[...] a forma como as coisas se mostram, junto com os motivos para a preferência de se mostrar de um modo em vez de outro” [Tradução livre]. Esses conceitos serão explorados mais a fundo ao longo dessa seção.

<sup>29</sup> “Achei as leituras interessantes, mas em geral irrelevantes, uma vez que nunca fui capaz de perceber o que elas tinham a ver com a arte que inicialmente me trouxera para Nova York. O único problema era que nada do que eu tinha aprendido nos textos canônicos de estética parecia conectado, nem mesmo de modo remoto. com o que estava acontecendo na arte” (DANTO, 2015a, p. 1).

sobre as relações entre filosofia e arte, assim como estética e obra de arte, temas dedicados ao terceiro e ao quarto capítulo de *A transfiguração do lugar-comum*, respectivamente. Danto estabelece que a filosofia tem a pretensão à universalidade (DANTO, 2015a, p. 160) e que, de forma análoga, sua intenção ao criar um conceito da arte era de que ele fosse válido para qualquer momento da história:

I have tried, using Duchamp and Warhol to achieve my definition of art, to outline examples from the history of art to show that the definition always has been the same. Thus I use Jacques-Louis David, Piero della Francesca, and Michelangelo's great ceiling for the Sistine Chapel. If one believes that art is all of a piece, one needs to show that what makes it so is to be found throughout its history (DANTO, 2013, p. xii)<sup>30</sup>.

No terceiro capítulo de *A transfiguração do lugar-comum, Filosofia e arte*, Danto pretende traçar uma aproximação entre a filosofia da arte e a própria arte. Ele parte da seguinte questão: “por que a arte faz parte das coisas sobre as quais *pode* haver uma filosofia e por que é um fato histórico que nenhum grande pensador, de Platão e Aristóteles a Heidegger e Wittgenstein, deixou de dizer alguma coisa sobre esse tema?” (DANTO, 2005, p. 99)<sup>31</sup>. O autor aponta a decepção que muitos leitores não-filósofos têm ao ler filosofia:

Assim, o leitor leigo descobre logo que, até para começar a apreciar o que o filósofo escreveu, terá de se familiarizar com o sistema de pensamento em questão — assimilar as estruturas críticas de Kant, interiorizar os esquemas ontológicos de Platão —, para se dar conta depois de que o esforço talvez não terá valido a pena, considerando a pouca atenção que a análise filosófica concede à arte como fenômeno e a quantidade de aspectos negligenciados ou incompreensivelmente descartados, como se o conteúdo do ovo fosse jogado fora e a casca mantida por razões impenetráveis (DANTO, 2005, p. 100).

A decepção dos não-filósofos se daria pelo fato de a filosofia só tratar do que lhe interessa ao falar de arte, esta que é só um pequeno aspecto comparado ao sistema filosófico para compreendê-la. Recorrentemente em sistemas filosóficos existem os aspectos da sensibilidade e da percepção do mundo através dos sentidos — sobretudo a visão —, campo que é chamado de estética e onde se encontra normalmente a arte nesse tipo de sistema. Vale

---

<sup>30</sup> “Tentei, ao usar Duchamp e Warhol para chegar à minha definição de arte, esboçar exemplos da história da arte que mostram que a definição sempre foi a mesma. Assim, eu uso Jacques-Louis David, Piero della Francesca, e o grande teto da Capela Sistina de Michelangelo. Se alguém acredita que a arte é parte de um mesmo todo, é preciso mostrar o que a faz assim pode ser encontrada através de sua história” [Tradução livre].

<sup>31</sup> Esses autores escolhidos, além de serem os “extremos” temporais da filosofia, também demonstram sua preferência e influência, principalmente Wittgenstein, que é citado extensamente no livro todo.

ressaltar que, na visão de Danto, mesmo que o termo estética seja usado comumente para se referir ao campo da filosofia no qual se estuda a arte, nem sempre esse é o caso, pois é possível falar de estética, ou seja, percepção, sem necessariamente falar de arte. Frente à estética, a arte às vezes fica no segundo plano. Sendo assim, não é possível afirmar que todos os filósofos que têm escritos de estética ou que falam sobre arte estão fazendo, necessariamente, uma filosofia da arte:

Como a filosofia da arte, por mais ricamente ilustrada que seja, só intercepta em ângulos retos o plano do interesse humano pela atividade artística, os escritos filosóficos sobre arte, sobretudo os melhores e mais exemplares, estimulam a opinião de que a filosofia da arte é *completamente* irrelevante para a vida da arte e que não é possível extrair nada de muito interessante sobre a arte de análises tão áridas e abstratas. Os filósofos da arte e o mundo da arte agem como duas curvas opostas que se tangenciam em um único ponto e depois se desviam para sempre em direções diferentes (DANTO, 2005, p. 101).

Quando a arte toma forma de uma questão filosófica, tornando-se a essência da arte, sua posição em relação à filosofia se modifica: “Hoje em dia, às vezes é necessário fazer um esforço especial para distinguir a arte de sua própria filosofia” (DANTO, 2005, p. 102). Danto coloca uma outra questão que é essencial para a discussão: “por que a arte é uma das coisas que os filósofos se preocuparam em definir?” (DANTO, 2005, p. 102). Daqui ele poderia ter concluído que não há necessidade, ou não existe maneira, de encontrar uma definição de arte. Existe, inclusive, a concepção de que não há uma definição de arte, ou que pelo menos é um conceito aberto. O autor afirma em *Após o fim da arte* que a busca uma definição filosófica da arte é facilitada pelo fato de o termo “obra de arte” se encontrar em aberto, abrindo possibilidades aos artistas, pois “não há mais um ‘limite da história’” (DANTO, 2006, p. 219). No entanto esse termo estar em aberto não implica na indefinição da arte, como é evidenciado em *What art is* ao afirmar que os principais estetas concluíram que a arte era indefinível, ou um conceito aberto, contudo sua opinião é diferente: “My view is that it has to be a closed concept. There must be some overarching properties that explain why art in some form is universal” (DANTO, 2013, p. xii).<sup>32</sup>. Entretanto, Danto faz uso da filosofia<sup>33</sup> em seus

<sup>32</sup> “Minha perspectiva é que é necessário que ela seja um conceito fechado. É preciso ter propriedades abrangentes para explicar porque a arte em alguma forma é universal” [Tradução livre].

<sup>33</sup> Em livros posteriores, como *Após o fim da arte* e *Andy Warhol*, a abordagem de Danto não é apenas filosófica e traz também elementos da história, da crítica e da teoria das artes, referenciando bibliografias dessas outras áreas também, diferenciando-se muito do estilo de argumentação presente em *A transfiguração do lugar-comum*.

argumentos e continua a jornada pela busca de uma definição de arte, se recusando a abrir mão de sua convicta visão de que deve haver um conceito de arte.

Considerando a simbiose lógica entre a filosofia e seu(s) objeto(s), é desconcertante que alguns dos nossos melhores filósofos da filosofia — e da arte — queiram insistir na idéia de que é impossível formular uma definição da arte, que é mesmo um erro tentar fazê-lo, não porque não existam fronteiras, mas porque estas não podem ser estabelecidas pelos métodos usuais. Ou, se é impossível formular uma definição da arte, então, na medida mesma em que as fronteiras entre a filosofia da arte e a arte foram dissolvidas, tampouco é possível dar uma definição da filosofia da arte, nem sequer da filosofia propriamente dita (DANTO, 2005, p. 103).

Um motivo pelo qual é possível compreender parcialmente a estreita relação entre filosofia e arte é o fato apontado por Danto: o início da filosofia coincide com o início da busca pelo conceito de arte. “O valor filosófico da arte reside no fato histórico de, em seu surgimento, ter ajudado a trazer à consciência dos homens o conceito de realidade” (DANTO, 2005, p. 136). Ambos são desenvolvidos simultaneamente e são intrínsecos à cultura em que surgiram:

Tenho para mim que a arte, como arte, como algo que contrasta com a realidade, se desenvolveu junto com a filosofia, e que a pergunta sobre por que razão a arte é algo que deve interessar à filosofia acompanha outra pergunta, sobre por que a filosofia não apareceu historicamente em todas as culturas, mas somente em algumas, sobretudo na Grécia e na Índia (DANTO, 2005, p. 129).

No capítulo quatro do livro *A transfiguração do lugar-comum, Estética e a obra de arte*, Danto analisa algumas questões da estética e demonstra a sua diferença em relação a uma filosofia da arte. Ele defende o argumento de que a reação estética frente a uma obra deve ser mediada pelo conceito, já que ele não acredita que a percepção sensorial seja suficiente para distinguir os pares em que uma das partes é uma obra de arte (DANTO, 2005, p. 146). É importante esclarecer o uso de alguns conceitos e termos na visão de Danto. Estética aqui está relacionada com a percepção através dos sentidos, tendo como objeto as obras de arte. Danto utiliza tanto “reação estética” quanto “apreciação estética”, entretanto ele os emprega sem maiores explicações sobre as diferenças entre esses termos. Não é usado o termo experiência estética, que indica o momento quando alguém se depara com uma imagem ou com algum objeto que pode ter um caráter estético. A partir dessa experiência, a meu ver, é

possível chegar aos termos de Danto: se tem uma reação estética, ou seja, uma reação sensorial a um objeto ou imagem e o modo de vê-lo; o que leva a uma apreciação estética, uma avaliação do caráter estético como agradável — apreciação positiva — ou desagradável — apreciação negativa. Ter uma experiência estética e apreciar uma obra não implicam, portanto, que ela seja necessariamente agradável ou bela, mas implica que ela seja sensorial. A estética quase sempre esteve ligada à ideia de beleza, a qual deixou de ter relevância para a definição arte, não sendo mais uma característica necessária para algo ser arte<sup>34</sup>: “os critérios tradicionais não mais se aplicam” (DANTO, 2015a, p. 17).

Um objeto não ser passível de apreciação estética não é definidor quanto ao seu caráter artístico, como bem propôs Duchamp com seus *readymades* a-estéticos. As características ressaltadas ao se deparar com a *Fonte* (Figura 2) de Duchamp não são referentes à porcelana e sim à ação do artista, impossibilitando a definição de arte a partir do objeto (DANTO, 2005, p. 149-150).

Na minha opinião, uma obra de arte tem um grande número de propriedades muito diferentes das que caracterizam um objeto que, apesar de materialmente indiferenciável dela, não é uma obra de arte. Algumas dessas propriedades podem muito bem ser estéticas, tendo a faculdade de provocar experiências estéticas ou a possibilidade de ser consideradas “preciosas e valiosas”. Mas para reagir esteticamente a essas propriedades é preciso antes saber que o objeto em questão é uma obra de arte, de modo que para reagir de modo diferenciado a essa diferença de identidade é preciso que já tenha sido feita a distinção entre o que é arte e o que não é. [...] O que estou querendo dizer é que existem duas ordens de reações estéticas, dependendo de o objeto ser uma obra de arte ou uma simples coisa real idêntica. Conseqüentemente, não se pode recorrer a considerações estéticas para chegar a uma definição de arte, pois precisamos de uma definição prévia para identificar as reações estéticas apropriadas a obras de arte em contraste com meras coisas reais (DANTO, 2005, p. 151).

---

<sup>34</sup> “A concepção filosófica da estética foi quase inteiramente dominada pela ideia de beleza, particularmente no século XVIII — a grande época da estética —, quando o belo, com exceção do sublime, era uma única qualidade artística realmente considerada tanto por artistas quanto por pensadores. E, no entanto, a beleza desapareceu quase por completo da realidade artística no século XX, como se a atratividade fosse, de algum modo, um estigma, com suas implicações comerciais grosseiras” (DANTO, 2015a, p. 8).

Figura 2 - A Fonte



Fonte: Site Tate Modern<sup>35</sup>

Ele caracteriza a mudança de relação que temos com um objeto quando descobrimos que aquilo é arte, ou que não é arte no contexto atual, como algo institucional e social, mas saber que um objeto é uma obra de arte é “saber que ele tem qualidades que faltam ao seu símile não-transfigurado e que provocará reações estéticas diferentes. E isso não é institucional, mas ontológico — estamos lidando com ordens de coisas completamente diferentes” (DANTO, 2005, p. 157). Nesse ponto, Danto mostra sua relutância em concordar com uma teoria institucional da arte, se focando na diferença ontológica, mas com o passar dos anos, em outros livros e artigos de sua autoria, é possível perceber uma posição menos rígida nesse quesito. Ele ressalta que talvez não haja um exemplo de objeto que desperte em

<sup>35</sup> Disponível em: < [http://www.tate.org.uk/art/images/work/T/T07/T07573\\_10.jpg](http://www.tate.org.uk/art/images/work/T/T07/T07573_10.jpg) >

todas as pessoas uma reação estética, aceitando o lado subjetivo e individual (DANTO, 2005, p. 165). Além disso, é possível que seja feita uma avaliação errada de uma obra caso se tenha informações históricas erradas, portanto o caráter histórico também é essencial para reação estética (DANTO, 2005, p. 172). De qualquer forma, a reação estética não serve para definir arte<sup>36</sup> e “A estética parece cada vez mais inadequada para lidar com arte a partir da década de 1960 [...], sendo um sinal disso que uma das disposições iniciais era a recusa em se considerar a arte não-estética ou anti-estética como arte” (DANTO, 2006, p. 94).

O sexto e último capítulo do livro *What art is* discute o futuro da estética e, durante o percurso, é possível compreender as visões do autor sobre estética, filosofia da arte e história da arte. Ele introduz uma preocupação do meio acadêmico no campo da estética a partir de duas chamadas de artigos da Sociedade Americana de Estética, que envolviam a questão de a estética ter sido uma maneira negligenciada de se tratar de arte nos últimos tempos (DANTO, 2013, p. 135). Tanto a história da arte, quanto a filosofia da arte, a partir dessas chamadas de artigos, como indica Danto, veem mérito em explorar a abordagem estética (DANTO, 2013, p. 135).

Danto afirma que, enquanto várias disciplinas das humanidades estavam sendo transformadas e influenciadas pela Teoria, se referindo ao pós-estruturalismo iniciado por Jacques Derrida e Michel Foucault (DANTO, 2013, p. 137-139), a filosofia anglo-saxônica não tinha abertura para ser desconstruída<sup>37</sup>. Além disso, a estética é vista como uma disciplina marginal na filosofia, não sendo considerada detida de grande importância fora do circuito de

---

<sup>36</sup> “Se o fato de sabermos que uma coisa é uma obra de arte cria uma diferença no modo como reagimos esteticamente a um objeto — se é que há reações estéticas diferentes a objetos indiscerníveis dos quais um é uma obra de arte e o outro uma coisa natural —, há uma ameaça de circularidade em toda definição de arte na qual alguma referência estética tem papel definidor, já que essa reação não corresponderia apenas a obras de arte, em contraposição ao tipo de reação provocada por coisas naturais ou artefatos banais, como as caixas de Brillo (as comuns, que não são obras de arte). A verdade é que a distinção entre obras de arte e coisas naturais ou meros artefatos já deve ter sido feita antes de se definir o tipo apropriado de reação. Por conseguinte, não podemos usar esse tipo específico de reação para definir o conceito de obra de arte” (DANTO, 2005, p. 146-147).

<sup>37</sup> “[...] philosophy never really presented itself as a candidate for deconstruction. The reason for this is that most of the main movements in twentieth century philosophy already consisted of programs for the reform of the discipline” (DANTO, 2013, p. 141). “[...] a filosofia nunca realmente se apresentou como uma candidata para desconstrução. A razão para isso foi que a maior parte dos principais movimentos da filosofia do século XX já consistiam em programas de reforma da disciplina” [Tradução livre].



especialistas da área<sup>38</sup>. Tanto Danto como Duchamp foram em parte responsáveis pelo negligenciamento da estética (DANTO, 2013, p. 143) nas análises artísticas, pois ambos demonstraram que a estética não era uma característica necessária para a definição de arte e, portanto, dispensável nesse sentido.

For me, Duchamp’s philosophical discovery was that art could exist, and that its importance was that it had no aesthetic distinction to speak of, at a time when it was widely believed that aesthetic delectation was what art was all about. That, so far as I was concerned, was the merit of his readymades. It cleared the philosophical air to recognize that since anaesthetic art could exist, art is philosophically independent of aesthetics. Such a discovery means something only to those concerned, as I was, with the philosophical definition of art, namely, what the necessary and sufficient conditions are for something being a work of art (DANTO, 2013, p. 144)<sup>39</sup>.

O trabalho de Danto quase não teve referências de estética, principalmente pelo fato de ela não ser mais primordial para a definição de arte, tópico de interesse do autor (DANTO, 2013, p. 149). “Because of works like Warhol’s *Brillo Box*, I could not claim that aesthetics is part of the definition of art. That is not to deny that aesthetics is part of art!” (DANTO, 2013, p. 149)<sup>40</sup>. Em *O Abuso da Beleza*, a questão da estética e da percepção do belo são trabalhadas mais a fundo e a relevância que essa disciplina tem para a arte contemporânea. Enquanto a filosofia da arte se ocupa das relações da obra de arte com sua contraparte material (DANTO, 2005, p. 174), a estética se ocupa das reações de indivíduos frente à mesma obra. A estética aporta conhecimento sobre a arte<sup>41</sup> e é necessário, para Danto, que a filosofia da arte esteja

---

<sup>38</sup> “Except in the great era of German Idealism, aesthetics has been viewed as a somewhat marginal subdiscipline in philosophy, and its issues have not been considered sufficiently important to the practice of philosophy that philosophers other than specialists have seen reason to take much interest in them” (DANTO, 2013, p. 142). “Com exceção da grande era do Idealismo Alemão, a estética tem sido vista, de certo modo, como uma subdisciplina marginalizada da filosofia e seus problemas não têm sido considerados suficientemente importantes para praticar filosofia que filósofos não-especialistas não veem razão para se interessar por eles” [Tradução livre].

<sup>39</sup> “Para mim, a descoberta filosófica de Duchamp foi que a arte poderia existir e que sua importância era que não existia distinção estética evidente, em um momento em que se acreditava que o deleite estético era o sentido da arte. Isso, até onde eu sei, foi um mérito de seus readymades. Eles limpavam o ar filosófico para reconhecer que desde que uma arte anestésica poderia existir, a arte é filosoficamente independente da estética. Tal descoberta significa algo apenas para aqueles que se preocupavam, como eu, com a definição filosófica da arte, a saber, quais eram as condições necessárias e suficientes para que algo seja uma obra de arte” [Tradução livre].

<sup>40</sup> “Por causa de trabalhos como a *Brillo Box* de Warhol, eu não poderia afirmar que a estética faz parte da definição de arte. Isso não é negar que a estética faz parte da arte!” [Tradução livre].

<sup>41</sup> “In brief, the reconsideration of aesthetics, whether in philosophy or in aesthetics, can tell us a great deal worth knowing about art, whatever our approach to it may be, as well as about the social world or — the world as objective spirit” (DANTO, 2013, p. 151). “Resumidamente, a reconsideração da estética, seja na filosofia ou na estética, pode nos contar muito que vale a pena saber sobre arte, seja qual for nossa abordagem, assim como sobre o mundo social ou — o mundo como espírito objetivo” [Tradução livre].

bem estabelecida para que a estética atue, o que significa que primeiro se deve definir o que é arte antes:

Não quero dizer que a estética seja irrelevante para a arte, mas que a relação entre a obra de arte e a sua contraparte material deve ser primeiro entendida corretamente para que a estética tenha qualquer propósito, e ainda que exista um senso estético inato, o aparato cognitivo necessário para pô-lo em ação não pode ser ele mesmo considerado inato (DANTO, 2005, p. 166).

Ao olhar em retrospecto para sua carreira como crítico de arte, Danto relata que ele pretendia falar sobre o assunto da obra e o que ela queria dizer para seus leitores, percebendo que raramente a estética fazia parte do cenário artístico nova-iorquino<sup>42</sup>.

## 1.2 ORIGENS DO “FIM DA ARTE”

Na seção anterior foi possível observar como o pensamento de Danto começou a se estruturar em seus escritos sobre arte e a maneira pela qual ele foi se transformando ao longo dos anos. Em 1986 é publicado o livro *O descredenciamento filosófico da arte*, que é uma reedição de artigos e apresentações do autor desde *A transfiguração do lugar-comum*. Nele se encontra o artigo *O fim da arte*, no qual Danto apresenta a ideia pela primeira vez em suas publicações, conceito que tomou grandes proporções em sua teoria, principalmente no livro *Após o fim da arte*, uma revisão das ideias do artigo anos depois.

Danto ressalta que o “fim da arte” só foi percebido por ele depois de mais ou menos 20 anos, em 1984 com a publicação de seu ensaio *O fim da arte*, que apontou um encerramento no desenvolvimento histórico da arte. Naquele momento, não era possível saber que a arte tinha acabado, da mesma forma que acontecimentos que marcaram o início de um período ou movimento, como a subida de Petrarca no Monte Ventoux com uma cópia de Santo Agostinho ou as *Demoiselles d’Avignon* de Picasso, não eram percebidos como o que

---

<sup>42</sup> “In my twenty-five years as art critic for *The Nation* magazine, my effort was to describe the art differently from that of the conservative taste of most of the New York critics. From my perspective, aesthetics mostly was not a part of the art scene. That is to say, my role as a critic was to say what the work was about — what it meant — and then how it was worth it to explain this to my readers” (DANTO, 2013, p. 156). “Nos meus vinte e cinco anos como crítico de arte para a revista *The Nation*, meu esforço foi o de descrever arte diferentemente do gosto conservador da maior parte dos críticos de Nova Iorque. Da minha perspectiva, a estética majoritariamente não fazia parte do cenário artístico. Quer dizer, meu papel como crítico era dizer sobre o que era a obra — o que ela significava — e então dizer como valia a pena explicar isso para os meus leitores” [Tradução livre].

começou a Renascença e o cubismo, respectivamente. Esses eventos foram apontados posteriormente ao se fazer uma análise objetiva em retrospecto:

Quem, em visita à Stable Gallery na East 74th Street em Manhattan, para ver as obras de Warhol, poderia saber que a arte havia chegado a um fim? Alguém pode ter expressado isso como um juízo de valor, desprezando as Brillo Boxes e tudo o que a pop art representava. Mas o fim da arte jamais se apresentou sob a forma de um juízo crítico, e sim como juízo histórico objetivo (DANTO, 2006, p. 27).

As principais fontes de Danto para sua concepção de “fim da arte” estão nos escritos por G. W. Hegel e Clement Greenberg. Como foi mencionado na introdução, Danto inicialmente defende a perspectiva hegeliana de “fim da arte” antes de adaptá-la e criar sua própria versão, tarefa alcançada com ajuda das ideias de Greenberg que, por mais que não tenha estruturado uma teoria do “fim da arte”, determinou que não havia nada na arte de relevante que não se encaixasse em sua narrativa da história da arte<sup>43</sup>, ponto do qual Danto parte para sua estruturação. Serão realizadas análises da relação de Danto com os dois teóricos a partir, principalmente, da forma como Danto os apresenta.

### 1.2.1 Hegel

O conceito do “fim da arte” foi pensado inicialmente na modernidade clássica por Hegel em seus cursos de estética, disciplina inexistente até então (JIMENEZ, 1999). Esse era um “[...] momento de crise do pensamento europeu [...]” (WERLE, 2011, p. 11). O que é discutido é a possibilidade da função da arte como expressão desse mundo. O “fim da arte” é um conceito que tem como origem a concepção hegeliana de arte, que leva em conta praticamente toda a história da arte desde a Antiguidade até a produção artística contemporânea ao filósofo. Werle (2011) ainda ressalta que esse “fim da arte” não tem origem em um favoritismo de certos movimentos artísticos anteriores ou por uma descrença no futuro.

Hegel identifica a arte, a religião e a filosofia como formas de representação do absoluto, que têm como propósito dar “[...] forma a uma constelação de valores intrínsecos

---

<sup>43</sup> Cf. GREENBERG, C. “Arte e cultura”. Tradução de Otacilio Nunes. São Paulo: Ática, 1996.; SUSSEKIND, Pedro. Greenberg, Danto e o fim da arte. **KRITERION**, Belo Horizonte, n. 129, p. 349-362, jun. 2014.

de uma civilização” (WICKS, 2014, p. 410). Dependendo do momento histórico, um desses modos é o meio mais importante de expressão do absoluto. A arte é a primeira dessas representações, que tem como suporte a sensação para expressar a perfeição. Seu lugar é tomado pela religião, ainda ligada à sensação, a qual é substituída pela filosofia, que se fundamenta no conceito. É possível notar o movimento de concepções sensíveis a concepções não sensíveis, visando a expressão mais espiritual possível do absoluto (WICKS, 2014).

Duarte (2006) mostra que, além dessa distinção das formas de representação do absoluto, Hegel divide a arte em três períodos que se sucedem de acordo com o desenvolvimento histórico: arte simbólica, arte clássica e arte romântica. Na arte simbólica, presente na arquitetura da Antiguidade não-clássica, quase não se distingue a obra da natureza da obra humana, prevalecendo a matéria sobre o espírito<sup>44</sup>. Já na arte clássica, existe um equilíbrio entre esses dois pólos que é expressado pelas esculturas gregas clássicas, estágio que representa o ponto mais elevado da realização artística para Hegel: “o ideal fornece o conteúdo e a Forma para a arte clássica, a qual realiza, nesse modo adequado de configuração, aquilo que a verdadeira arte é segundo o seu conceito” (HEGEL, 2000, 157). Desse modo, com a chegada do romantismo na modernidade, — pintura, música, poesia — a arte entra em declínio pelo simples fato de haver um movimento cada vez mais intenso em direção ao espírito, o que gera um desequilíbrio entre os elementos materiais e espirituais.

As Formas de arte universais referiam-se principalmente à verdade absoluta que a arte alcança, e encontraram a origem de sua particularização na apreensão determinada daquilo que valia para a consciência enquanto o absoluto e trazia em si mesmo o princípio de sua espécie de configuração. Vimos no simbólico surgir nesta relação de significados naturais enquanto o conteúdo, coisas naturais e personificações humanas como a Forma da exposição; no clássico vimos surgir a individualidade espiritual, mas enquanto presença corporal não recordada, acima da qual se encontrava a necessidade abstrata do destino; no romântico vimos surgir a espiritualidade com a subjetividade a ela mesma imanente, para cuja interioridade a forma exterior permaneceu contingente. Também nesta última Forma de arte o objeto era o divino em si e para si mesmo, assim como nas Formas anteriores (HEGEL, 2000, 341-342).

---

<sup>44</sup> Hegel sintetiza essa divisão das artes: “Essa é a totalidade articulada das artes particulares : a arte exterior da arquitetura, a arte objetiva da escultura e a arte subjetiva da pintura, da música e da poesia. [...] A arquitetura é então a cristalização e a escultura a figuração orgânica da matéria em sua totalidade sensível espacial ; a pintura, a superfície colorida e a linha, enquanto na música o espaço em geral passa para o ponto em si mesmo preenchido do tempo ; até, por fim, na poesia o material exterior ser totalmente desvalorizado” (DUARTE, 2017, p. 201). Trecho retirado da coletânea de textos de estética *O belo autônomo*.

Nesse contexto, Hegel estrutura seu conceito de “fim da arte”. Entretanto, “Hegel não diz que a arte está morta nem que os artistas tenham desaparecido, mas que ela cessou de representar o que significava para as civilizações anteriores” (JIMENEZ, 1999, p. 181). Isso quer dizer que “fim da arte” não é sinônimo de morte da arte nem de término da mesma.

A concepção cristã de verdade é deste tipo. Mas sobretudo o espírito do mundo atual, ou melhor, o espírito de nossa religião e de nossa formação racional se mostra como tendo ultrapassado o estágio no qual a arte constitui o modo mais alto do absoluto se tornar consciente. O caráter peculiar da produção artística e de suas obras já não satisfaz nossa mais alta necessidade. [...] o fato é que a arte não mais proporciona aquela satisfação das necessidades espirituais que épocas e povos do passado nela procuravam e só nela encontraram; uma satisfação que se mostrava intimamente associada à arte, pelo menos no tocante à religião (HEGEL, 2001, p. 34-35).

Segundo Werle (2011), o “fim da arte” só mostra que a definição anterior de arte já não é mais suficiente para explicar a arte produzida no presente, ou seja, há uma “[...] saturação dos conceitos norteadores da cultura por meio do processo da história” (WERLE, 2011, p. 52), o que implica uma ampliação dos horizontes artísticos, pois novos aspectos são acrescentados ao modo de se pensar arte. Sendo assim, temos duas visões sobre o “fim da arte”, de um lado como perda e de outro como ganho: “A perda está no fato de que a arte deixa de ser a referência de sentido elevada de outrora. [...] Já o ganho diz respeito à possibilidade de remoção dos entraves e das restrições e aponta para uma conquista de liberdade” (WERLE, 2011, p. 14). Para Jimenez (1999), essa conquista revela a crescente liberdade do artista moderno e conseqüentemente uma afirmação da autonomia estética.

A teoria de Hegel é evocada por Danto já em *A transfiguração do lugar-comum* quando ele está analisando a pintura *Brushstroke* de Lichtenstein, obra na qual “substância e tema eram uma só e mesma coisa” (DANTO, 2005, p. 167). Danto afirma que o quadro, que representa uma pincelada do artista *pop*, é profundamente teórico e ele é consciente de si mesmo e faz referência a Hegel: “Elas são tão autoconscientes que quase exemplificam um ideal hegeliano em que a matéria se transfigura em espírito, e não há praticamente nenhum elemento da sua contraparte material que não possa se candidatar a elemento da obra de arte em si” (DANTO, 2005, p. 171).

O artigo *O fim da arte* pretende mostrar a aplicabilidade da teoria do “fim da arte” de Hegel no contexto artístico desde a década de 1960. O artigo se diferencia muito do livro

publicado dez anos depois, sendo possível, então, identificar algumas transformações na concepção desse conceito e de sua teoria em geral. Alguns temas apresentados nesse artigo são aprofundados em dois outros artigos, *Arte e Disturbação* e *Arte, Evolução e a Consciência da História*. Na apresentação do artigo, Danto relata que essa versão é decorrente da breve participação em um simpósio sobre o estado do mundo da arte, em que participaram também Clement Greenberg e Rosalind Krauss. Devido à publicação do texto no jornal *Soho News* com o título “Art Attacks”, Danto foi chamado para dar aulas sobre o assunto, que foram expandidas e publicadas sob o título *Death of Art*, no qual também continham comentários de outras pessoas<sup>45</sup> sobre o tópico e o texto de Danto. A versão analisada é a resposta ao que ele se refere ao estado lúgubre do mundo da arte. É possível perceber que Danto está fazendo a sua análise do mundo da arte apoiado na teoria de Hegel, pretendendo prová-la. No livro *Após o fim da arte*, a perspectiva e versão de Danto sobre a teoria de Hegel se sobressai, expandindo suas análises para além dos horizontes da teoria hegeliana e da filosofia e abarcando aspectos como contexto histórico. Enquanto no livro o autor reitera diversas vezes que a arte não morreu, mas sim sua narrativa histórica, no artigo percebe-se que não há tal preocupação, pois a arte se transforma tanto que não se pode mais chamá-la de arte, momento em que a arte se tornou filosofia. Danto, portanto, concorda com a perspectiva hegeliana de que o “fim da arte” foi uma etapa para que a filosofia — da arte — pudesse ser alcançada.

Com o “fim da arte” como arte “em si”, se tem uma arte subserviente, ou perturbatória<sup>46</sup> como é colocada no artigo *Arte e perturbação*, em que se verifica um tratamento pejorativo das manifestações artísticas citadas. A arte, nessa nova condição, tenta alcançar novamente o aspecto mágico e místico da arte para resolver a “catástrofe da identidade” que foi introduzida no modernismo (DANTO, 1986, p. 126-127). As artes visuais, portanto, se transfiguram em performances e instalações que transgridem os limites entre arte e vida, imitação e realidade, gerando uma sensação incômoda: “É nesse sentido que a obscenidade se torna perturbacional: seu uso apaga uma fronteira entre imitação e realidade, e a arte é perturbadora porque a realidade que ela divulga é, ela própria, perturbadora” (DANTO, 2015b, p. 160). Essa arte sempre tem algum componente chocante

---

<sup>45</sup> Danto não explicita quem foram as pessoas que participaram dessa publicação.

<sup>46</sup> Os termos “perturbatória” e “perturbação” são traduções dos neologismos de Danto nesse artigo, a saber, “disturbatory” e “disturbation”, respectivamente, no original.

ou perturbador e pode inclusive ameaçar a vida dos observadores na tentativa da arte de reencontrar sua identidade<sup>47</sup>, fazendo dela contrária à lógica histórica, mas ao mesmo tempo mostrando no que a arte se transformou após sua fusão com a filosofia (DANTO, 1986, p. 133)<sup>48</sup>.

No artigo final da trilogia sobre o “fim da arte”, *Arte, Evolução e a Consciência da História*, Danto faz uma análise sobre o caráter biológico da evolução e questionando se a arte teria alguma influência na evolução humana, principalmente analisando a origem de gênios e artistas, se é algo inato, genético ou que é determinado pelo contexto e ambiente, interrogando se seria possível<sup>49</sup> criar gênios e artistas. Segundo Danto, os artistas, assim como a arte, foram tachados de inúteis, no sentido de não ter uma função prática, e, portanto, são um luxo e estão no estrato elevado da sociedade, principalmente no contexto do Renascimento e do Romantismo. A arte, por mais que não modifique o ser humano biologicamente, colabora para a evolução do pensamento (DANTO, 1986, p. 196). Nesse artigo, três modelos históricos são analisados para chegar a essa conclusão: o de Vasari, fundado na mimese; o de Panofsky, fundado nas formas simbólicas; e o de Hegel, fundado na compreensão da essência histórica. Ele refuta os dois primeiros modelos como exemplos de evolução do ser humano pela arte, pois a evolução da mimese revela apenas um progresso na destreza e as formas simbólicas não apresentam uma lógica contínua capaz de influenciar a evolução (DANTO, 1986, p. 198-204). No modelo de história de Hegel, no entanto, a arte colaborou para a compreensão interna do ser humano através do pensamento. Nessa ação, a arte se transformou de tal forma que não é mais possível se referir a ela como arte, nem fazer arte como antes, pois ela chegou

---

<sup>47</sup> “Então é perturbação quando os limites que isolam arte e vida são transpostos de um modo que a mera representação de coisas perturbadoras não pode atingir, exatamente porque elas são representações, e reagimos a elas como tais. É por essa razão que a realidade deve de algum modo ser um componente real da arte perturbacional, e usualmente essa realidade é, ela própria, de um tipo perturbador: obscenidade, nudez frontal, sangue, excremento, mutilação, perigo real, dor verdadeira, morte possível. E esses são componentes da arte, e não simplesmente colaterais à sua produção ou apreciação — como quando os andaimes que sustentam os gessoiros desabam ou o pintor cai da escada ou um artista morre por septicemia ou um passante morre pela queda de um pedaço de beiral” (DANTO, 2015b, p. 159).

<sup>48</sup> “Não: na arte perturbacional, o artista não se refugia por trás das convenções: ele abre um espaço que as convenções têm o propósito de manter fechado” (DANTO, 2015b, p. 162).

<sup>49</sup> A palavra utilizada na versão original é “breed”, que significa raça de animais e também, quando verbo, tem o sentido de reprodução de animais com intervenção de humanos.

ao fim<sup>50</sup>. O período após o modernismo é uma época de crise na arte, que é originado das questões filosóficas que surgiram na arte moderna<sup>51</sup>. A consciência dos limites da arte foi alcançada e, nesse momento, a arte acabou e se tornou filosofia, já que a arte se torna seu próprio objeto em um movimento filosófico (DANTO, 1986, p. 207). “O fazer artístico é o seu próprio fim em ambos os sentidos do termo: o fim da arte é o fim da arte. Não há mais para onde ir” (DANTO, 2015b, p. 248)<sup>52</sup>. O artigo é finalizado com Danto afirmando que é tarefa dos filósofos chegar a uma definição universal de arte que englobe o pluralismo e relativismo da era pós-histórica, entretanto ele é apenas o profeta (DANTO, 1986, p. 210).

A influência mais evidente de Hegel sobre Danto se encontra no seu livro *Após o fim da arte*, no qual Danto estabelece sua versão da teoria do “fim da arte” (Cf. Seção 1.2.1). Hegel mostrou que arte, filosofia e religião são basicamente mutações de um e de outro, o que teria sido confirmado, segundo Danto, pela atitude dos críticos modernos com seus manifestos que, quem não estivesse de acordo, estaria contra “o avanço da história” (DANTO, 2006, p. 33). A tese de “fim da arte” de Hegel é retomada em *O Abuso da Beleza*, reiterando que ela não tem a ver com o declínio da arte em si e, com isso, não interfere na criação de arte depois do seu fim (DANTO, 2015a, p. 107-108). Danto afirma que a arte após Hegel foi filosoficamente rica: “[...] em outras palavras, a riqueza da especulação filosófica era semelhante a riqueza da produção artística” (DANTO, 2006, p. 36). Devido a esse fato que as produções artísticas dos artistas e movimentos do modernismo, como Picasso, Matisse, cubismo e fauvismo, se distinguiram tanto uns dos outros quanto posicionamentos filosóficos (DANTO, 2006, p. 37). “Mas, de modo semelhante, do fim da arte para cá continuam a haver experimentos filosóficos modernistas em arte, como se o modernismo não tivesse terminado, como, na verdade, não terminou nas mentes e práticas dos que continuam a acreditar

---

<sup>50</sup> “A arte, por meio de seu próprio desenvolvimento interno, atingiu um estágio em que contribuiu para o desenvolvimento interno do pensamento humano para obter uma compreensão de sua própria essência histórica. Quando isso aconteceu, não foi mais possível praticá-la como antes, e isso faz parte do que eu tinha em mente com a ideia da arte tendo chegado ao fim. Ela chegou ao fim porque não podemos pensar sobre ela nos mesmos termos que anteriormente; e uma profunda transformação de pensamento como essa é exatamente uma passagem na evolução — diferentemente da percepção, o pensamento não é modular. E é uma transformação de pensamento que a arte fez acontecer” (DANTO, 2015b, p. 244).

<sup>51</sup> “E esta é a crise à qual me refiro: pintura e escultura, como arte, se tornam objeto para si próprias, e a evolução ulterior da arte pôde acontecer depois apenas no nível da filosofia. A arte moderna é filosofia no medium que até então tinha sido tratado de modo tão transparente quanto se supôs que a consciência o era nas teorias tradicionais da mente” (DANTO, 2015b, p. 246)

<sup>52</sup> Os dois sentidos de “fim” que Danto coloca é “finalidade” e “final” ou “limite”. Essa frase, portanto, pode ser reescrita da seguinte forma: a finalidade da arte é chegar ao limite da arte.



nele” (DANTO, 2006, p. 38). Cabe agora ao filósofo, não mais ao artista, o trabalho de explicar porque certos objetos são obras de arte enquanto outros não:

Quando a questão é trazida à consciência num certo momento do desdobramento histórico da arte, atinge-se um novo nível de consciência filosófica. E isso significa duas coisas: em primeiro lugar, que, tendo se alçado à esse nível de consciência, a arte deixa de ter responsabilidade pela sua definição filosófica. Essa é antes tarefa dos filósofos da arte. Em segundo lugar, significa que não há uma aparência específica a ser assumida pelas obras de arte, uma vez que a definição filosófica da arte deve ser compatível com todo e qualquer tipo e regra de arte — com a arte pura de Reinhardt, mas também artes ilustrativa e decorativa, figurativa e abstrata, antiga e moderna, oriental e ocidental, primitiva e não primitiva, por mais que elas possam diferir umas das outras (DANTO, 2006, p. 41).

Danto acredita que, de fato, a arte passou para um novo patamar tal como previsto por Hegel, se tornando filosofia e, portanto, chegando a cabo. Da mesma forma que Hegel não declarou a morte da arte, Danto aponta que, no momento em que a arte se torna filosofia, a narrativa da história da arte terminou, mas não a arte em si. Em seguida será analisada mais a fundo a influência de Greenberg, que colaborou com a questão da narrativa na reestruturação da teoria de Hegel por Danto.

### 1.2.2 Greenberg

A relação de Danto com a crítica de arte é bem extensa. Em seu livro *Após o fim da arte* ele dedica três capítulos à crítica de arte, sendo que um contempla o pensamento de Greenberg. Esse tema é bastante recorrente em suas obras. Danto faz um panorama histórico sobre a análise de arte desde seus primórdios na Grécia antiga até a contemporaneidade. No período da Grécia, o conceito de mimese<sup>53</sup>, nascido do mundo das ideias platônico, é o mais importante. Por mais que ela tenha uma conotação pejorativa em Platão, devido ao fato de uma obra de arte ser a cópia da cópia do mundo das ideias, a ideia de imitar a natureza e imitar a perfeição foi fundamental para as questões artísticas daquele momento em diante:

---

53 A ideia de mimesis, ou imitação, platônica aparece em diversos textos seus, mais notadamente em A República. Jimenez ilustra esse conceito com a seguinte situação: “Tomemos um exemplo de uma cama. Deus por dois a essência da cama. Esta essência é, como seria previsto em Platão, a única realidade. Chega um marceneiro: ele fabrica uma cama, mais exatamente uma forma de cama inspirada na forma criada por Deus. Ele copia. Chegam Pinto: ele pinta a cama do marceneiro. Portanto, copia uma cópia. Imitação de uma imitação de imitação, a pintura assim a forma mais degradada da mimese; cópia da verdade em 'terceiro grau', ela é a aparência, até mesmo a fraude menos admissível que possa existir” (JIMENEZ, 1999, p. 205 - 206).

A “imitação” foi a resposta filosófica padrão para a questão da arte que perdura desde Aristóteles até o século XIX, e mesmo até o século XX. Portanto, a mimesis, para mim, é um estilo<sup>54</sup>. No período em que ela definia o que deveria ser arte, não havia outro estilo nesse sentido (DANTO, 2006, p. 51)

Segundo Danto, esse foi o início da trajetória da narrativa artística. A verossimilhança foi o fundamento da arte ocidental durante mais de dois mil anos. Os filósofos definiam os critérios da arte, tanto da forma quanto da qualidade. Entretanto, na contemporaneidade há uma diferenciação nos caminhos da arte e da filosofia, havendo a necessidade de a crítica de arte ser pluralista e pós-histórica<sup>55</sup>.

Assim esboçada, a narrativa mestra da história da arte — no Ocidente, mas por fim não só no Ocidente — é a de que houve uma era de imitação, seguida por uma era de ideologia, seguida pela nossa era pós-histórica em que, com qualificação, tudo vale. Cada um desses períodos é caracterizado por uma diferente estrutura na respectiva crítica de arte (DANTO, 2006, p. 52).

A primeira grande narrativa de arte se inicia no Renascimento com Giorgio Vasari, que acreditava na continuidade progressista visual. Em sua obra sobre a vida dos artistas, ele mostrou que a história da arte era feita pelos artistas, não necessariamente pela técnica, propondo uma narrativa histórica apoiada nos artistas<sup>56</sup>. O papel do artista se tornou muito mais importante do que antes, sendo nesse momento considerada uma função intelectual. O que caracterizava um artista era sua capacidade de criar e desenhar, fundamento principal das artes: pintura, escultura e arquitetura. O artista era a mente por trás da obra, mas não necessariamente presente na produção dela. O resto do trabalho manual geralmente era delegado para os aprendizes dos ateliês. Isso mostra como houve essa elevação da função do

---

54 “[...] um estilo é um conjunto de propriedades compartilhadas em um conjunto de obras de arte, mas que também é utilizado para definir, filosoficamente, o que deve ser um trabalho de arte” (DANTO, 2006, p. 51).

55 A crítica de arte deve se adequar à arte: “Poderíamos tirar proveito da palavra ‘contemporâneo’ para cobrir quaisquer disjunções de pós-modernismos que se quisesse cobrir, mas então novamente ficaríamos com a sensação de não possuir um estilo identificável, de que não há nada que não se ajuste. Mas que na verdade é a marca das artes visuais desde o final do modernismo, que como período se define pela falta de uma unidade estilística, ou pelo menos do tipo de unidade estilística que pode ser alçada à condição de critério e utilizada como base para o desenvolvimento de uma capacidade de reconhecimento — e que, conseqüentemente, não há possibilidade de um direcionamento narrativo. É por isso que eu prefiro chamá-la simplesmente de arte *pós-histórica*” (DANTO, 2006, p. 15).

56 Cf. VASARI, 1986.

artista, já que o trabalho manual ainda era vista como uma tarefa “menor”, assim como na Grécia antiga.

Para que uma obra de arte fosse elogiada por Vasari, ela deveria atingir tal nível de técnica e perfeição que a pintura teria que fazer o espectador acreditar que estava diante da própria realidade, segundo Danto. Ele elogiou várias obras, como a *Monalisa*, por haver uma semelhança tão grande com a realidade que ela parecia viva. Essa tradição de crítica de arte continuou com o intuito de buscar representações na pintura cada vez mais adequadas à realidade. Sob essa perspectiva, a pintura modernista não era arte, pois as representações estavam longe de ser verossímeis. O problema era “dar continuidade à narrativa ‘progressista desenvolvimentista’ com a pintura que não mais parecia ser uma continuidade à história vasariana [...]” (DANTO, 2006, p. 70). Danto menciona diversos teóricos que escreveram sobre as grandes mudanças do modernismo e adicionaram outras visões diferentes de Vasari, mas nenhum conseguiu inovar da mesma forma que o renascentista.

O que nossos dois teóricos [Fry e Kahnweiler<sup>57</sup>] propuseram fazer foi preencher uma lacuna na prática, explicar ao artista, bem como ao público, o que estava acontecendo, e impor uma nova forma narrativa. [...] Nem Fry nem Kahnweiler, parece-me, estavam preparados para dizer que a nova arte era realmente nova, ou nova de uma maneira nova (DANTO, 2006, p. 64).

Para Danto, o único que realmente inovou e criou uma nova narrativa dentro da crítica de arte foi Clement Greenberg<sup>58</sup>. Sua escrita “alcançou [...] uma autoconsciência da ascensão à autoconsciência” (DANTO, 2006, p. 73). Danto ainda nota que todos os teóricos que tentaram explicar o modernismo eram também críticos de arte, o que mostra que a narrativa vasariana não era mais adequada filosoficamente, por isso foi passado aos críticos de arte o papel de principais figuras para análise da arte.

---

<sup>57</sup> Roger Fry e Daniel-Henry Kahnweiler foram dois críticos de arte mencionados por Danto que criaram outras formas de narrativa da história da arte. Fry colocava os impressionistas como criadores de formas que apontam para uma realidade, dando crédito ao novo fazer artístico, mas não dando continuidade à tradição vasariana por sua abordagem formalista (DANTO, 2006, p. 59-60). Kahnweiler, um dos primeiros teóricos do cubismo, analisava os estilos artísticos como linguagem, sendo algo ilegível em um primeiro momento que é desvendado e a “escrita” se torna habitual (DANTO, 2006, p. 61). Resumidamente, são essas as teorias às quais Danto se refere nessa citação.

<sup>58</sup> Mesmo que a crítica de Greenberg tenha sido muito popular na década de 1960 nos EUA, existem outros críticos, como Leo Steinberg e Harold Rosenberg, que eram contra a abordagem formalista da narrativa greenberguiana (COUTO, 2005).

O modernismo é encarado pelo filósofo como um momento de transição. Além disso, Danto aponta que essa foi uma modificação bem mais amena do que a transição do modernismo para a arte contemporânea (DANTO, 2006, p. 72).

Entre o período em que a estrutura vasariana parecia não mais se aplicar à arte que estava sendo feita e o presente momento de desordem narrativa no cenário artístico a que Belting se refere em seu texto sobre o fim da arte, existe o período intermediário que penso ser o modernismo, durante o qual os artistas deixaram de ser guiados pelo imperativo que tornou possível para a arte deter o tipo de história que Riegl<sup>59</sup> tinha mais ou menos como estabelecido na última década do século XIX, embora o modernismo, tal como o entendo, já havia então se iniciado (DANTO, 2006, p. 70).

No ensaio *Pintura Modernista*, publicado em 1960, Greenberg aponta que a principal característica do modernismo é a utilização dos próprios métodos de uma disciplina para questioná-la. “[...] Greenberg define uma estrutura narrativa que está em continuidade natural com a narrativa vasariana, mas uma narrativa em que a substância da arte lentamente se torna o assunto da arte.” (DANTO, 2006, p. 86). A pintura se tornou seu próprio tema, realizando uma crítica interna. Essa autocrítica tem raízes no Iluminismo, mais especificamente na crítica de Kant, que se intensificou com o modernismo e se espalhou por várias esferas sociais e pela cultura, não sendo exclusividade das artes.

O modernismo é, assim, a era da autocrítica, seja na forma de pintura, na de ciência, de filosofia ou de moral: nada mais pode ser dado como certo, e dificilmente poderá causar espécie que o século XX seja a era por excelência das convulsões. A arte, com tudo mais, é um espelho desse todo cultural (DANTO, 2006, p. 77).

O intuito da autocrítica é realizar uma avaliação dos elementos essenciais de cada uma das artes: “A tarefa da autocrítica passou a ser a de eliminar dos efeitos específicos de cada arte todo e qualquer efeito que se pudesse imaginar ter sido tomado dos meios de qualquer outra arte ou obtido através deles” (GREENBERG et al., 1997, p. 102). Essa eliminação dos

---

<sup>59</sup> Alois Riegl propõe uma universalização da história da arte. Ele se opõe àquilo que considerava serem os dois mais nocivos preconceitos da tradição historiográfica de sua época (século XIX): a diferenciação entre artes maiores (as belas artes) e artes menores (relativas à ornamentação); e o desprezo da historiografia por alguns períodos históricos-artisticos julgados mediante critérios extraídos da arte grega e da arte italiana do renascimento. Publicou em 1983 *Questões de Estilo: fundamentos para uma história do ornamento*. Segundo Carlo Ginzburg (2007), publicou obras que procuravam reconhecer o caráter e determinar os modos de ver e de sentir artísticos próprios de cada período. Esse projeto restituiu valor e autonomia a formas distintas da concepção clássica de beleza. Cf. GINZBURG, 2007, p. 41-90.

seus traços supérfluos resulta em uma purificação da arte através da sua autodefinição. Assim, a arte consegue atingir seu mais alto nível de pureza no momento em que ela se desfaz dos elementos desnecessários.

Tradicionalmente, na literatura especializada em história da arte, as obras de Manet e dos impressionistas marcam o início da arte moderna, com uma grande mudança na forma de produção artística do fim do século XIX e início do XX. Antes, existia uma necessidade de a arte imitar as formas realistas<sup>60</sup>. No entanto, com o modernismo, as representações começaram a tomar novas formas. A superfície plana, a planaridade começou a ser cada vez mais explorada pelos artistas, sendo esse o elemento fundamental para a pintura, condição de existência que a arte pictórica não dividia com nenhuma outra arte, segundo Greenberg (GREENBERG et al., 1997, p. 103). Danto aponta que a pincelada foi um fator essencial para esse processo de autodefinição, pois antes da fotografia ela era invisível e com os impressionistas ela foi se tornando mais evidente:

A pincelada se tornou saliente nas pinturas impressionistas, mas essa não foi a intenção do movimento. O movimento se baseava mais na composição óptica do que física, e em toques justapostos de cores para se conseguir intensidade cromática, mas os toques não se fundiam na tela. [...] Então, transparece como verdade cristalina que a pincelada se tornou importante quando o ilusionismo recuou como objetivo básico da pintura e quando a mimese deixou de ser a teoria definitiva da arte, o que, na minha concepção, concedeu validade retroativa às telas dos impressionistas, que passaram a ser aceitas por razões que os impressionistas teriam como erradas (DANTO, 2006, p. 84).

A autodefinição implica em normas que são limitantes e ao mesmo tempo essenciais para que a pintura seja experimentada como tal. Greenberg mostra que o modernismo conseguiu encarar isso de forma positiva, já que ele “[...] descobriu que é possível ampliar esses limites indefinidamente antes que um quadro deixe de ser um quadro e se transforme num objeto arbitrário [...]” (GREENBERG et al., 1997, p. 105), contudo isso significa que esses limites, quanto mais amplos forem, precisam ser mais observados e indicados, para manter-se o rigor da pintura. Esse rigor na pintura era muito importante para o crítico, sendo tão estrito que se aproxima do rigor científico (GREENBERG et al., 1997, p. 106 - 107). Para

---

<sup>60</sup> Essa é a perspectiva escolhida por Greenberg, assim como por Danto, pelo fato de trazer coerência às suas respectivas estruturas de pensamento. Entretanto, é possível encontrar exemplos na história da arte, como “Saturno devorando seu filho” de Goya, que não têm esse compromisso com a representação realística.

os modernistas, os limites da arte eram inexistentes, contudo Greenberg afirma que isso não quer dizer que houve uma ruptura com os padrões anteriores:

Nada poderia estar mais distante da arte autêntica de nosso tempo do que a idéia de uma ruptura de continuidade. A arte, entre outras coisas, é continuidade, sendo impensável sem ela. Sem o passado da arte, e a necessidade e compulsão de manter seus padrões de excelência, a arte modernista careceria tanto de substância quanto de justificativa (GREENBERG et al., 1997, p. 109),

Em seu artigo *Arte abstrata*, Greenberg faz um panorama histórico da pintura ocidental para demonstrar essa continuidade e, mais especificamente, como a arte abstrata se encaixa em uma perspectiva histórica e como a própria narrativa artística indica um encaminhamento para a abstração. Um primeiro momento de revolução foi a passagem da planaridade herdada das tradições gótica e bizantina para a tridimensionalidade renascentista. Houve uma revolução na técnica com a introdução de elementos para criar uma profundidade ilusória na pintura que resultasse em uma imagem realista convincente e verossímil. Em um primeiro momento, somente houve a eliminação da superfície plana da tela, contudo surgiram outros recursos para o aperfeiçoamento da imagem ilusória, como pela técnica de perspectiva. Greenberg, no entanto, não concordava com esse modo de se fazer arte: “A pintura pós-renascentista sacrificou demasiadas qualidades intrínsecas a seu meio. Os quadros eram organizados exclusivamente com base no efeito ilusionista e com pouquíssimas referências às condições físicas da arte” (GREENBERG et al., 1997, p. 63).

As concepções e padrões da arte ilusionista começaram a se tornar obsoletas no século XIX. Manet e Courbet mudaram a direção da pintura ocidental e começaram a deixar de lado a pintura figurativa e mimética, caracterizando um segundo momento revolucionário da técnica. “O impressionismo levou tão longe a reprodução fiel da natureza que a pintura figurativa foi virada pelo avesso” (GREENBERG et al., 1997, p. 63). Para esses artistas, a experiência visual era dada essencialmente bidimensional, sendo a cor a responsável pela aparência de tridimensionalidade. Havia também uma necessidade de diferenciação entre pintura e fotografia, já que, a partir do surgimento da última não existia mais a necessidade de uma arte que imitasse a natureza. O que importava para esses artistas era a experiência visual, como a incidência de sombras e cores, representação de elementos “embaçados”, todos a partir da experiência imediata da pessoa ao se deparar com a paisagem representada. A

planaridade permitiu a distinção das pinturas e das fotografias, assim como as marcadas pinceladas, que antes nunca eram percebidas (SUSSEKIND, 2014, p. 353).

A “planaridade” foi explicitada pelos sucessores do impressionismo, que continuaram a tratar da pintura como bidimensional e a tela como superfície plana, não mais como uma janela de vidro, por detrás da qual se encontra a imagem ilusória tridimensional (GREENBERG et al., 1997, p. 63). Greenberg menciona artistas como Cézanne, Van Gogh e Gauguin que começaram a fragmentar os objetos retratados, evidenciando bastante as pinceladas e, por vezes, até mesmo espaços da tela sem tinta alguma. O cubismo foi uma tentativa de retomar a tridimensionalidade através do método de Cézanne, contudo isso somente resultou em uma eliminação total dela. A fragmentação dos objetos e o caráter não representativo das vanguardas deu espaço para que artistas começassem a ser abstracionistas (GREENBERG et al., 1997, p. 64). Isso se deu ao fato de a arte ilusionista não ser mais capaz de fornecer uma experiência estética intensa no início do século XX; além disso,

[n]ão sobrou nada da natureza para as artes plásticas explorarem. As técnicas artísticas fundadas nas convenções de representação exportar sua capacidade de revelar novos aspectos da realidade exterior de modo a proporcionar o mais elevado prazer (GREENBERG et al., 1997, p. 65).

O caráter de continuidade da narrativa da arte, presente na ideia de modernismo greenberguiano, é refletido também na questão do gosto e do juízo estético na obra do crítico. Os níveis de qualidade são mantidos pela inovação constante, mesmo que os estilos mudem. Existem, portanto, ideia de gosto e critérios de julgamentos, que são capazes de definir o que é a boa arte e a arte ruim. Esses critérios estéticos são adequados somente para uma época específica, não são eternos. Eles vão se modificando aos poucos com o mudar das gerações, nunca havendo uma ruptura ou diferença muito grande entre cada geração, sempre dentro dos padrões e mantendo a continuidade.

Seja na arte ou em qualquer campo, todos os valores são valores humanos, valores relativos. Parece ser subsistido, contudo, através dos tempos, uma espécie de acordo geral entre a humanidade culta no tocante ao que fosse parte de boa ou de má qualidade. O gosto variou, mas não além de certos limites (GREENBERG et al., 1997, p. 35).

Existem, portanto, critérios que definem a qualidade de uma obra. Aqueles artistas que não seguiam a noção de “boa arte” eram desconsiderados pelo crítico, como foi o caso de Marcel Duchamp, que foi rejeitado com sua proposta artística exatamente por desconsiderar a ideia de gosto e fazer a ideia prevalecer. Sua produção artística era inaceitável para Greenberg, devido ao fato de ele não ter seguido esses critérios (COUTO, 2003, p. 53). As ideias teriam devastado a arte, segundo o crítico. “A arte como idéia é boa para aqueles que não esperam muito da arte, não exigem suficientemente, não buscam uma experiência estética verdadeira, mas sim algo que podem classificar e identificar como novo, o novo do momento” (DE DUVE, 1996, apud COUTO, 2003, p. 53). A arte acabava sendo não-estética por priorizar a ideia e não a experiência estética da obra. Esse era um ataque ao formalismo e ainda foi visto como um rebaixamento de ambições e objetivos da melhor arte (COUTO, 2005). Nesse momento há a crise do modernismo, que significou também uma crise na linearidade e no caráter evolutivo da arte que Greenberg apresenta em sua crítica.

Na realidade, se a arte norte-americana dos anos 1950, em especial o expressionismo abstrato, parecia encaixar-se com perfeição na explicação por ele proposta, diferentes tendências artísticas que surgiram na década seguinte, como o minimalismo, a pop art ou ainda a arte conceitual promoveram o colapso dos paradigmas modernistas (COUTO, 2005, p. 143).

Segundo o crítico, o último movimento artístico capaz de dar continuidade à proposta da autocrítica modernista foi o expressionismo abstrato. Ele é o ápice e o ponto final do modernismo, que chegou ao seu maior nível de abstração. Portanto, tudo que veio depois não era considerado bom o suficiente pois não seguia a agenda modernista. Greenberg nunca escondeu que não gostava do movimento *pop*, dizendo que não era de fato uma vanguarda, pois desafia o gosto apenas superficialmente, sendo pouco original ao tratar do cotidiano (COUTO, 2003, p. 51). As rejeições e críticas de Greenberg à arte “pós-expressionista abstrata” perduraram até o fim da sua vida, tanto que ele afirmou em 1993 que “[j]amais, durante toda a sua história [...] a arte evoluíra tão lentamente quanto agora; na realidade, ao longo dos últimos 30 anos, nada se passara, absolutamente nada” (COUTO, 2003, p. 51).

O rebaixamento de ambições e a diminuição de interesse pela busca de uma arte melhor, encarada de forma tão radical por Greenberg, foram vistos por Danto como uma libertação da arte. No modelo modernista greenberguiano existia a concepção de uma única maneira “certa” de se fazer arte. Contudo, os movimentos da década de 1960, principalmente



a *pop art*, começaram a repensar os limites da arte sem haver necessariamente uma preocupação com a continuidade da narrativa de arte. Ao contrário do que pensava Greenberg, houve arte pós-expressionismo abstrato, ela só não buscava a perpetuação de sua narrativa. As décadas de 1960 e 1970 foram marcadas por uma difundida liberdade de expressão, permitindo experiências cada vez mais inusitadas dos artistas. Couto aponta que “[p]ara compreender a nova arte em toda sua complexidade tornava-se portanto essencial praticar uma nova crítica, não mais baseada em padrões estabelecidos tendo como referência suprema a pintura expressionista abstrata” (COUTO, 2003, p. 55). Apenas a visão de Greenberg não era suficiente para essa nova crítica. Cada tipo de arte deveria ter princípios diferentes para analisar suas manifestações, sendo impossível uma única definição de “boa arte” para análise de algo tão pluralista quanto a produção artística a partir da década de 1960. Não existe mais uma definição de como uma obra de arte deve ser ou de uma forma adequada de se fazer arte. Danto colocou em questão o modo de se realizar a nova crítica, partindo do mesmo princípio greenberguiano de que a arte moderna chegou ao fim.

Considero que a tarefa de Danto é enxergar positivamente aquilo que Greenberg identificava como a decadência da arte com a constatação, na década de 1990, de que nada tinha ocorrido nos últimos 30 anos. Nesse sentido, a reação de Greenberg à nova arte desenvolvida a partir da década de 1960 seria análoga à reação dos críticos tradicionais ao impressionismo, no final do século XIX: uma incapacidade, baseada em certo conjunto de critérios de avaliação, de identificar e valorizar o novo rumo tomado pela produção artística. Ao propor essa analogia, Danto sugere uma revolução tão importante quanto aquelas duas descritas por Greenberg (SUSSEKIND, 2014, p. 362).

Danto percebeu essa inadequação da filosofia da arte para tratar da produção artística contemporânea. Para ele, a arte contemporânea foi tão mal compreendida no seu início pelo fato de que os padrões de análise modernistas ainda eram utilizados para observar obras que não levavam em conta esses critérios artísticos e estéticos anteriores, mas estavam criando algo que ia muito além desses padrões. Dessa forma, era necessário modificar completamente os horizontes estéticos. Houve um movimento de recusa dessa teoria greenberguiana pelos teóricos que queriam analisar a arte contemporânea:

Antigos discípulos ou admiradores de Greenberg, embora jamais tenham negado o papel histórico de sua atuação como crítico, acabaram por rebelar-se contra a pretensão universalista e o caráter dogmático da explicação por

ele proposta. O que parecia ser um “modelo pragmático de boa crítica de arte”, um método “que exigia lucidez” e que era capaz de “explicar os fatos pictóricos mais importantes dos últimos cem anos como uma progressão compreensível” revelou-se, aos olhos de alguns, uma teoria normativa e prescritiva, responsável por uma interpretação que “reduzia a arte dos últimos cem anos a um elegante fluxo unidimensional”<sup>61</sup> (COUTO, 2005, p. 147).

De certa forma, Danto retoma a teoria de Greenberg do “fim da arte” moderna para construir sua própria tese do “fim da arte”, como Süsskind (2014) propõe. O modernismo foi visto por Danto como um momento em que eram necessárias novas fundamentações, já que não era mais possível continuar com a narrativa de arte anterior<sup>62</sup>. O fim do modernismo<sup>63</sup>, para Danto, se encontra no momento em que a arte não se distingue mais de objetos reais a olho nu (Cf. DANTO, 2005).

O modernismo chegou ao fim quando o dilema, reconhecido por Greenberg, entre obras de arte e meros objetos reais não mais pudesse ser articulado em termos visuais, e quando se tornou imperativo abandonar uma estética materialista em favor de uma estética do significado. Isso, novamente em minha concepção, sobreveio com o advento da pop. Em certa medida da mesma forma que o modernismo sofreu resistências, em suas fases iniciais, com a afirmação de que seus adeptos não sabiam pintar, o pós-modernismo não foi percebido por Greenberg como o início de uma nova era, mas como um ponto na história materialista da arte, cujo episódio seguinte foi ao contrário uma abstração pós-pictórica. Mas talvez nada venha a definir melhor a transição do modernismo para a época atual do que a aplicabilidade cada vez mais reduzida da teoria estética clássica à arte do momento presente (DANTO, 2006, p. 86-87).

Para fundamentar sua visão na teoria do “fim da arte”, Danto utiliza a *pop art* como exemplo, movimento que sucedeu o expressionismo abstrato e representava cenas do cotidiano, imagens de famosos ou de produtos e mercadorias características da cultura de massa, como por exemplo as histórias em quadrinhos, muito presente na obra de Roy

---

<sup>61</sup> A autora colocou em nota de rodapé que as citações entre aspas são de Thierry de Duve, Rosalind Krauss e Leo Steinberg, respectivamente.

<sup>62</sup> “Posso dizer que a história da arte está acabada e que para ela não há a menor chance de continuidade em direções, hoje, tão imprevisíveis quanto a minha própria história se mostrou ser. Essa objeção pode ser levada ainda mais longe, insistindo-se que a arte é [paradigmaticamente] imprevisível, sendo antes a própria corporificação da liberdade e da criatividade humanas” (DANTO, 2006, p. 45).

<sup>63</sup> “Penso que o fim do modernismo ocorreu na hora certa. Pois o mundo artístico da década de 1970 era repleto de artistas empenhados em agendas que nada tinham a ver com o pressionar os limites da arte ou com um prolongamento da história da arte, mas com colocar arte a serviço desse ou daquele objetivo pessoal ou político. E os artistas possuíam toda herança da história da arte com a qual trabalhar, inclusive a história da *avant-garde*, que colocou à disposição do artista as fantásticas possibilidades que a *avant-garde* havia desenvolvido e que o modernismo tudo fez para reprimir” (DANTO, 2006, p. 18)

Lichtenstein (DEMPSEY, 2010). O artista principal escolhido foi Andy Warhol, o artista favorito de Danto para tratar das questões sobre a passagem da arte moderna para a arte contemporânea, assim como Pollock foi para Greenberg.

### 1.3 DIÁLOGO COM O FIM DA HISTÓRIA DA ARTE DE BELTING

Arthur Danto e Hans Belting, historiador da arte alemão, estruturaram paralelamente suas concepções sobre o “fim da arte” e o fim da história da arte, temas muito próximos, contudo com certas diferenças de abordagem. As diferenças e aproximações entre os trabalhos desses autores serão exploradas nessa seção. Belting publicou o ensaio *O fim da história da arte?* em 1984, mesmo ano da publicação do ensaio *O fim da arte* de Danto. Ambos os autores publicaram livros na década de 1990 com revisões e expansões dos ensaios previamente publicados, *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois* em 1994 e *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história* em 1997, respectivamente. Eles não fizeram referências um ao outro no momento da primeira publicação, possivelmente pela proximidade da data de produção das obras. No entanto, nas publicações posteriores já existem referências e considerações sobre o outro autor, mesmo que em curtas menções e sendo apenas um reconhecimento da existência dos escritos.

A partir do título já é possível traçar uma diferença crucial que se estende no decorrer dos livros: Belting fala do fim de uma história da arte, enquanto Danto fala do “fim da arte”. O olhar de Belting se volta mais para a disciplina do que para seu objeto. Em seu prefácio escrito em 1994, Belting declara que “*O fim da história da arte* não é mais capaz de impressionar quem já se habituou à questão do *fim da arte* [...]”<sup>64</sup> (BELTING, 2012, p. 11). Entretanto, Danto reitera diversas vezes em seus textos que esse “fim da arte” que ele declara é, na verdade o fim de uma narrativa da história da arte devido a grandes modificações na arte:

---

<sup>64</sup> A maior parte dos autores que falam sobre o “fim da arte”, como Hegel e Adorno, na verdade não falam da “morte da arte”, ou seja, a arte não termina. Nessa citação Belting faz uma referência implícita tanto a Danto quanto a outros autores que abordam a temática do “fim da arte”. Danto faz extensas referências a Hegel, pois foi muito influenciado pela sua concepção do “fim da arte”. Belting também o cita comparando o “fim da arte” ao fim da história da arte e o destino que resta à disciplina depois disso, entretanto não é sua referência primária para desenvolver sua ideia de fim da história da arte: “Depois que Hegel pensou num fim da arte, enquanto fundava simultaneamente um novo discurso da história da arte, nós pensamos inversamente no fim de uma história da arte linear, uma vez que agora a arte se despede de sua própria história” (BELTING, 2012, p. 307).

Não era meu ponto de vista que não haveria mais arte, o que certamente significa “morte”, mas o de que, qualquer que fosse a arte que se seguisse, ela seria feita sem o benefício da narrativa legitimadora, na qual fosse vista como a próxima etapa apropriada da história. O que havia chegado a um fim era a narrativa, e não o tema da narrativa (DANTO, 2006, p. 5).

Isso não retira, obviamente, o impacto de declarar o “fim da arte” em um título. Belting menciona o fato de Danto e ele terem escrito simultaneamente as teses do fim da história da arte em 1984: “Desde [o fim da arte] os artistas foram eximidos da tarefa de definir a própria arte e com isso ficaram livres também de sua história prévia, na qual tinham de demonstrar o que afinal os filósofos podiam fazer por eles” (BELTING, 2012, p. 45). A questão formulada por Danto já estava presente na história da arte: “[...] Danto diz com acerto que um fim da arte, no sentido de determinada *narrative of the history of art* [narrativa da história da arte], seja concebível somente no quadro de uma história interna, uma vez que fora do sistema não se poderia falar de um fim” (BELTING, 2012, p. 46). Belting também caracteriza o fim da história da arte como o fim de uma narrativa (BELTING, 2012, p. 46). O que Danto identifica como a primeira grande narrativa da história da arte é marcada por Belting como o início da história da arte, a saber, Giorgio Vasari e suas biografias de artistas (BELTING, 2012, p. 215).

### 1.3.1 Uma questão metodológica

Já foram estabelecidas na primeira parte desse capítulo as bases teóricas de Danto. Sua versão da teoria do “fim da arte” de Hegel é baseada no fim da narrativa da história da arte. A história da arte e sua metodologia de pesquisa em arte são as questões centrais do livro de Belting. O fim da história da arte seria basicamente uma inadequação teórica para tratar da “arte caótica do século XX” (BELTING, 2012, p. 11).

A arte se ajustou ao enquadramento da história da arte tanto quanto esta se adequou a ela. Hoje poderíamos, portanto, em vez do fim, falar de uma perda de enquadramento, que tem como consequência a dissolução da imagem, visto que ela não é mais delimitada pelo seu enquadramento. O discurso “fim” não significa que “tudo acabou”, mas exorta a uma mudança no discurso, já que o objeto mudou e não se ajusta mais aos seus antigos enquadramentos (BELTING, 2012, p. 12-13).

Inicialmente o texto de Belting era uma aula inaugural com o objetivo de demonstrar sua revolta contra “tradições falsamente geridas” (BELTING, 2012, p. 14), como a tradição da história linear da arte. A interrogação do título da primeira edição foi retirada na revisão, pois aquilo se tornou uma certeza para ele. Além de ele ter conseguido compreender e explorar melhor certos temas na década desde a primeira edição, Belting percebeu certos fios condutores dentro de seu próprio texto, permitindo novas descobertas (BELTING, 2012, p. 18). A história da arte única e linear foi substituída por diversas histórias da arte que coexistiam harmoniosamente (BELTING, 2012, p. 34). Não existe mais a necessidade de a arte ser reinventada, pois ela já estava institucional e comercialmente legitimada. “Desse modo, os intérpretes de arte pararam de escrever a história da arte no velho sentido, e os artistas desistiram de fazer uma história da arte semelhante” (BELTING, 2012, p. 34-35). Essa antiga história da arte está contida no discurso acadêmico científico, contudo não é possível compreender a arte somente por esse viés, já que a arte o escapa. Isso indica a necessidade de abordar questões conceituais da arte não apenas através de obras acadêmicas, mas também a partir do discurso dos artistas e de suas obras (BELTING, 2012, p. 18). A história da arte não tem a liberdade de tratar de temas como o “fim da arte”, pois ela preza sua continuidade, portanto não admitirá, de certa forma, o fim de seu objeto, como modo de auto-preservação (BELTING, 2012, p. 48).

Onde se polemizava contra a história, isso era feito como resistência contra qualquer cópia da história, mas não contra a própria história. Esta, entendida como um tempo permanente da vanguarda, só podia prosseguir de maneira linear (na medida em que se modificava tudo), mas não interpretada ou reproduzida criativamente. Parecia que a arte precisava sempre ser reinventada a partir de suas bases (BELTING, 2012, 328).

Belting explicita as dificuldades dos métodos da história da arte para tratar da arte contemporânea e de manifestações que não conseguem ser “dominadas” pela disciplina acadêmica. O discurso foi tomado por escritores e filósofos das mãos dos historiadores da arte. Além disso, o artista também cria o discurso de sua própria obra (BELTING, 2012, p. 51-52). Assim como aconteceu com a história da arte, que acabou sendo dividida em diversas histórias da arte, a teoria da arte também sofreu uma grande modificação.

[A] estética filosófica foi parar nas mãos de especialistas que escrevem sua história, mas não apresentam nenhum projeto novo. [...] As teorias dos

artistas ocuparam o lugar da antiga teoria da arte. Onde falta uma teoria geral da arte, ali os artistas reservam-se o direito de uma teoria pessoal que expressam em sua obra (BELTING, 2012, p. 43)

A inadequação teórica em relação à produção artística contemporânea também foi percebida por Danto pelo fato de os critérios que eram aplicados ao modernismo não servirem mais para análise de arte contemporânea<sup>65</sup> (Cf. DANTO, 2015a).

### 1.3.2 O “desaparecimento” da obra e do conceito de arte

Como já explorado anteriormente na primeira parte desse capítulo, Danto estabelece seu conceito da arte a partir do conceito de *aboutness* e de do significado corporificado. Sendo assim, a obra de arte consiste em uma parte material e uma parte conceitual, que fala sobre algo, sendo um sentido corporificado. Danto reconhece a contraparte material e conceitual da obra de arte, no entanto não explora a arte conceitual como faz Belting. Segundo o historiador, a arte conceitual colaborou para o “desaparecimento” da obra de arte, já que o mais importante na arte acaba se tornando a ideia e não mais o objeto em si (BELTING, 2012, p. 307). A obra explica e é seu próprio conceito, extrapolando os limites da arte “formalista”, nome demais simplificado como aponta Belting: “Fazer arte significava para [os artistas conceituais] questionar a arte e produzir comentários que tratassem de arte” (BELTING, 2012, p. 55). Além da arte conceitual, é possível observar uma importância dada aos artistas que tomam posição em relação ao racismo, sexismo, dentre outras questões, não sendo mais tão importante a forma como o artista faz sua obra (BELTING, 2012, p. 93-94). A partir desse momento, em que a obra se transforma em teoria e o objeto não está mais no primeiro lugar da arte, “perde-se rapidamente o solo da teoria clássica da arte” (BELTING, 2012, p. 44).

A remoção dos limites entre os gêneros artísticos clássicos faz parte dessa disputa tanto quanto a fixação renitente em um conceito de arte que não podia ser rompido e foi gasto e estendido até a antiarte e a arte conceitual - pois, embora se quisesse superá-lo, desejava-se ao mesmo tempo retê-lo, sem saber exatamente de onde provinha e como outrora surgira” (BELTING, 2012, p. 301).

---

<sup>65</sup> Esse tópico será mais extensamente explorado no segundo capítulo, na sub-seção *Duchamp*.

A partir da década de 1960 surgem, assim como a arte conceitual, movimentos artísticos que não se limitavam mais aos suportes tradicionais, como os *happenings* e as performances. “Sentiam-se limitados pela obra, pois estavam em busca de um outro conceito de arte, e se sentiam obrigadas a uma manifestação única, quando queriam apenas fazer *propositions* [proposições], embora não aspirassem mais a um testamento final” (BELTING, 2012, p. 276). Como a materialidade da obra não estava mais tão evidente, a história da arte começou a ter dificuldade de mapear e registrar essas novas vertentes. Essa teorização e desmaterialização da arte<sup>66</sup> são apontados por Belting como um dos fatores para o fim da história da arte. A disciplina não é mais capaz de abrigar todas essas novas artes, principalmente pelo fato de ela ter sido moldada, desde seus primórdios, à arte que já tinha sido feita, ou seja, foi feita em retrospecto, o que traz dificuldade para o discurso da história da arte (BELTING, 2012, p. 279).

Com [a performance], *desmaterializa-se* não apenas a arte, como se constatou repetidas vezes desde os anos 60, mas também perde o seu material a história da arte como narrativa e documentação - em todo caso, naquelas tendências artísticas em que os originais costumeiros da obra não são mais produzidos. *Eventos*, cujos contornos rapidamente se volatilizam e são recordados apenas como datas míticas, aparecem no lugar de *obras* (BELTING, 2012, p. 308).

É possível perceber que os conceitos de arte e obra de arte, em ambos os autores, acabam se confundindo e se transpondo. Enquanto Danto parte da questão da obra de arte para alcançar seu conceito de arte, Belting fala da “desmaterialização da arte” como sinônimo de objeto da arte desmaterializado, pois a ideia ou conceito de arte em si não tem materialidade para ser desmaterializada.

### 1.3.3 Liberdade e pós-história

Essas concepções de arte contemporânea dos autores são fundamentadas pela ideia de uma liberdade em relação à história que é mencionada por ambos. Belting identifica na cultura norte-americana, que se tornou a hegemonia mundial no período do pós-guerra e palco das novas artes da década 1960 (BELTING, 2012, p. 84), uma maior liberdade em relação à

---

<sup>66</sup> A arte em si não tem materialidade para ser desmaterializada, acredito que o sentido pretendido por Belting ao usar “desmaterialização da arte” é o de objeto da arte desmaterializado.

história do que os europeus (BELTING, 2012, p. 84). Belting menciona a pós-história ao falar desse momento de transição do fim da história da arte (BELTING, 2012, p. 306), conceito presente na obra de Danto, mostrando como os pensadores da história e os especialistas da arte convenientemente não colocam os artistas como precursores do fim da história — ou da arte para Danto —, tentando, talvez, manter suas posições de teóricos, sem dar o reconhecimento aos artistas de serem também capazes de identificar ou colaborar para as mudanças na arte.

*A pós-história (sic), ao contrário, toca tão diretamente em meu tema que causa admiração quão pouco os pensadores da história e os artistas, ou melhor, os especialistas em arte tiveram notícia um do outro no que diz respeito a essa temática. Talvez porque para certos pensadores da história seja inoportuno aceitar os artistas como precursores (BELTING, 2012, p. 323-324).*

Ambos os autores haviam percebido uma mudança histórica, mesmo que as instituições do mundo da arte parecessem estáveis. Assim como houve uma descontinuidade contextual do momento antes do conceito de arte e após o início desta, apontada por Belting, existe uma outra descontinuidade em relação ao momento após o “fim da arte”. A arte após 1960 é denominada de arte pós-histórica por Danto, pois o termo “contemporânea” não consegue transmitir com força suficiente o estilo da época e “pós-moderna” impossibilita a definição de um estilo específico nesse momento. Arte pós-histórica denota, desse modo, uma libertação dos limites históricos:

*Assim, o contemporâneo é, de determinada perspectiva, um período de desordem informativa, uma condição de perfeita entropia estética. Mas é também um período de impecável liberdade estética. Hoje não há mais qualquer limite histórico. Tudo é permitido (DANTO, 2006, p. 15).*

As visões dos autores sobre o fim da história como libertação são distintas, já que Danto encara o fim da história como uma libertação do peso desta para os artistas, enquanto Belting, embora também utilize o verbo “libertar” nessa situação, não enxerga a história como peso, apenas como uma ficção (BELTING, 2012, p. 198), algo que foi criado no contexto europeu e que não é mais capaz de abranger todos os aspectos da arte contemporânea:

*A consciência de viver após o fim da história liberta o artista e aprisiona o historiador, visto que o primeiro reage criativamente a essa experiência e o*



segundo permanece ainda dependente da questão do sentido de um acontecimento sobre o qual não tem nenhuma influência (BELTING, 2012, 327).

Belting propõe, então, que a arte seja abordada a partir de um ponto de vista etnológico, liberando os teóricos de observarem a cultura fora dos moldes da ficção da história da arte<sup>67</sup> (BELTING, 2012, 329).

Danto e Belting tiveram a mesma percepção do fim das narrativas históricas paralelamente e cada um explorou um aspecto dessa questão. Com algumas divergências e convergências, seus discursos dialogam e se complementam, colaborando para uma perspectiva histórica, filosófica e artística para as mudanças decorrentes da arte contemporânea desde a década de 1960.

---

<sup>67</sup> “O ‘fim da história da arte’, como uma ferramenta obrigatória, e o descobrimento do caráter ficcional da história escrita da arte da modernidade liberaram o olhar para uma tarefa maior: a inspeção da própria cultura com o olhar de um etnólogo” (BELTING, 2012, p. 303).

## 2 O ARTISTA CONTEMPORÂNEO

Como visto no capítulo anterior, Danto estruturou várias ideias e conceitos, dentre os quais foram destacados seu conceito de arte e obra de arte, assim como sua versão do “fim da arte”. No decorrer de suas análises, o autor faz uso consistente de artistas como exemplos. A partir disso, é possível perceber que Danto possui uma ideia estruturada do que é um artista contemporâneo, ou após o “fim da arte”, que ressoa com sua teoria. Ao contrário do conceito de arte e da concepção do “fim da arte”, Danto não resume e explicita seu conceito de artista. O objetivo desse capítulo é, portanto, analisar a escolha dos artistas realizada pelo autor em sua obra, com o intuito de entender o conceito de artista por ele elaborado. A primeira parte do capítulo será dedicada exclusivamente aos escritos de Danto sobre artistas, desde os artistas fictícios aos exemplos concretos. Em seguida, será explorada a figura de Duchamp, um dos primeiros artistas a serem evocados com maior frequência e profundidade pelo autor, que começou a trazer à tona questões que são levantadas por Danto. O último capítulo será reservado para a visão que Danto tinha de seu exemplo de artista mais paradigmático, Andy Warhol, que foi aos poucos ganhando importância para a teoria do autor.

### 2.1 O ARTISTA DE DANTO

Como já explicitado anteriormente, em seu primeiro livro sobre arte, *A transfiguração do lugar-comum*, Danto elenca diversas teorias da arte e demonstra que são insuficientes para diferenciar objetos reais de obras de arte a partir do momento em que esse limite foi questionado pelos artistas. Para comprovar seus argumentos, diversos exemplos são utilizados, tanto de obras de arte quanto de artistas. Esses artistas e obras, no entanto, não são sempre exemplos reais, mas fictícios. Essa prática foi utilizada no seu ensaio *O mundo da arte*, no qual ele usou os artistas “A” e “B” que pintaram um quadro cada, com instruções diferentes, e chegaram ao mesmo resultado de duas obras visualmente indistinguíveis (DANTO, 2015c). O mesmo exemplo é retomado em *A transfiguração do lugar-comum*, só que com diferentes artistas, “J” e “K” (DANTO, 2005, p. 183-186)<sup>68</sup>. Uma exposição fictícia

---

<sup>68</sup> “São obras distintas porque constituídas por meio de identificações que por sua vez se explicam por uma interpretação dos seus objetos” (DANTO, 2005, p. 185-186).

de quadros vermelhos<sup>69</sup> é apresentada para ilustrar a questão da arte mimética no primeiro capítulo. O peculiar dessa exposição é que os quadros só se diferenciam pelo título, contexto e autor, não sendo possível distinguí-los visualmente. O polêmico artista fictício “J” é introduzido, ferramenta que auxilia nos argumentos de Danto ao longo do livro. Os artistas fictícios ilustram o conceito de artista e a teoria de Danto, agindo como uma exemplificação deles. Isso, no entanto, acaba se modificando posteriormente, já que ele começa a usar mais artistas reais, os quais forçam e expandem os limites da arte, o que induz Danto a pensar em um novo conceito de arte e de artista. O artista trabalha no limite do conceito de arte e ampliando e modificando-o, enquanto o filósofo interpreta esse conceito. Danto aponta que não foram os filósofos que redefiniram os limites da arte, esse foi um feito dos artistas que foi descoberto posteriormente pelos filósofos (Seção 2.1, p. 65).

Ao contrário de *A transfiguração do lugar-comum*, *O Abuso da Beleza* faz uso extenso de exemplos concretos para sua argumentação. Seu trabalho como crítico de arte influenciou muito a escrita desse livro, com diversas menções de obras previamente analisadas pelo autor no papel de crítico. No lugar de apresentar um artista fictício que correspondesse a sua ideia, ele busca artistas que ilustram suas opiniões e tira suas conclusões a partir da produção deles. Danto inverte o trajeto de seu pensamento, ou seja, em vez de partir do conceito, o autor expõe cada vez mais uma atitude de crítico de arte ao partir dos artistas e obras. A filosofia é colocada em *O Abuso da Beleza* como insuficiente para tratar das “grandes questões humanas” (DANTO, 2015a, p. 160). Danto ainda faz a seguinte observação: “O que a filosofia faz é tentar colocar o conjunto de todas as coisas numa espécie de concisão metafísica. Mas ela realmente aspira à universalidade” (DANTO, 2015a, p. 160). Essa visão frente à filosofia mostra como o autor tomou uma posição crítica em relação à disciplina, no entanto ele ainda defende seu conceito de arte abrangente capaz de abarcar todas as formas possíveis de arte, que nada mais é que a busca pela universalidade. A crítica de arte é muito mais presente nesse livro e são evocados exemplos concretos e não puramente teóricos, o que é uma possível explicação pela abordagem menos filosófica nesse livro e nas publicações tardias. Além disso, seu envolvimento com a crítica de arte durante muitos anos influenciou a estrutura do texto e os exemplos utilizados para ilustrar seus argumentos. Há, portanto, um afastamento gradual da filosofia na estrutura de pensamento de Danto, contudo não há uma

---

<sup>69</sup> É possível pensar em diversos artistas que pintaram quadros só com uma cor, como Ad Reinhardt e Mark Rothko, que, no entanto, não são indicados pelo filósofo.

separação por completo dele com a disciplina. Ele afirma que mesmo almejando a atemporalidade e a universalidade, sua teoria foi instigada pela arte dos anos 1960<sup>70</sup> e é fruto do seu contexto histórico, assim como a própria arte. Dificilmente ela alcançará de fato esse objetivo<sup>71</sup>.

Seus exemplos e artistas eram apresentados inicialmente como a instigação do assunto que seria desenvolvido em uma abordagem filosófica com pretensão à universalidade, o que se mostrou insuficiente para abarcar todos os exemplos reais, implicando na estruturação da sua nova teoria da arte. “J” normalmente introduz uma obra a uma exposição que incita os questionamentos do autor, como uma forma de jogo de pensamento para explicitar os problemas que as teorias da arte apontadas têm em relação às obras indistinguíveis visualmente. Ao tratar da teoria da arte como mimesis, Danto relata uma peça de “J”: um espelho, que é colocado em uma exposição com o intuito de provocar uma teoria defendida tanto por Hamlet quanto Sócrates — não sendo possível afirmar se essa era de fato uma teoria de Shakespeare e de Platão, respectivamente (Cf. DANTO, 2005, p. 41) —, a de que “a arte é um espelho voltado para a natureza” (DANTO, 2005, p. 41). O interesse de Danto se encontra na forma como o espelho de “J” adquiriu o status de obra de arte:

A riqueza do *Espelho* está em acreditarmos que a obra se relaciona com uma teoria que aparentemente não tem nada a ver com ela, e dessa forma o objeto não parece ser muito diferente das duas superfícies pintadas de vermelho que J conseguiu que fossem qualificadas como obras de arte. [...] Pois essa mesma teoria sustenta que há uma distinção entre obras de arte e meras coisas, e assim talvez possa nos ajudar a entender a fronteira que nossos exemplos ultrapassam sem eliminar (DANTO, 2005, p. 42).

Do conceito de espelho, Danto passa para a o de mimese de Platão<sup>72</sup>. Danto ressalta que Platão não encara a arte como mimese, mas encara a arte mimética como “perniciosa” (DANTO, 2005, p. 47). Para compreender a perspectiva platônica, é necessário compreender todo o seu sistema metafísico. Em poucas palavras, a arte mimética seria a cópia

---

<sup>70</sup> “Minha preocupação [...] foi ocasionada pela arte dos anos 1960, mas pretende ser universal e atemporal” (DANTO, 2015a, p. XIV)

<sup>71</sup> “É curioso o fato de que minha filosofia da arte, mesmo aspirando ao tipo de atemporalidade que a filosofia em geral tem como alvo, seja a tal ponto um produto de seu momento histórico que possa, com facilidade, ser considerada relevante especificamente para a arte que a ocasionou” (DANTO, 2015a, p. VII).

<sup>72</sup> Essa estrutura de argumentação sobre a teoria da imitação se inicia com a obra de arte e o artista, no entanto eles só são apresentados no início da questão, perdendo espaço para a teoria em si ao longo do capítulo. Isso demonstra a importância dada a cada um dos elementos, a teoria com um peso maior do que um estudo de caso.

de um objeto do mundo concreto que, por sua vez, é a cópia do objeto perfeito presente no mundo inteligível. Quando mais perto desse ideal, melhor, o que faz da pintura de uma cama uma cópia da cópia da cama perfeita e, portanto, demasiadamente distante do mundo inteligível. O que Platão almeja é ir em direção do mundo inteligível através da filosofia: “Como a filosofia tem justamente o objetivo de chamar a atenção para essa realidade superior e a arte tem como consequência distanciar-nos dela, arte e filosofia são antitéticas” (DANTO, 2005, p. 47). Danto indica que a história da arte pode ser vista como uma resposta à teoria platônica, tentando estabelecer o valor ontológico da arte<sup>73</sup>. O autor propõe repensar a história da arte considerando arte e vida — ou imitação<sup>74</sup> e realidade — não mais como dois pólos separados, mas aspectos conjuntos da disciplina (DANTO, 2005, p. 49).

Assim como sua proposta de pensar a história da arte como uma híbrida de arte e vida, imitação e realidade, os exemplos de Danto se misturam da mesma forma nesse livro, artistas reais e artistas inventados. Esse é o caso de dois exemplos são apresentados por Danto em um dos capítulos de *A transfiguração do lugar-comum: o Dom Quixote de Pierre Menard e a gravata fictícia de Picasso*. Ambos têm uma relação entre artistas reais — Cervantes e Picasso — e relatos fictícios.

O primeiro caso é oriundo de um conto por Jorge Luis Borges, no qual Pierre Menard reproduziu página por página a obra de Cervantes, fazendo com que as duas obras sejam indiscerníveis uma da outra. Entretanto, eles se distinguem pelas condições em torno de sua escrita, mesmo que o texto seja idêntico, pois o contexto é levado em conta: “[...] a contribuição de Borges para a ontologia da arte é extraordinária, por demonstrar que não é possível isolar fatores que, por assim dizer, permeiam a essência da obra. Apesar de suas

---

<sup>73</sup> “E quem — pergunta Platão — preferiria a aparência da coisa à coisa mesma? Quem se disporia a pintar uma pessoa que se pode ter, por assim dizer, em carne e osso? Quem preferiria fingir que é uma coisa a ser essa coisa? Quem pode, *faz* — talvez seja esse o sentido das perguntas de Platão; quem não pode, *imita*. Toda a história da arte posterior pode ser lida como uma resposta a essa tripla acusação; pode-se imaginar que os artistas se empenharam numa espécie de promoção ontológica, no sentido de superar a distância entre a arte e a realidade e assim galgar uma posição na escala do ser” (DANTO, 2005, p. 48).

<sup>74</sup> O conceito de imitação também é analisado além da perspectiva platônica. Danto afirma que a imitação pode ser entendida como uma falsa coisa ou como a representação das coisas reais (DANTO, 2005, p. 55). A imitação pode tanto no sentido de um quadro falsificado ou a representação de uma árvore em um quadro. Quando a imitação é uma representação, esta tem dupla significação: o de (re)apresentação e o de representação, ou seja, o de estar no lugar de outra coisa: “os dois sentidos da representação correspondem muito de perto aos dois sentidos da palavra *appearance*, como aparição/aparência. No primeiro sentido a coisa em si aparece [...]. No segundo sentido a oposição se dá entre aparência e realidade [...]” (DANTO, 2005, p. 56).

congruências gráficas, essas obras são profundamente diferentes” (DANTO, 2005, p. 77)<sup>75</sup>. Uma mudança de foco é sugerida pelo autor, deixando de lado a “indiscernibilidade retiniana” (DANTO, 2005, p. 77) e se concentrando na relação dessas duas obras, a começar pela distinção de cópia e citação e em seguida fazendo menção dos conceitos de repetição e de imitação<sup>76</sup> (DANTO, 2005, p. 78-80). A partir desses conceitos, Danto chega à conclusão que, mesmo sendo obras idênticas em relação ao conteúdo e forma, elas se distinguem pelo autor, pelo momento histórico e pelas condições em que cada um dos exemplares de *Dom Quixote* fora criado. Vê-los a partir de suas relações permite que sejam encontrados aspectos do conceito de obra de arte: “quando procuramos entender as relações entre dois objetos aparentemente indistinguíveis descobrimos vários elementos que intuitivamente parecem dizer respeito ao conceito de obra de arte” (DANTO, 2005, p. 81).

O outro exemplo icônico do capítulo é *La Cravate* do Picasso, em que Danto convida o leitor a imaginar que o cubista tenha pintado uma gravata real de azul (DANTO, 2005, p. 82)<sup>77</sup>. Uma criança também pinta a gravata do seu pai de azul, mas ela não é uma obra de arte<sup>78</sup>. Ele também menciona um falsificador que coloca a sua versão da gravata no mercado de arte. Quem é artista, nesse caso, é apenas Picasso, já que a criança só fez para a gravata “ficar legal” (DANTO, 2005, p. 82) e o falsificador é apenas um copiador, aquele que reproduz a obra. A mera aplicação de uma técnica ou cópia de uma obra não é mais suficiente, como já discutido anteriormente, para que um objeto se torne uma obra de arte ou, analogamente, que uma pessoa se torne um artista na visão do autor<sup>79</sup>.

---

<sup>75</sup> Nas artes visuais poderíamos pensar em exemplos como a artista Sherrie Levine que fotografou as fotografias de Walker Evans.

<sup>76</sup> Este conceito será melhor desenvolvido em capítulos seguintes do livro, já que a imitação é crucial para se discutir a relação entre a obra de arte e o objeto real.

<sup>77</sup> Existem alguns exemplos fictícios criados pelo próprio Danto nesse livro, como os artistas “J” e “K” e essa gravata de Picasso, o que facilita sua argumentação, já que o exemplo pode ser feito como um encaixe perfeito ao seu argumento, sem que hajam ressalvas ou exceções à regra.

<sup>78</sup> Sobre a criança que não foi capaz de produzir uma obra de arte, mesmo que seja exatamente o que Picasso fez, Danto ressalta que “a criança não poderia ter internalizado a história recente do mundo da arte ou mesmo compreendido a insana polêmica sobre a pincelada” (DANTO, 2005, p. 96).

<sup>79</sup> Danto entra em discussões mais profundas em relação à diferença entre os objetos de cada indivíduo. Chega-se à questão de saber: “se uma diferença inevidente — ou mesmo não evidenciável — pode produzir uma diferença estética. [...] Nesse momento, o que temos de nos perguntar é se essa diferença, novamente indiscernível à simples observação dos objetos, pode anunciar algo como uma diferença estética. E parece que sim, porque os puristas que insistem em pedir que nos concentremos na obra em si supõem que já exista uma obra, mas não fica claro o que eles diriam a respeito de objetos que não são obras de arte [...]” (DANTO, 2005, p. 84).

Nesses trechos Danto está discutindo as questões de apropriação e de autoria<sup>80</sup>, a partir da relação entre arte — *Dom Quixote* de Pierre Menard — e arte — *Dom Quixote* de Cervantes —; assim como a partir da relação entre um artista que faz um objeto de arte — Picasso — e um “não-artista” fazendo um mesmo objeto que não é arte — a criança e o falsificador. No lugar de usar uma obra real de Picasso, ele imagina uma situação a partir de uma obra que o artista nunca executou e, em vez de falar sobre a obra de Cervantes, Danto utiliza como exemplo um livro que existe em um conto, não na realidade. Eles são jogos de pensamento e imaginação que têm influências e referências aos artistas reais, mas são uma ferramenta argumentativa. Caso fosse de interesse de Danto fazer uma análise de caso, provavelmente esses exemplos seriam apresentados de outra forma, como vemos em textos tardios em que ele fala sobre e analisa obras reais em Bienais do Whitney Museu (DANTO, 2008, p. 27).

Figura 3 - Equal (Corner Prop Piece)



Fonte: Site MoMA<sup>81</sup>

Outro conceito que auxiliará a compreender a ideia de artista para Danto é o de vanguarda. Ele utiliza a definição de vanguarda como a de estar à frente de seu tempo, com sentido do termo *avant-garde*. Ao dar exemplos de como o contexto interfere na reação frente a um objeto — painéis no apartamento em Tokyo; a estátua acorrentada de um gato, ou a estátua de um gato acorrentado — Danto apresenta *Equal (Corner Prop Piece)* (Figura 3) de

<sup>80</sup> A discussão da autoria também é retomada por Duchamp e Warhol, cada um a sua maneira.

<sup>81</sup> Disponível em: < <https://www.moma.org/collection/works/81819> >

Richard Serra, questionando se o canto em que o objeto se apoiava fazia parte da obra ou não, o que no final se mostrou a partir da etiqueta informativa, que a obra era apenas o objeto. Um ponto desse trecho que vale ser ressaltado é que, nesse trecho, Danto evoca as obras *Vinculum II* (Figura 4) e *Repetition 19* (Figura 5) de Eva Hesse e se refere a elas como “arte de vanguarda de nosso tempo” (DANTO, 2005, p. 162). Andy Warhol também é indicado posteriormente como artista da vanguarda nova-iorquina (DANTO, 2012, p. 22). Ele caracteriza essa arte de seu tempo, que hoje em dia denominamos contemporânea, como vanguardista, conceito aqui usado como um tipo de ação inovadora e criativa dos artistas, algo que independe do seu momento histórico e que não está necessariamente relacionado às vanguardas do modernismo: “One can in truth be an avant-garde artist, but, unlike Dada in 1919, this is now just a style rather than a historical moment” (DANTO, 1992, p. 10)<sup>82</sup>. Por essa razão, os artistas com atitudes “vanguardistas” são os que poderiam ser enquadrados no “modelo”<sup>83</sup> de artista de Danto.

Figura 4 - Vinculum II



Fonte: Site Pinterest<sup>84</sup>

<sup>82</sup> “Alguém pode de fato ser um artista de vanguarda, mas, ao contrário do Dada em 1919, agora isso é apenas um estilo em vez de um momento histórico”[Tradução livre].

<sup>83</sup> Danto nunca estruturou um modelo de artista propriamente dito, por isso as aspas.

<sup>84</sup> Disponível em: < <https://www.pinterest.com/pin/40039884159171482/> >



Figura 5 - Repetition 19



Fonte: Site MoMA<sup>85</sup>

Na vanguarda no início do século XX, os artistas pintavam e esculpavam de formas cada vez mais diferentes, buscando novos olhares e novas experimentações. No entanto, ainda trabalhavam com os suportes tradicionais. No momento em que a arte não se distingue mais visualmente de objetos reais, os artistas começam a buscar outras maneiras de questionar os meios artísticos sem a preocupação com a coerência com a história da arte<sup>86</sup>. Danto define o que caracteriza o artista de vanguarda:

o artista de vanguarda busca explorar justamente essas fronteiras para ver até que ponto consegue produzir uma obra que, a despeito de manter-se dentro dos limites de um gênero, foge de uma ou outra das características que supostamente o definem. Assim, temos pintura abstrata, romances sem enredo, versos sem rima e música atonal, para citar apenas alguns dos monumentos erigidos a essa modalidade de exploração de categorias (DANTO, 2005, p. 208).

O contexto do pluralismo é fundamental para a ideia de artista de Danto, pois, após a década de 1960, o artista consegue dar continuidade à atitude vanguardista devido a sua libertação da história decorrente do “fim da arte”, abrindo possibilidades para novas artes. O

<sup>85</sup> Disponível em: < [https://www.moma.org/learn/moma\\_learning/eva-hesse-repetition-nineteen-iii-1968](https://www.moma.org/learn/moma_learning/eva-hesse-repetition-nineteen-iii-1968) >

<sup>86</sup> “When one could do whatever one wanted — be an Abstract Expressionist in the morning, a Pop artist in the afternoon, a Realist in the evening — there was no longer incentive to be any of them. It was as though unless there was the one historically true and correct way, there was no reason to do anything at all” (DANTO, 1992, p. 224). “Quando pode-se fazer o que quiser — ser um expressionista abstrato de manhã, um artista *pop* de tarde, um realista de noite — não existe o incentivo de ser nenhum deles. Era como se, a não ser que existisse um único jeito verdadeiro e correto, não teria razão para ter algo” [Tradução livre].

conceito de pluralismo surgiu tanto na filosofia quanto na arte aproximadamente na mesma época, no início da década de 1980, no entanto com sentidos diferentes. Enquanto na filosofia o pluralismo se contrastava ao monismo<sup>87</sup> (DANTO, 1992, p. 219),

Pluralism in art implied rather a fundamental transformation of artistic self-consciousness; a revolution, almost, in how artists now were beginning to think about the future of art. [...] It is not that everything was historically correct; historical correctness had stopped having application (DANTO, 1992, p. 218)<sup>88</sup>.

Segundo Danto, com o advento da *pop art* nos anos 1960, os artistas<sup>89</sup> não precisavam mais exercer a tarefa de filósofos e passaram a tarefa de definição do conceito de arte para os filósofos, já que isso não tinha mais a relevância para o momento histórico do pluralismo (DANTO, 1992, p. 225). Em *O Abuso da Beleza*, Danto aponta que o abuso da beleza realizada pelos artistas de vanguarda, notadamente Duchamp com sua releitura da *Monalisa* (DANTO, 2015a, p. 49), foi feito a partir do momento em que a beleza não era mais uma característica necessária da arte. Essa descoberta foi uma das principais colaborações da filosofia da arte no século XX segundo Danto, entretanto ele mesmo observa que ela tinha sido feita pelos próprios artistas, sem nenhum mérito aos filósofos<sup>90</sup>. A geração de artistas que realizou tal feito é denominada de “Vanguarda Intratável” por Danto. Essa vanguarda abriu as portas para a era do pluralismo, permitindo o reconhecimento de que sempre existiram muitas possibilidades e caminhos para a arte:

Parece-me que o que a Vanguarda Intratável conseguiu, além de eliminar a beleza da definição de arte provando que algo pode ser arte mesmo sem ter beleza, foi perceber que a arte sempre teve um número muito grande de

<sup>87</sup> Ideia de que só há uma substância que forma tudo que existe.

<sup>88</sup> “Subentendia-se com pluralismo na arte uma transformação fundamental da auto-consciência artística; quase uma revolução na qual os artistas agora estavam começando a pensar sobre o futuro da arte. [...] Isso não quer dizer que tudo estava historicamente correto; a conformidade histórica deixou de ser aplicável” [Tradução livre].

<sup>89</sup> Danto não apresenta nenhum exemplo específico de artistas que ilustrem essa ideia, mas se refere aos artistas da Pop em geral.

<sup>90</sup> No início do primeiro capítulo de *O Abuso da Beleza*, Danto apresenta a analogia do artista Barnett Newman: “A estética é para a arte o que a ornitologia é para as aves” (DANTO, 2015a, p. 2). Isso quer dizer que os filósofos da arte só observam o que acontece de fato e tiram — ou deveriam tirar — suas conclusões a partir delas. Como que um ornitólogo vai dizer a uma ave como voar? Como que um filósofo vai dizer a um artista como fazer arte? O trabalho do filósofo da arte, portanto, é apenas a de observar a arte, depois de feita, e analisá-la: “Vejo a descoberta de que algo pode ser boa arte sem ser belo como um dos grandes esclarecimentos conceituais proporcionados pela filosofia da arte do século XX, embora essa descoberta tenha sido feita exclusivamente por artistas” (DANTO, 2015a, p. 64).

possibilidades estéticas e que era uma distorção pensar que tivesse apenas uma (DANTO, 2015a, p. 66).

A arte alcança um caráter filosófico no momento em que ela obtém um alto nível de consciência e se autoquestiona (Cf. DANTO, 2006, p. 41). Segundo Danto, cabe aos filósofos da arte definir filosoficamente a arte, o que significa que os artistas se libertam do peso da narrativa histórica da arte e, conseqüentemente, da conceitualização da arte, possibilitando-os fazer arte da forma como bem entendem<sup>91</sup>. Com essas ideias em mente, é possível extrair um possível modelo de artista para Danto, mesmo que ele próprio não tenha estruturado. A afirmação da liberdade dos artistas e da consciência da arte implica na atitude filosófica dos artistas, esses que agem como filósofos ao questionarem a arte dentro dela mesma e explorarem seus limites<sup>92</sup> e, assim, ao transformarem a arte em uma disciplina com caráter filosófico. Portanto, é possível concluir que o artista para Danto é aquele que a todo momento está em busca dos novos horizontes da arte, testando-os e ampliando-os em relação às técnicas, aos materiais, aos meios, aos temas, às formas e a qualquer outro aspecto imaginável — e inimaginável — que a arte e seu mundo possam abrigar, se posicionando em relação ao passado e ao futuro da arte<sup>93</sup>. A meu ver, esse é um artista filósofo, que questiona constantemente sua disciplina, pois cabe a ele decidir o que fazer e como o fará, sem se preocupar com uma definição de arte, mas ao mesmo tempo atuando filosoficamente através de sua arte.

Para mim, uma vez que a própria arte destacou a verdadeira forma da questão filosófica — isto é, a questão da diferença entre obras de arte e coisas reais —, a história chegou ao fim. O momento filosófico havia sido

---

<sup>91</sup> “E os artistas, libertados do peso da história, ficavam livres para fazer arte da maneira que desejassem, para quaisquer finalidades que desejassem ou mesmo sem nenhuma finalidade. Essa é a marca da arte contemporânea, e não é para menos que, em contraste com o modernismo, não existe essa coisa de estilo contemporâneo” (DANTO, 2006, p. 18).

<sup>92</sup> “A questão filosófica da natureza da arte era [...] algo que surgia no âmbito da própria arte quando os artistas pressionados por fronteiras e mais fronteiras, descobriam que todas elas cediam. [...] Somente quando ficou claro que tudo poderia ser uma obra de arte foi que se pôde pensar a arte filosoficamente” (DANTO, 2006, p. 17)

<sup>93</sup> “The rules of play in Western art have been very much involved with a form of criticism, which is why the shape of art history in the West has been able to see itself as progressive. To be an artist in this art world is in effect to take a position on the past, and inevitably on one’s contemporaries whose position on the past differs from one’s own. One’s work is therefore tacitly a criticism of what went before and what comes after” (DANTO, 1992, p. 46-47). “As regras do jogo na arte ocidental estiveram muito envolvidas com uma forma de crítica, que é a razão pela qual a forma da história da arte ocidental foi capaz de se ver como progressiva. Ser um artista nesse mundo da arte é tomar posição em relação ao passado e, inevitavelmente, em relação aos contemporâneos, cujas posições sobre o passado se diferem da sua. O trabalho é, portanto, tacitamente uma crítica do que foi antes e do que vem depois” [Tradução livre].

atingido. As questões podem ser exploradas pelos artistas que nela estão interessados, e pelos próprios filósofos, que agora pode começar a fazer filosofia da arte de modo que produzirá respostas (DANTO, 2006, p. 126).

Vale ressaltar que Danto não elabora um modelo de artista contemporâneo pós-“fim da arte”. Ele apresenta suas ideias sobre o papel do artista-filósofo que ajuda a alcançar a consciência artística, mas a partir desse momento, eles estão livres, não precisam mais se adequar ou adequar sua produção a uma definição de arte (DANTO, 1992, p. 225). Isso, no entanto, não impede que os artistas continuem atuando filosoficamente na arte, por estarem liberados do peso da história. Danto valoriza a atitude vanguardista e inovadora dos artistas, como a de Warhol ou a de exposições contemporâneas (Cf. DANTO, 2008, p. 27).

Antes de empregar Andy Warhol como seu exemplo principal, no entanto, Danto utilizou as obras de Marcel Duchamp em seus artigos e ensaios. No livro *Beyond the Brillo Box*, apesar do título fazer referência à obra de Warhol, existem diversos trechos e exemplos em que Duchamp e seus *readymades* são os exemplos principais. Danto afirma que: “Foi Duchamp, mais do que todos os outros, o artista cuja obra tinha a intenção de exemplificar a mais radical dissociação entre a estética e a arte, particularmente com seus *ready-mades* de 1915 a 1917” (DANTO, 2015a, p. 108). Entretanto, Danto escolheu Warhol no lugar de Duchamp, pois ele apenas pegava objetos prontos transformando-os em arte (DANTO, 2012, p. 95), enquanto Warhol teria ido além das atitudes de Duchamp ao produzir seus próprios objetos. A grande diferença entre eles é que Duchamp descobriu uma maneira de erradicar a beleza, enquanto Warhol descobriu que uma obra de arte pode ser igual a um objeto real (DANTO, 2013, p. xii). Isso é uma influência e continuidade de Duchamp sobre Warhol, o que será explorado na próxima seção. É necessário reconhecer o pioneirismo das atitudes de Duchamp com suas colaborações para a arte contemporânea e para a figura do artista. Danto (2008) observa, ao falar de mostras de arte contemporânea em 2000, que muitos artistas haviam se tornado “pensadores visuais”, sendo necessária uma interpretação elaborada, mostrando que a influência de Duchamp perdura:

Nesse sentido eles também são os filhos/ herdeiros de Duchamp, que lhes mostrou como fazer filosofia fazendo arte. Como alguém próximo a esse cenário eu fico às vezes espantado com a qualidade dos artistas em sua dedicação aos mais altos princípios morais e seu infalível respeito pela inteligência humana. As musas devem estar orgulhosas (DANTO, 2008, p. 27).

## 2.2 DUCHAMP

Duchamp é um artista muito relevante para o tema desse capítulo, já que iniciou algumas discussões e questionamentos significativos para a arte contemporânea. O artista é citado por Danto pela primeira vez em *A transfiguração do lugar-comum*, livro no qual Duchamp serve de exemplo para argumentos do autor. Duchamp influenciou fortemente muitos artistas a partir dos anos 1950 que questionavam o expressionismo abstrato, tais como Jasper Johns, Andy Warhol e Richard Hamilton. Dentre os movimentos que Duchamp influenciou estão: Neo-dada, Fluxus, *pop art*, arte conceitual, entre outros (PARKINSON, 2008). Essa influência foi caracterizada pelo conceitual:

Relocating art from the sphere of the emotions and senses, where it had been situated by Abstract Expressionist artists, to that of the intellect, where the work of art contained ideas, artists who followed his lead were able to discover new objectives, materials, subjects and themes for art (PARKINSON, 2008, p. 6)<sup>94</sup>.

Como já dito anteriormente, Clement Greenberg não aceitava a produção artística de Duchamp pelo fato de ele não se encaixar na narrativa evolucionista histórica da arte criada pelo crítico<sup>95</sup> (Cf. Seção 1.2.2). Houve um período em que a produção artística de Duchamp, em especial suas pinturas, se aproximavam de diversos movimentos como o impressionismo, fauvismo, cubismo e futurismo. Ao fazer experimentos com o cubismo, Duchamp estava consciente de sua revolução conceitual, isto é, que a pintura podia trazer uma ideia do objeto retratado e não somente o retrato perceptivo da realidade, oriundo da tradição renascentista (PARKINSON, 2008). Com pinturas que flertavam com estilo futurista, percebe-se que, enquanto os futuristas prezavam a velocidade, Duchamp fazia uma decomposição do movimento, apresentando “uma reflexão sobre a imagem” (PAZ, 2014, p. 8). Um exemplo disso é o *Nu descendo a escada n° 2* (Figura 6), no qual é possível perceber a decomposição,

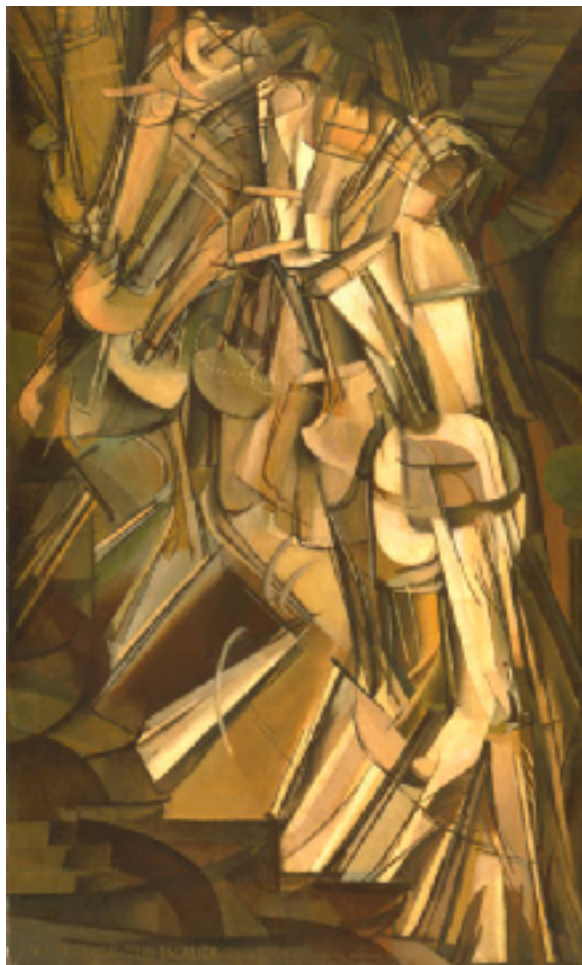
---

<sup>94</sup> “Deslocando a arte da esfera das emoções e sentidos, onde tinha sido situada pelos expressionistas abstratos, para a do intelecto, onde na obra de arte continha ideias, artistas que o seguiram foram capazes de descobrir novos objetivos, materiais, temas para arte” [Tradução livre].

<sup>95</sup> O movimento de conceitualização da arte não era aceitável para o crítico, pois Greenberg defendia que as obras de arte podiam ser distinguidas das coisas reais sem intermédio ou ajuda de nada além dos olhos (DANTO, 2006, p. 80). A partir do surgimento de obras como *A Fonte* de Duchamp e *Brillo Box* de Warhol, essa diferenciação não pode ser mais feita apenas com os olhos, pois suas propostas são exatamente usar um objeto utilitário como arte e imitar perfeitamente a arte, respectivamente. Elas desafiam os limites e os critérios da arte que eram tão caros a Greenberg.

quase como se fosse uma sobreposição de imagens da figura descendo a escada. Após esse período “tradicional”<sup>96</sup>, Duchamp se sentiu entediado com a pintura e começou a se perguntar se era possível fazer algo que não fosse uma obra de arte, havendo uma predominância do conceitual<sup>97</sup>.

Figura 6 - Nu descendo a escada nº 2



Fonte: Site Manhattan Art<sup>98</sup>

---

<sup>96</sup> “Tradicional” está sendo utilizado aqui para demarcar o uso de pintura como meio principal de produção artística por Duchamp, ou seja, uma técnica aceita pela narrativa da história da arte, ao contrário de seus *readymades* naquele momento histórico.

<sup>97</sup> “After giving up his career as a painter, Duchamp began to muse on the nature of art, asking himself in a note in 1913, ‘Can one make works which are not works of “art”?’ Subsequently, the practical side of his life as an artist (studio work) receded as its conceptual side (thinking) increased enormously [...]” (PARKINSON, 2008, p. 28). “Após desistir de sua carreira como pintor, Duchamp começou a indagar sobre a natureza da arte, se perguntando em uma nota em 1913, ‘Alguém pode fazer obras que não obras de “arte”?’ Consequentemente, o lado prático de sua vida como artista (trabalho de ateliê) retrocedeu com o crescimento do seu lado conceitual (pensamento) [...]” [Tradução livre]

<sup>98</sup> Disponível em: < <http://www.manhattanartsblog.com/wp-content/uploads/2014/10/duchamp-stair.jpg>>

Ele revela uma dimensão invisível da arte, que é onde se inicia e termina toda arte: “A lucidez do instinto opôs o instinto da lucidez: o invisível não é obscuro nem misterioso, é transparente...” (PAZ, 2014, p. 9). Outro aspecto que permite demonstrar essa visada conceitual é o fato de o título fazer parte da obra de tal maneira que ela se torna um elemento psicológico no todo da obra. Paz complementa:

É o começo de sua rebelião contra a pintura visual e tátil, contra a arte ‘retiniana’. Mais tarde afirmará que o título é um elemento essencial da pintura, como a cor e o desenho. [...] Duchamp desde o princípio foi um pintor de ideias e que nunca cedeu à falácia de conceber a pintura como uma arte puramente manual e visual (PAZ, 2014, p. 10).

O interesse pela linguagem é uma característica essencial para a importância do papel do título e conseqüentemente do conceito, da ideia. A linguagem tem um poder enorme sobre os significados e através dela pode-se produzi-los ou destruí-los (PAZ, 2014, p. 11). Paz aponta que cada quadro é, de certa forma, um auto-retrato simbólico de Duchamp, fazendo do objeto uma metáfora ou uma ideia. Ao criar os quadros, Duchamp faz uma reflexão sobre si mesmo, ou seja, sobre o objeto e símbolo no quadro e realiza não a filosofia da pintura, mas uma pintura como filosofia devido a essa autorreflexão. Ele faz uma filosofia de signos plásticos sem que ela seja destruída pelo humor presente constantemente em seu trabalho. De certo modo, Duchamp é a realização da autoconsciência da arte no modernismo, alcançando e transpondo o limite da arte.

A partir dessa visada conceitual e do questionamento do que pode ser arte, Duchamp chegou aos *readymades*, objetos comuns do cotidiano que são deslocados de seu contexto inicial e apresentados como obra de arte, como por exemplo *A Fonte* (Figura 2), obra que consiste em um mictório de cabeça para baixo. Eles, centrais no trabalho de Duchamp, colaboram para a autorreflexão não só do próprio artista, mas também da arte em si. O *readymade* é aquele objeto que se torna uma “antiobra de arte” sem modificações ou com alguma mudança normalmente irônica. Ao tirar o objeto de sua utilidade, de seu significado, ele esvazia o nome. É um afronto e crítica ao que Duchamp chamava de arte “retiniana”. A consideração de Paz sobre esse tópico é bem esclarecedora em relação ao seu papel na crítica feita à arte dentro de si mesma:

Os ready-made são objetos anônimos que o gesto gratuito do artista, pelo único fato de escolhê-los, converte em obra de arte. Ao mesmo tempo esse gesto dissolve a noção de obra. A contradição é a essência do ato; é o equivalente plástico do jogo de palavras: este destrói o significado, aquele idéia de valor. Os *ready-made* não são antiarte, como tantas criações do expressionismo, mas *a-Rtísticos*. A abundância de comentários sobre o sentido — alguns sem dúvida terão provocado o riso de Duchamp — revela que o seu interesse não é plástico, mas crítico ou filosófico. Seria estúpido discutir sobre a sua beleza ou feiúra, tanto porque estão mais além da beleza e da feiúra como porque não são obras mas signos de interrogação ou de negação diante das obras. O ready-made não postula um valor novo: é um dardo contra o que chamamos valioso. É crítica ativa: um pontapé contra a obra de arte sentada em seu pedestal de adjetivos (PAZ, 2014, p. 23).

Houve, portanto, a intenção de encontrar um objeto sem nenhuma característica estética, o que não é uma tarefa simples, como aponta Danto (2008)<sup>99</sup>. No entanto, De Duve (1998) aponta que uma indiferença visual absoluta é inviável, assim como Danto observa que, no momento em que um objeto adentra o mundo artístico, o *readymade* está passível de uma apreciação estética<sup>100</sup>.

Mesmo aceitando à primeira vista de que a escolha de um *readymade* está além do gosto, como interpretar “Retirei o objeto da terra, para entrar no planeta da estética”, em contraste com “Quando descobri os *readymades* pensei em desencorajar a estética”? Continuando em busca do esclarecimento das questões: “Os neodadaístas<sup>101</sup> pegaram meus *readymades* e neles encontra beleza estética. Atirei-lhes o Porta-Garrafas e o Urinol como desafio, e, agora, eles o admiram por sua beleza estética” (DE DUVE, 1998, p. 131).

Danto ressalta que o gosto era importante quando a estética era uma disciplina dominante no século XVIII (DANTO, 2008, p. 15), conseqüentemente o belo e o prazer tinham grande importância ao tratar de arte. Nenhum artista daquele período faria alguma obra com o intuito de desagradar o público<sup>102</sup>. A questão principal dos *readymades* era demonstrar que, no entanto, o gosto e apreciação estética não eram mais essenciais para a

<sup>99</sup> “Em 1924, Duchamp deixou claro que encontrar um objeto com nenhuma qualidade estética estava longe de ser fácil, mas sua intenção faz sentido se consideramos seu “Pente” (1916) – um simples pente de metal do tipo usado por proprietários de cachorros para tratar seus bichos de estimação” (DANTO, 2008, p. 22).

<sup>100</sup> “Não era absolutamente a intenção de Duchamp ter o urinol subsumido sob a percepção estética, e apreciado como algo, afinal, belo – algo para o qual tínhamos permanecido até então cegos” (DANTO, 2008, p. 22).

<sup>101</sup> Os neodadaístas da citação se referem aos artistas da *pop art*, como Andy Warhol e Roy Lichtenstein.

<sup>102</sup> Visto que o propósito da arte deve ser a produção de prazer (o que Duchamp mais tarde descreveria como “prazer retiniano”) no espectador, somente o mais perverso dos artistas se disporia a representar o repulsivo, o qual não pode “em conformidade com a natureza” suscitar prazer em espectadores normais (DANTO, 2008, p. 16).



existência da arte<sup>103</sup>. Os padrões artísticos se modificaram. Isso não quer dizer que eles não estejam presentes na arte — a crítica de arte se baseia no gosto e existem obras que têm o intuito de serem prazerosas esteticamente—, mas eles não são mais condições necessárias, podendo haver arte que não vise o prazer do espectador. Danto também observa que os dadaístas, assim como Duchamp, foram fundamentais para que a arte deixasse de ter uma relação intrínseca com a beleza (Cf. DANTO, 2015a, p. 49), devido a seu projeto de desconectar beleza e arte (DANTO, 2015a, p. 52). Essa foi uma das grandes transformações nas artes visuais do século XX que deram espaço à arte contemporânea.

Seu objetivo não era simples travessura, a piada era intelectual demais para isso. Era, como se dizia, para trazer ao nível da consciência o grau em que a estética do gosto tinha definido a essência da arte. Era o momento dos artistas americanos romperem sua dependência conceitual com a Europa, e afirmarem suas verdadeiras realizações como americanos. Seu esforço residia em restabelecer os vínculos entre vida e arte, e isso foi seu legado ao *avant-garde* (DANTO, 2008, p. 23).

Uma análise desse legado vanguardista está presente em um artigo de Thierry de Duve, professor belga de história da arte moderna e contemporânea e de estética, que tem como objetivo fazer uma releitura da *Crítica do Juízo* de Kant após o experimentalismo radical de Duchamp e dos dadaístas, que mudaram o foco de “isto é belo” para “isto é arte”, influenciando e transformando, principalmente, a arte a partir da década de 1960<sup>104</sup>. Da mesma forma que De Duve aponta a mudança do papel do gosto na arte a partir de Duchamp, Danto reconhece a importância do artista para esse feito:

Duchamp, sozinho, demonstrou que é inteiramente possível algo ser arte sem ter qualquer relação com o gosto, bom ou ruim. Assim ele pôs um fim naquele período do pensamento e da prática estéticos comprometidos, para usar um dos títulos de David Hume, com o “Padrão do Gosto” (*The Standard of Taste*) (DANTO, 2008, p. 21).

---

<sup>103</sup> “O propósito não é trazer o repulsivo ao lugar da arte, mas deslocar o gosto como critério da arte e usar a associação com necessidades corporais como um meio” (DANTO, 2008, p. 23).

<sup>104</sup> De Duve começa o artigo contextualizando o fim da década de 1960 e o início da de 1970, época em que a arte contemporânea florescia em meio do *Flower Power*, da Guerra do Vietnã e dos movimentos estudantis de Maio de 68 em Paris. Na Alemanha, por exemplo, temos figuras como Nam June Paik e Joseph Beuys, que foram membros do *Fluxus*, que abrangia *happenings*, performances, ações, dentre outras manifestações de arte contemporânea e conceitual.

Nesse artigo, De Duve apresenta as ideias de Joseph Kosuth. Em seu ensaio publicado em 1969, *Arte depois da filosofia*, Kosuth estabelece regras para as novas práticas artísticas que questionavam as fronteiras técnicas dos meios tradicionais e que surgiram a partir dos anos 1960. “Para essas práticas, a alternativa parece ter sido a seguinte: ou reivindicamos o termo ‘arte’ para o que fazemos, mas ao preço da estética; ou reivindicamos a estética, mas sob outro nome, diferente de ‘arte’” (DE DUVE, 1998, p. 131). A arte contemporânea se encontra, portanto, entre a estética e a filosofia da arte. Como já discutido anteriormente (Cf. Seção 1.1.2), a estética e a filosofia da arte têm papéis distintos. A distância entre o conteúdo dos textos de estética e a produção artística foi percebida por Danto desde sua formação em filosofia<sup>105</sup>. A estética não teve um papel tão grande em seus escritos quanto a filosofia da arte, já que ele trata mais do conceito de arte do que da percepção dela (DANTO, 2015a, p. 7). De qualquer maneira,

É evidente [...] que nenhuma teoria prévia da arte poderia ajudar muito, porque nenhuma tinha sido formulada no tipo de situação que define o mundo da arte nos anos 1960, a saber, aquela na qual qualquer coisa, por mais banal que fosse, podia ser considerada uma obra de arte. Será possível alcançar o grau de generalidade exigido pela filosofia diante da extrema amplitude de usar 1960 tornaram vívida. Então era uma ótima época para ser um filósofo da arte<sup>106</sup>! (DANTO, 2015a, p. XVIII).

Desse modo, é possível traçar parte do motivo pelo qual houve a mudança de “isto é belo” para “isto é arte” com o papel da estética se tornando secundário. Não é mais possível fazer um julgamento estético clássico frente a um *readymade* de Duchamp (DE DUVE, 2009, p. 44).

---

<sup>105</sup> “Achei as leituras interessantes, mas em geral irrelevantes, uma vez que nunca fui capaz de perceber o que elas tinham a ver com a arte que inicialmente me trouxera para Nova York. O único problema era que nada do que eu tinha aprendido nos textos canônicos de estética parecia conectado, nem mesmo de modo remoto. com o que estava acontecendo na arte” (DANTO, 2015a, p. 1).

<sup>106</sup> Além disso, Danto fala da sua satisfação de trabalhar com filosofia da arte após Duchamp: “Qualquer que fosse a explicação, havia algo no ar naqueles anos [1960]. Embora não houvesse nenhum impacto ao se falar de Duchamp em filosofia, alguma explicação histórica deve ser dada sobre o fato de que os filósofos deixaram do idioma *high-tech* da lógica matemática e, sob a influência de Wittgenstein, aceitaram a linguagem ordinária como perfeitamente adequada à análise filosófica. Nos meus primeiros escritos sobre filosofia da arte – ‘O mundo da arte’ de 1964 – eu via como tarefa da Estética mostrar e distinguir obras de arte de coisas reais, quando não havia mais nenhuma diferença palpável entre elas, como no caso das ‘Brillo Box’ de Warhol e das embalagens comuns em supermercados e depósitos. Mas aquela questão jamais poderia ter sido imaginada se não houvesse a revolução do *avant-garde* baseada e inspirada em Duchamp. Eu tenho uma satisfação especial em trazer essa questão para o espaço da filosofia nos anos em que, como Jean Clair reconheceu, a *énorme heritage* de Duchamp foi mais vividamente sentida pelos artistas” (DANTO, 2008, p. 25).

Diante de um objeto desses, pode-se sem dúvida dizer “isto é belo”. Porém o fato de dizer que uma pá de neve ou que um mictório são um belo objeto não os transforma em arte. Isso permaneceria um julgamento estético de tipo clássico sobre o design dessa pá de neve ou desse mictório. Ora, não foi assim que esses objetos entraram na história da arte contemporânea. Foi, antes, através de uma frase que funciona como um batismo ou rebatismo: “isto é arte” (DE DUVE, 2009, p. 44-45).

No lugar do julgamento estético, De Duve conclui que é feita uma nomeação ou declaração para afirmar que algo é arte, ou seja, o objeto é nomeado e identificado como arte (DE DUVE, 1998, p. 132). “Ora, com Duchamp, passou-se de um sistema que, nos séculos XVIII e XIX, chamava-se ‘Belas-Artes’, a um sistema que se chama hoje de ‘arte’, no singular e sem a palavra ‘belo’, isto é, à arte em geral<sup>107</sup>” (DE DUVE, 2009, p. 54). A arte em geral, apresentada aqui por De Duve, é uma herança das atitudes vanguardistas<sup>108</sup> desde o século XIX:

A modernidade em arte começa quando não se sabe mais quem são as partes do pacto. [...] Em outras palavras, quando todo mundo e qualquer um pode ser artista. É esse segundo ponto que indica o surgimento do que chamei de arte em geral, isto é, o fato de que se possa ser artista sem ser pintor, ou escultor, ou poeta, ou músico etc., fato que, penso, deve continuar nos maravilhando e inquietando. Agora, a passagem das artes específicas (pintura, música, poesia, arquitetura, o que mais?...) à arte em geral poderia ter se dado a partir de qualquer uma delas. Contudo, por razões históricas complexas, foi do campo das artes plásticas, mais precisamente da pintura, que saiu a arte em geral. Em artes plásticas, isso aconteceu de modo mais violento, mais forte e mais rápido do que nas outras artes, e se deu por intermédio de Marcel Duchamp (DE DUVE, 2009, p. 56-57).

Portanto, a arte contemporânea é aquela que não é definida por convenções e está sempre passível de ser considerada “não-arte”:

[...] não sabemos a quem a arte se endereça; e também não sabemos quem é legitimamente artista. Ou, melhor, não deveríamos sabê-lo. Quando acreditamos saber, é porque definimos a arte contemporânea de modo

---

<sup>107</sup> “É algo que não determina apenas que se possa ser artista sendo pintor, poeta, músico, escultor ou cineasta, etc., mas também que se possa ser artista sem ser pintor, nem poeta, nem músico, nem escultor, nem cineasta, etc. Artista em geral” (DE DUVE, 2010, p. 182).

<sup>108</sup> “Chega a modernidade. O que fizeram os pintores, os escritores, os músicos, os artistas que se chamou de vanguarda, em todas as disciplinas? Puseram abaixo, uma a uma, todas as convenções. Quebraram as regras técnicas, transgrediram as conveniências do gosto, destruíram, desconstruíram ou abandonaram progressivamente todas as convenções de sua arte. As explicações desse fenômeno que acentuam a novidade, a arte pela arte, ou a vontade de revolução dos artistas, e que se atêm a isso, são tautológicas ou, até mesmo, insuficientes. Penso que nenhum artista verdadeiro quebra uma regra pelo prazer de quebrá-la” (DE DUVE, 2009, p. 55).

sociológico, circular e puramente convencional, como produto de um pacto que se realiza no “meio da arte contemporânea” e em nenhum outro lugar, e então, podemos nos contentar em acusar os artistas e seu público de praticar o delito de iniciados. Quando, ao contrário, admitimos não saber o que é a arte, porque qualquer coisa pode sê-lo e qualquer um pode julgá-la, compreendemos que o pacto reclamado por Fountain pode ter sido assinado, mas cabe a cada um ratificá-lo. É por isso que a única definição de arte contemporânea suscetível de mostrar que o futuro permanece totalmente aberto me parece ser esta: uma obra de arte só será contemporânea enquanto permanecer exposta ao risco de não ser percebida como arte. É essa a própria definição de obra de vanguarda – de Manet a Duchamp. (DE DUVE, 2010, p. 192).

Dentro desse contexto artístico, De Duve realiza sua releitura da teoria de Kant partindo da premissa de que o julgamento de gosto não é cognitivo e sim sentimental<sup>109</sup> (DE DUVE, 1998, p. 135), ou seja, é algo individual. De Duve aponta que julgamento estético não é necessariamente o mesmo que um julgamento de gosto, portanto, mesmo não sendo necessariamente um julgamento de gosto, “isto é arte” ainda é um julgamento estético: não importa se é belo ou feio, mas se aquilo está no mundo estético ou não. Resumidamente, a releitura de De Duve é a seguinte:

Tentei [...] reler Kant após/segundo Duchamp. A tese que, em Kant, diz que o julgamento de gosto não se fundamenta em conceitos significa então para mim que a frase “isto é arte” não se fundamenta em conceitos. E a antítese significa que a frase “isto é arte” deve ainda assim se fundamentar em um conceito. A resposta teórica que acredito poder dar a essa antinomia é traduzir a tese por “a arte não é um conceito, é um nome próprio” e a antítese por “a arte é um conceito, é a ideia de arte como nome próprio” (o que dá mais uma resposta histórica, datada da modernidade, do que teórica. [...]). A palavra “arte”, quando empregada para expressar um julgamento estético, é um nome próprio, ou seja, um nome que não pode absolutamente definir, mas somente seus referentes podem ser apontados. (DE DUVE, 2009, p. 50).

A arte, portanto, não é vista como um conceito por De Duve, mas sim por um nome próprio (DE DUVE, 2009, p. 52). Sendo assim, ela “é uma coleção de exemplos” (DE DUVE, 2009, p. 51), a qual é individual<sup>110</sup>. Cada pessoa consulta sua coleção pessoal para então poder dizer o que é ou não arte.

---

<sup>109</sup> “[A] frase “isto é arte” não é uma constatação, mas um julgamento, e esse julgamento é estético e não conceitual. O que é um julgamento estético? É um julgamento sentimental!” (DE DUVE, 2009, p. 48).

<sup>110</sup> “Cada um estabelece sua própria coleção, e o que dá a impressão de que a palavra ‘arte’ é um conceito é que embora se refira a tudo o que existe na coleção, em si mesma ela não a mostra” (DE DUVE, 2009, p. 52).

Esse é, creio eu, o grande aporte ético de Duchamp: longe de ter se apropriado de um urinol e de tê-lo tocado, como o Rei Midas, com um gesto que o transforma em arte – ao que muitos creem poder reduzi-lo, tanto entre seus adversários quanto entre seus partidários –, ele nos coloca todos como “os observadores que fazemos os quadros” (expressão de Duchamp), diante da responsabilidade de ter de dizer novamente, diante desse mictório ou dessa pá de neve, e cada um por sua própria conta: “sim, isto é arte” ou, ao contrário, “não, isto não é arte”. (DE DUVE, 2009, p. 64).

Duchamp realizou uma autocrítica tão grande no contexto do modernismo que ele desafiou e questionou os limites da arte, indo além do que outros artistas da época, não sendo a autocrítica proposta por Greenberg de fazê-la através das técnicas da própria arte para analisá-la e criticá-la. Essa é uma autorreflexão profunda no interior do próprio modernismo que não foi reconhecida pelo crítico, porém teve repercussões evidentes em obras contemporâneas, as quais dão continuidade à autorreflexão.

Duchamp é, simultaneamente, o artista que leva às suas últimas conseqüências as tendências da vanguarda e aquele que, ao consumá-las, volta-as sobre si mesmas e assim as inverte. A negação da pintura ‘retiniana’ rompe com a tradição moderna e reata inesperadamente o vínculo com a corrente central do Ocidente, anatematizada por Baudelaire e seus decedentes do século XX: a pintura de idéias (PAZ, 2014, p. 73).

Uma das diversas repercussões das atitudes duchampianas e da criação dos *readymades* é apontada por Danto no ensaio *Marcel Duchamp e o fim do gosto: uma defesa da arte contemporânea* em 2000<sup>111</sup>, a saber, o fato de ele ter aberto o caminho para o uso de novos materiais nas artes<sup>112</sup>.

O que deve ser creditado a Duchamp, mediante sua transformação do conceito de arte, foi o fato de ter legitimado para os artistas o uso de materiais não convencionais para que fizessem o tipo de crítica que pretendiam – para efetivamente esfregar no nariz da sociedade os emblemas das suas deficiências. Quanto aos tipos de substâncias/ materiais a serem usados, não havia necessidade de recorrer a nada na obra amplamente cerebral de Duchamp. Só era necessário explorar o vocabulário universal do repulsivo, cujo sentido é amplamente invariável de cultura para cultura e em diferentes tempos (DANTO, 2008, p. 27).

---

<sup>111</sup> Como resposta às críticas à arte contemporânea e ao papel de Duchamp em “permitir” a existência da arte abjeta feitas pelo diretor do Museu Picasso, Jean Clair, Danto escreveu esse ensaio. Nele, o autor faz réplicas e críticas a posicionamentos do diretor do Museu Picasso.

<sup>112</sup> “É [...] uma ampliação criativa do inventário de materiais do artista visando apresentar como arte algo que transmite com certa imediatidade o tipo de significado humano universal que o qualifica como subsumido sob o *Espírito Absoluto*” (DANTO, 2008, p. 20-21).

Nesse mesmo ensaio, Danto afirma que Jean Clair, diretor do museu Picasso em 2000, vê os artistas contemporâneos como ingênuos e infantis (DANTO, 2008, p. 20), além de criticar a produção de vários artistas pelo uso de materiais abjetos<sup>113</sup>. Ora, a partir do momento em que materiais diversos adentram o mundo da arte, o uso de materiais como feltro e gordura — fazendo referência às obras de Beuys — são permitidas e só foram permitidas com a ajuda de Duchamp<sup>114</sup>, no entanto Danto afirma que a escolha de tais materiais é de responsabilidade do artista, cabendo a ele usa-los ou não<sup>115</sup>. O uso de materiais abjetos influenciado por Duchamp, no entanto, não é a razão pela qual os artistas faziam uso dessa nova ferramenta, base da crítica de Jean Clair:

É uma consequência dessa herança que qualquer coisa possa ser uma obra de arte, naturalmente abrindo o caminho para o mais repulsivo dos materiais ter um papel artístico na criação de novos significados. Todavia, não era para fazer uso de materiais transgressivos possíveis que o *avant-garde* abraçou a lição de Duchamp, e Jean Clair, independente de suas aversões, era mais que ninguém ciente desta verdade (DANTO, 2008, p. 25)

Como mencionado anteriormente (Cf. Seção 2.2, p. 68), Danto apresenta algumas colaborações de Duchamp para a arte já no seu primeiro livro sobre arte, *A transfiguração do lugar-comum*. Por exemplo, a atitude de declarar um objeto arte é analisada como uma forma de identificação e definição de obras de arte. Danto não acredita que basta uma pessoa ser artista para um objeto se tornar arte: “Não é possível que a explicação esteja apenas no fato de J ser um artista, já que nem tudo em que um artista põe a mão se torna arte” (DANTO, 2005, p. 36-37). É necessário declarar que o objeto é uma obra de arte, da mesma forma como Duchamp fez com seus *readymades*<sup>116</sup>. Duas obras de Duchamp são citadas como exemplo, a saber, *Em Antecipação ao Braço Quebrado* (1915) (Figura 7) e *Porta-garrafas* (1914) (Figura

<sup>113</sup> “[Jean Clair] menciona vários artistas de várias estaturas, de Piero Manzoni que apresentou “Merda d’artista” em latas, certamente como uma piada *avant-garde*, e Joseph Beuys que usou gordura de animal como material simbólico em sua arte” (DANTO, 2008, p. 20).

<sup>114</sup> “Eu ousaria dizer que Jean Clair contabiliza seus amplamente debatidos ataques a *l’art contemporain* entre as ‘tímidas tentativas de resistência’. O que quero dizer com isso é que Duchamp tornou possível para os artistas hoje usar materiais ‘abjetos’ para produzir experiências do tipo que Beuys evidentemente acreditava que só poderiam ser desencadeadas pelo uso de gordura e feltro” (DANTO, 2008, p. 21).

<sup>115</sup> “É verdade que Duchamp tornou possível usar formas e substâncias que realmente induzem ao repulsivo, que agora passou a ser uma opção. Mas exercer essa opção é inteiramente uma questão do que o artista pretende transmitir com isso. Poderia ser acrescentado que é uma opção antes que um imperativo, induzir ao tipo de prazer associado à beleza” (DANTO, 2008, p. 21-22).

<sup>116</sup> “Duchamp declarou que uma pá de neve era uma obra de arte e ela passou a ser; afirmou que um porta-garrafas era uma obra de arte e ele passou a ser reconhecido como tal” (DANTO, 2005, p. 37).

8). Outro exemplo contido no mesmo livro (Cf. DANTO, 2005, p. 175-183) é em relação à importância do título em obras, ponto que é colocado em evidência na obra de Duchamp:

Como etapa final do ato de pintar, pois quem dá nome à obra é o pintor, o título provavelmente sugere o que o artista pretende por meio da estruturação da obra. E isso significa admitir a possibilidade de diferentes estruturações. Se for uma obra de arte, não haverá maneira neutra de olhá-la; melhor dito, olhá-la de maneira neutra é não vê-la como uma obra de arte (DANTO, 2005, p. 183).

Figura 7 - Em Antecipação ao Braço Quebrado



Fonte: Site MoMA<sup>117</sup>

<sup>117</sup> Disponível em: < <https://www.moma.org/collection/works/105050> >

Figura 8 - Porta-garrafas



Fonte: Site Centre Pompidou<sup>118</sup>

Segundo o autor, “Na arte, cada nova interpretação é uma revolução copernicana, no sentido de que estabelece uma nova obra, mesmo que o objeto diferentemente interpretado permaneça, como o céu, invariante sob a transformação” (DANTO, 2005, p. 189-190). Há, portanto, a possibilidade de várias interpretações de uma única obra: “é difícil saber o que poderia determinar o que é uma interpretação correta ou uma interpretação incorreta se não for por referência ao que poderia ter sido ou não a intenção do artista” (DANTO, 2005, p. 196). A obra de arte, para Danto, é definida da seguinte forma: “É como se uma obra de arte fosse uma exteriorização da consciência do artista, como se pudéssemos ver seu modo de ver e não somente o que ele viu” (DANTO, 2005, p. 241).

Além das colaborações apresentadas por Danto em *A transfiguração do lugar-comum*, Duchamp fez diversas outras para a arte contemporânea. É perceptível uma retomada de vários dos questionamentos levantados por Duchamp na arte contemporânea, como o transporte de um objeto qualquer para dentro de um ambiente artístico, que faz com que

---

<sup>118</sup> Disponível em: < <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cLz5nr/rajd9ne> >



aquilo se torne arte, incluindo o objeto na instituição artística como um objeto de arte<sup>119</sup> (DE DUVE, 1998, p. 126). Isso dá abertura para que qualquer pessoa se torne um artista.

A pintura e a escultura, a paisagem e o nu, e todos os “ismos” do século 20 fazem parte, ao contrário, da arte em geral, já que ela nada exclui e inclui, além disso, as práticas recentes – a instalação, a arte conceitual ou a videoarte, assim como outras que ainda não têm nome. De fato, o teor da expressão é o seguinte: fazer arte com tudo e com qualquer coisa é hoje tecnicamente possível e institucionalmente legítimo [...]. Decerto, nem tudo é arte. A priori, porém, qualquer coisa pode sê-lo. A arte em geral é o nome da novidade de que Duchamp foi mensageiro. Esse nome substitui a denominação genérica “belas-artes”, que corresponde à situação que encarnavam a Academia, a Escola e o sistema das belas- artes antes que sua falência fosse declarada pelas vanguardas históricas. Portanto, qualquer coisa pode ser arte, qualquer um pode ser artista (DE DUVE, 2010, p. 183).

Para De Duve, Greenberg, apesar do tom negativo ao se referir a Duchamp e aos artistas conceituais — rejeitados de sua narrativa da história da arte —, concordou com a ideia de que a arte pudesse ser feita por qualquer um (DE DUVE, 1998, p. 126). O crítico admite que o fato de qualquer pessoa poder se tornar artista é o grande serviço teórico prestado pela nova arte, mesmo que essa denominação de serviço teórico seja uma traição para uma geração fundada na emancipação, fundamento que tem raízes no Romantismo (DE DUVE, 1998, p. 127). Com o legado das ideias do século XVIII, as vanguardas e utopias modernas tinham a pretensão de liberar o potencial artístico de cada pessoa, que era dividido pela raça humana e tinha como base a estética. Em cada corrente, a arte teve que ser reconsiderada a partir de uma faculdade comum a todos os seres humanos com o abandono ou destruição dos valores passados, na maior parte das vezes com um ideal utópico. Na arte contemporânea, a criatividade que ocuparia o posto de faculdade universal (DE DUVE, 1998, p. 127-128).

Duchamp, ao contrário, nunca foi um utópico. Nada poderia estar mais afastado de seu modo de pensar do que a crença na criatividade universal. Seu tipo particular de arte, o *readymade*, não surgiu nem da crença, nem da esperança que todos podem ou deveriam poder ser artistas. Em vez disso, reconheceu — e bem razoavelmente — o “fato” de que todos já tinha se tornado artistas. Diante de um *readymade*, não existe mais qualquer diferença técnica entre fazer e apreciar arte. Uma vez apagada essa diferença, o artista abriu mão de qualquer privilégio técnico em relação ao leigo. A profissão do artista foi esvaziada de todos seu *métier*, e, se o acesso à ela não é limitado por alguma barreira — seja institucional, social ou financeira —, deduz-se que qualquer um pode ser artista se assim o desejar.

---

<sup>119</sup> Danto faz uso desse princípio introduzido por Duchamp de levar objetos reais para dentro do mundo da arte e atribui relevância para a obra de Warhol, ofuscando o papel determinante de Duchamp.

[...] esse “fato” não é uma consequência do *readymade*, mas sua condição. O *readymade* apenas revela (DE DUVE, 1998, p. 128).

Questionar os limites da arte em si e explorá-los é a grande contribuição filosófica da arte contemporânea. Duchamp não foi o único a contribuir para esse feito, contudo ele certamente abriu caminho para muitos artistas contemporâneos<sup>120</sup>. A arte explora novos horizontes e busca uma constante renovação, não se limitando a uma única forma artística nem a materiais específicos. A autorreflexão, levando em conta os limites da própria arte é o que caracteriza a colaboração filosófica de Duchamp. A pluralidade presente na arte contemporânea é reflexo do questionamento duchampiano, o que talvez não tivesse sido alcançado tão facilmente sem a figura desse artista.

---

<sup>120</sup> Danto e De Duve ressaltam que, por mais que Duchamp seja a figura mais citada para as ações que influenciaram a arte contemporânea, ele não foi o único: “Deve-se a [Duchamp], mais uma vez, porque abriu para sempre as fronteiras entre arte e vida, e por conseguinte entre arte e arte abjeta como parte da vida. Contudo, é simplesmente uma questão de peso interpretativo afirmar que os artistas da abjeção derivaram em alguma medida seu conteúdo de Duchamp. É uma característica dos historiadores da arte imaginar que a arte possa ser explicada unicamente pela arte – que se os artistas devem usar excrementos em seus trabalhos, isso tem que ser explicado com referência aos artistas predecessores que assim o fizeram. Mas há explicações na arte que nada tem a ver com a arte precedente” (DANTO, 2008, p. 25-26); “Alguns até atribuem o feito unicamente a Marcel Duchamp, sempre ele: ao inventar o ready-made, Duchamp teria criado um novo gênero artístico e um novo personagem, o artista simplesmente. Essa opinião comete o erro de interpretação clássico ao fazer do mensageiro o responsável pela mensagem que traz” (DE DUVE, 2010, p. 182).

### 3 ANDY WARHOL

Andy Warhol (1928-1987) foi um proeminente artista norte-americano. Sua obra inclui desenhos, pinturas, esculturas, gravuras, instalações, objetos e filmes. Sua carreira se iniciou na década de 1950 quando se mudou para Nova Iorque e começou a atuar como desenhista comercial, trabalhando com ilustrações de revistas e propagandas. No início dos anos 1960, quando ele já tinha se estabelecido como um artista comercial de sucesso, Warhol começou a realizar pinturas com temas do cotidiano, propagandas e produtos de supermercado. A técnica da serigrafia foi introduzida nessa mesma época em suas pinturas como meio de reprodução fácil de imagens e fotografias. A sua obra *Brillo Box* (Figura 9) intrigou Arthur Danto, o qual utilizou a obra e o artista como estudo de caso inúmeras vezes em seus textos. A primeira parte desse capítulo será dedicada à visão que Danto tem de Warhol. Uma análise temática de séries de pinturas feitas no início de sua carreira será feita em seguida a partir de alguns autores: Lucy Lippard, Thomas Crow, Hal Foster e Hector Obalk.

Figura 9 - Warhol e Brillo Box



Fonte: Site Happy Mag<sup>121</sup>

<sup>121</sup> Disponível em: < <https://hnhappy.com/turning-1000-into-3m-andy-warhols-brillo-box-sculpture-set-to-be-the-focus-of-hbo-doco/> >

### 3.1 O WARHOL FILÓSOFO DE DANTO

A presente seção terá como foco principal a perspectiva de Danto a partir de dois textos: *O filósofo como Andy Warhol*, ensaio publicado originalmente em 2001; e *Andy Warhol*, livro publicado em 2009. O livro *Andy Warhol* é uma das últimas publicações do autor e tem um caráter ensaístico, o que deixa a leitura bem dinâmica e fluida. Ele não tem a pretensão de ser uma nova bibliografia do artista. No prefácio, Danto relata que sua filosofia da arte, desenvolvida nos textos *O mundo da arte* (1964) e *A transfiguração do lugar-comum* (1981), foi feita a partir da sua experiência na exposição de Andy Warhol na Stable Gallery e como uma resposta às modificações ocorridas na arte naquela década de 1960 (DANTO, 2012 p. 7-8). Esse livro é “o reconhecimento de uma dívida” (DANTO, 2012, p. 14) pela importância de Warhol para o desenvolvimento dessa filosofia da arte.

A *Brillo Box* já é mencionada como exemplo em *A transfiguração do lugar-comum* para ilustrar o elemento crucial para a modificação ocorrida na arte, mas ele não é tão marcante como nos livros posteriores, pelo fato de que Warhol ainda não era abertamente o exemplo favorito e paradigmático de Danto para o conceito de artista, mesmo que já exista a admiração pelo artista *pop*. Ele acaba preferindo exemplos “clássicos”, não se aventurando muito na arte contemporânea nesse livro. Isso, no entanto, se modifica com o passar dos anos e é possível evidenciar mais exemplos da arte contemporânea e, é claro, muitas referências a Warhol. A caixa de Brillo não transforma nada no mundo da arte ao realizar a transfiguração do lugar comum: “Ela simplesmente traz à luz da consciência as estruturas da arte [...]” (DANTO, 2005, p. 297). Danto, portanto, vê o artista como um realizador de um ato filosófico, exteriorizando a forma como ele vê o mundo através da obra de arte (DANTO, 2005, p. 297).

Por mais que Danto afirme que ele poderia ter escolhido diversos exemplos na década de 1960 que ilustrasse seu pensamento (DANTO, 2015a, p. XVI), é inevitável retomar a exposição de Warhol em 1964, que instigou seu questionamento. Ao perguntarem a razão pela qual ele escolheu a *Brillo Box* dentre as várias outras caixas presentes na mesma exposição ou

o motivo pelo qual os *readymades* de Duchamp não são seu exemplo chave<sup>122</sup>, Danto responde da seguinte forma:

In fact, much the same philosophical question was being raised all across the face of the art world in the 1960s: it was as though the philosophical essence of art was being extruded at every venue. My obsession with the *Brillo Box* had more perhaps to do with its perspicuity as an example than with any uniqueness. Warhol defined his time more, I think, than any artist living then, but that does not mean his particular artworks were more essentially of their time than anyone else's (DANTO, 1992, p. 7)<sup>123</sup>.

Ainda que existam muitas semelhanças entre Duchamp e Warhol, Honneth (2000) aponta para a diferença que Warhol não somente reapropria um objeto, como era feito com os *readymades* de Duchamp, mas também realiza uma transformação estética naquele objeto. Ele sempre faz alguma modificação, seja no espaçamento entre as impressões no quadro ou uma pequena diferença, praticamente imperceptível, que distingue cada quadro, mesmo parecendo iguais. Além disso, Warhol produz suas obras em larga escala de reprodutibilidade, enquanto Duchamp escolhia meticulosamente objetos produzidos em massa para se tornarem seus *readymades*. Essa transformação estética remete à autoconsciência filosófica da prática artística apontada por Danto:

O que quer que Warhol tenha feito, “ele fez como um filósofo faria”, escreveu Edmund White em um tributo à sua memória. Ele violou todas as condições tidas como necessárias a uma obra de arte mas, ao fazer isso, revelou a essência da arte (DANTO, 2004, p. 100).

---

<sup>122</sup> “It has often been asked of me why the *Brillo Box* in particular showed this, and not one or another of the six or seven boxes Warhol showed that year. Or why one of these and not the flag by Jasper Johns, or his ale cans? Or one of Lichtenstein's comic-strip panels? Or, for the matter, why not go all the way back to Marcel Duchamp and his *readymades*? Or why not a rude block of wood or a steel plate by Carl André, or one of Robert Mangold's wall sections, displayed in 1966 at the Fischbach Gallery?” (DANTO, 1992, p. 7). “Frequentemente me é questionado por que a *Brillo Box* especificamente mostrou isso e não uma ou outra das seis ou sete caixas expostas por Warhol naquele ano. Ou por que uma delas e não a bandeira de Jasper Johns, ou suas latas de cerveja? Ou um painel de história em quadrinhos de Lichtenstein? Ou, então, por que não voltar até Marcel Duchamp e seus *readymades*? Ou por que não um bloco de madeira rústico ou uma placa de aço de Carl André ou uma das seções de parece de Robert Mangold, expostas em 1966 na Galeria Fischbach?” [Tradução livre].

<sup>123</sup> “Na verdade, basicamente a mesma questão filosófica estava surgindo pelo mundo da arte nos anos 1960: era como se a essência filosófica da arte estivesse sendo extrudada em cada lugar. Minha obsessão pela *Brillo Box* teve talvez mais relação com sua perspicuidade como um exemplo do que com qualquer singularidade. Warhol definiu seu tempo mais, acredito eu, do que qualquer outro artista vivo daquela época, mas isso não significa que suas obras de arte são especificamente mais essencialmente do seu tempo do que as de qualquer outro” [Tradução livre].

Através de Warhol, Danto conseguiu estruturar muitos elementos do seu pensamento, notadamente o conceito de arte, discutido no primeiro capítulo desse trabalho (Cf. Seção 1.1.1). O autor tinha um interesse e apreço grande pela obra de Warhol e sua imagem como artista, que serão demonstrados a seguir.

### 3.1.1 A caixa e a fonte

O ensaio é aberto com um trecho do livro de Thom Jones, *The Pugilist at Rest*, em que a personagem está elogiando Warhol, dizendo que ele era um gênio e que deixou uma marca na cultura americana, mas que “[e]le apenas fazia as coisas, acho que não sabia a metade delas. Ele era um desses idiotas engenhosos, penso” (DANTO, 2004, p. 99). Danto faz a observação de que Warhol possivelmente fez referência ao livro *To the lighthouse* de Virginia Woolf quando intitulou seu livro de 1975 *A filosofia de Andy Warhol: De A a B e de volta a A*<sup>124</sup>, especialmente por Barbara Rose<sup>125</sup> ter lhe contado que “ele era um homem bem mais literato do que deixava perceber” (DANTO, 2004, p. 99). Mesmo com sua imagem superficial<sup>126</sup>, Danto o encarava como um gênio, ao contrário do senso comum<sup>127</sup>. Esse subtítulo colabora para a imagem de tolo, que era um dos traços fundamentais da persona projetada por Warhol (DANTO, 2004, p. 99).

Mas apresentar-se, em uma primeira instância, como possuindo toda uma filosofia teria soado com uma nota de incongruência cômica, junto a um corpus artístico que consistia em tiras de quadrinhos, latas de sopa, caixas de Brillo, e os tipos de imagens que os críticos estavam dispostos a tratar como estereótipos da falta de razão, de gosto e de pensamento própria da cultura popular americana, submersos demais na banalidade para se equipararem até mesmo ao kitsch (DANTO, 2004, p. 99-100).

---

<sup>124</sup> O título em inglês é *The Philosophy of Andy Warhol (From A to B and Back Again)* e contém um jogo de palavras com as letras iniciais que é perdido na tradução (DANTO, 2004, p. 99).

<sup>125</sup> Historiadora e crítica de arte americana que conhecia muitos artistas novaiorquinos na década de 1960 e foi casada com Frank Stella.

<sup>126</sup> “Andy está de óculos escuros e fala o tempo todo de um modo afetado que combina perfeitamente com o ar de burrice que ele costumava usar como uma espécie de camuflagem” (DANTO, 2012, p. 100).

<sup>127</sup> “Quando eu, em um ensaio que publiquei na época da sua exposição retrospectiva póstuma no Museu de Arte Moderna – MoMA, reivindiquei que ele era o mais próximo de um gênio filosófico que a arte do século vinte havia concebido, fui abordado com pouca aceitação pela grande maioria dos meus amigos, que o considerava num patamar intelectual muito abaixo” (DANTO, 2004, p. 113).

Mesmo com essa inicial “incongruência cômica”, Danto já via sua inteligência filosófica desde seu primeiro contato com a obra do artista na Stable Gallery em 1964, pois: “[...] acredito que entre as grandes contribuições de Warhol para a história da arte está o fato de que ele colocou a prática artística no nível de uma autoconsciência filosófica jamais atingida” (DANTO, 2004, p. 100). Warhol, segundo Danto, revelou a essência da arte ao violar as condições necessárias de uma obra de arte (DANTO, 2004, p. 100). Desde seu primeiro encontro com as caixas de sabão, Danto já as encara dentro de um questionamento filosófico. Ele conta resumidamente em *A transfiguração do lugar-comum* sobre sua experiência ao vê-las pela primeira vez na Stable Gallery em 1964:

Em 1964, as embalagens de papelão de Andy Warhol, exibidas em grandes pilhas como num depósito de supermercado, me deixaram estupefato. Aceitei-as prontamente como arte, mas depois me perguntei por que aquelas caixas eram arte enquanto as embalagens comuns dos supermercados não eram. Compreendi então que essa dúvida tinha a forma de um problema filosófico (DANTO, 2005, p. 16).

O filme *Empire* (1964) é citado para ilustrar esse caráter filosófico de Warhol. *Empire* é um filme de oito horas do Empire State Building em um enquadramento fixo, paradoxalmente sendo uma imagem em movimento de algo estático<sup>128</sup>, demonstrando como um filme, que tinha o movimento como característica principal, pode não ter nenhum movimento (DANTO, 2004, p. 102).

Warhol subtraiu tudo da imagem em movimento que pudesse ser erroneamente tomado como propriedade essencial do filme. De modo que o que restou era filme puro [...] A arte de Warhol, no filme e em outros espaços, incide imediatamente nas fronteiras definidoras do *medium* e conduz essas fronteiras a uma *consciência conceitual* (DANTO, 2004, p. 103).

Há uma ambiguidade em *Empire* que é recorrente nas obras de Warhol: “tal como o exemplo característico das *Brillo Boxes*, que enquanto trabalhos de arte, possuem todos os tipos de direitos e privilégios que meras caixas de Brillo sistematicamente não têm, não sendo, portanto, arte” (DANTO, 2004, p. 101). As *Brillo Boxes* são o exemplo favorito de Danto, já que o impactou tanto naquele ano de 1964. Elas ressaltam a questão filosófica da

---

<sup>128</sup> “Assim, pode-se dizer que num ‘retrato em movimento’ não é a imagem que se move, mas e uma tira celuloide que se move” (DANTO, 2012, p. 112).

relação entre arte e realidade ao incorporarem essa relação ao mesmo tempo que questiona sua posição como arte. Ao se depararem com as Brillo Boxes em 1964,

Talvez a metade dos visitantes da Stable Gallery tivesse se decepcionado com o fato de que algo tão rente à realidade pudesse ser apresentado como arte, sem que nenhuma diferença perceptual relevante os distinguisse. E, talvez, a outra metade estivesse exultante com o fato de que certas coisas mostradas como arte pudessem estar tão aderidas à realidade que as duas fossem indistinguíveis mediante quaisquer diferenças perceptuais. [...] No mínimo, a *Brillo Box* deixou claro que não se podia mais pensar em distinguir arte de realidade baseando-se na percepção, pois essa suposição estava eliminada (DANTO, 2004, p. 102)<sup>129</sup>.

As obras de Warhol, mais especificamente a *Brillo Box*, são capazes de forçar o questionamento do que torna algo arte sem que se possa defini-la visualmente (DANTO, 2004, p. 106). Como já mencionado, desse questionamento surgiu o livro *A transfiguração do lugar-comum*, que buscou uma definição de arte, além de essa obra marcar o fim da narrativa da história da arte (Cf. Seção 1.1). Segundo Danto, tudo que Warhol fazia era com o objetivo de eliminar todas as características que vinham sempre sendo apresentadas como essenciais para a arte e colocá-las em questão, no entanto Danto ressalta a dificuldade de saber de fato qual era a intenção do artista em abrir espaço para uma nova teoria da arte (DANTO, 2004, p. 106). Nesse momento, Danto aponta para a precedência de Duchamp e explica o porquê da escolha de Warhol no lugar do artista francês. Danto via nas ações de Duchamp não um questionamento filosófico, mas sim uma performance precoce, como no caso da submissão da *Fonte* ao Salão dos Independentes (DANTO, 2004, p. 107). Duchamp foi essencial para a irreverência dos dadaístas e colaborou para o início dos “ataques contra as fronteiras que definiam o modernismo” (DANTO, 2012, p. 54). Além disso, Duchamp:

[...] não havia ainda levantado a questão na vívida forma warholiana. Talvez, ao entender que um urinol podia ser um objeto de arte, ele tenha antecipado a sentença de Warhol de que “qualquer coisa pode ser uma obra de arte”. Não levantou, entretanto, a outra parte da questão, a saber: Por que todos os outros urinóis não eram obras de arte? Mas essa foi justamente a estupenda questão de Warhol: Por que a *Brillo Box* era uma obra de arte

---

<sup>129</sup> “Houve uma certa sensação de injustiça quando Warhol abarrotou a Stable Gallery com suas caixas de sabão em pó Brillo, porque a caixa comum de Brillo foi de fato desenhada por um artista, um expressionista abstrato levado pela necessidade a fazer arte comercial. O que se perguntava na ocasião era por que as caixas de Warhol deviam custar duzentos dólares enquanto as caixas desse homem não valiam nem dez centavos. O que quer que explique isso também poderá explicar por que a tela preparada com zarcão de Giorgione, em nosso primeiro exemplo, não é uma obra de arte apesar de se parecer em todos os aspectos com as superfícies vermelhas que são obras de arte” (DANTO, 2005, p. 87).



enquanto as caixas de Brillo comuns eram meras caixas de Brillo? (DANTO, 2004, p. 108).

Exatamente esses questionamentos propostos por Duchamp que foram retomadas pela *pop art*, repensados para uma concepção de mundo diferente e cada vez mais pluralista. O mundo modernista, por mais que estivesse abrindo caminho e inovando o campo da arte, ele ainda manteve de certa forma uma continuidade com a narrativa artística, como apontada por Greenberg. Por mais que Duchamp estivesse no contexto modernista, o mundo da arte como um todo não estava preparado para aquele tipo de arte. Já o mundo artístico e a sociedade da década de 1960 estava com uma mente mais aberta para aceitar esse tipo de arte, como aponta Danto em seu ensaio *O mundo da arte*:

O que, afinal de contas, faz a diferença entre uma caixa de Brillo e uma obra de arte consistente de uma caixa de Brillo é uma certa teoria da arte. [...] É claro que, sem a teoria, é improvável que alguém veja isso como arte e, a fim de vê-lo como parte do mundo da arte, a pessoa deve dominar uma boa dose de teoria artística, assim como uma quantia considerável da história da recente pintura nova-iorquina. Isso poderia não ter sido arte 50 anos atrás. Mas, então, não poderia ter havido, se tudo permanece igual, seguro de voos na idade média ou borrachas para máquinas de escrever etruscas. O mundo tem que estar pronto para certas coisas — o mundo da arte não menos do que o real (DANTO, 2015c, p. 37).

Na visão de Danto, Warhol apresentou filosoficamente a possibilidade de uma caixa de papelão se tornar uma escultura, algo que não tinha sido feito antes por outros artistas que trabalhavam com temas e objetos “banais”, como os cubistas e dadaístas: “Warhol não só fez exatamente isso como usou um processo que, de certo modo, parodiava a produção em massa” (DANTO, 2012, p. 76). Da mesma forma que Warhol queria ter um modo de produção similar ao industrial, ele criou uma fábrica e não um ateliê: a *Factory* (DANTO, 2012, p. 77). Ao produzir uma caixa de compensado replicando a de papelão, Warhol foi além dos *readymades* de Duchamp<sup>130</sup> e, segundo Danto:

[...] Warhol levou a questão do que é arte a um novo patamar. Refletindo sobre a história do modernismo como uma luta da arte para trazer à consciência o entendimento do que ela, a arte, é, as “caixas de supermercado” de Andy Warhol estão entre as mais importantes obras modernistas já feitas. Na verdade, ele pôs fim ao modernismo mostrando

<sup>130</sup> Analogamente, Lippard afirma que Jasper Johns foi além de Duchamp, pois ele transformou um objeto em pintura, enquanto Duchamp só tinha transformado um objeto em arte (LIPPARD, 1976, p. 78).

como se deve responder à pergunta sobre o que é a arte (DANTO, 2012, p. 79).

As caixas, no entanto, não foram produzidas pelo artista. James Harvey, pintor do expressionismo abstrato criou o design da caixa de Brillo (DANTO, 2012, p. 93) e as caixas foram encomendadas a um marceneiro. A marcenaria não fazia parte do processo artístico: “O artista tinha as ideias, não havia razão alguma para que ele próprio tivesse de *materializar* essas ideias” (DANTO, 2012, p. 81). Danto coloca o fazer artístico não mais na produção do objeto artístico, mas na concepção e conceito do artista. Por mais que Warhol não tenha produzido a caixa de Brillo, ele recebe o crédito de tê-la transformado em obra de arte (DANTO, 2012, p. 93). É então traçado um paralelo entre Warhol e Duchamp. Ambos receberam créditos por uma obra de arte em que o objeto em questão não foi produzido pelos artistas, mas suas motivações eram distintas: enquanto Duchamp queria uma obra que não causasse nenhuma reação estética, Warhol queria ser uma máquina e que suas obras tivessem o aspecto de produtos dessa máquina (DANTO, 2012, p. 82-83).

Mas Warhol não era contrário ao esteticismo da mesma forma que Duchamp. O que Duchamp estava procurando era libertar a arte da necessidade de agradar aos olhos. Estava interessado numa arte intelectual. Os motivos de Warhol eram mais políticos. Andy realmente celebrava a vida americana cotidiana (DANTO, 2012, p. 84).

Um tema recorrente na obra de Danto é a importância do contexto histórico para a aceitação de uma obra (Cf. DANTO, 2006, p. 27). A *Brillo Box* de Andy Warhol foi considerada arte em 1964, no entanto a embalagem com o design criado por um expressionista abstrato — James Harvey — anos antes não o era no seu momento de criação, ou seja, é possível existir um objeto que anteriormente não seria visto como arte em épocas anteriores (DANTO, 2005, p. 87-90). No entanto, não é porque um artista produz uma embalagem ou estampa comercial que aquilo terá valor de arte. Algo realizado por um artista pode não ser arte pelo simples fato de não ter sido concebido como um objeto artístico. Enquanto Harvey fez o design para uma embalagem comercial, Warhol concebeu suas caixas de Brillo com o intuito de serem arte e de serem expostas em contextos artísticos, não em supermercados. Danto aponta que esse foi um tipo de arte de apropriação (DANTO, 2013, p. 148), pois Warhol pegou a imagem feita por Harvey e a transformou em arte:

Warhol's box was a piece of Pop art, so called because it was about the images of popular culture. Harvey's box was part of popular culture, but it was not a piece of Pop art because it was not about popular culture at all. Harvey created a design that obviously appealed to popular sensibilities. Warhol brought those sensibilities to consciousness (DANTO, 2013, p. 148)<sup>131</sup>.

Saber se um objeto é ou não uma obra de arte pode mudar a forma como ele é encarado: “Saber que há uma diferença pode influir na maneira como olhamos duas obras, e até no modo como reagimos a elas, mas a diferença não precisa estar necessariamente na maneira como as vemos” (DANTO, 2005, p. 86). O fato do objeto de arte começar a ter a mesma aparência de objetos reais, dificulta o trabalho do filósofo em definir o que é arte, pois tudo pode ser arte, como coloca Danto em *A transfiguração do lugar-comum*. Além disso, segundo Danto, “[...] não havia uma forma especial para a aparência das obras de arte em contraste com o que eu havia designado ‘coisas meramente reais’” (DANTO, 2006, p. 16), ou seja, não há mais a distinção entre a realidade e a obra de arte. A *Brillo Box* representa, ou melhor, imita as caixas de esponjas de aço com sabão da marca Brillo perfeitamente, de tal modo que a única diferença aparente entre as duas caixas é que uma ficava em um supermercado e a outra em uma galeria de arte. Em seu artigo *O mundo da arte*, Danto indica que o mundo precisa estar preparado para certos fatos. O mundo da arte na década de 1960 estava preparado para esse tipo de obra de arte, o que provavelmente teria sido diferente em outros contextos históricos. Contudo, o que separa uma caixa de Brillo da *Brillo Box*? “[O] que faz a diferença entre uma obra de arte e algo que não é uma obra de arte quando não se tem nenhuma diferença perceptual interessante entre elas?” (DANTO, 2006, p. 39-40). A resposta é uma teoria artística “[...] que a recebe no mundo da arte e a impede de recair na condição do objeto real que ela é (num sentido de é diferente do da identificação artística)” (DANTO, 2015c, p. 37). Isso indica uma revolução estética, que ocorre no momento em que qualquer coisa poderia se tornar uma obra de arte. Só então a arte pode ser pensada filosoficamente (Cf. DANTO, 2006, p. 17).

---

<sup>131</sup> “A caixa de Warhol era uma peça de *pop art*, assim chamada pois era sobre imagens da cultura popular. A caixa de Harvey era parte da cultura popular, mas não uma peça de *pop art*, pois não era sobre cultura popular. Harvey criou um desenho que claramente agradou as sensibilidades populares. Warhol trouxe essas sensibilidades para a consciência” [Tradução livre].

### 3.1.2 O banal transfigurado

No primeiro capítulo do livro *Andy Warhol*, Danto relata algumas transformações na vida e na produção artística de Warhol, focando entre os anos 1959 e 1962. Os quadros da série *Antes e depois* marcaram uma zona de transfiguração de Warhol, que “passou de artista comercial bem-sucedido a um membro da vanguarda nova-iorquina” (DANTO, 2012, p. 22). Ele pegou um elemento da arte banal e transportou-a para a esfera da arte culta e “[...] isso significa que ele não mudou apenas nosso modo de ver arte, mas o modo de compreendermos a arte. [...] foram plantadas as sementes de uma revolução visual, e mais, de uma revolução cultural” (DANTO, 2012, p. 23). Essas mudanças, no modelo de Danto, precisam ser reconhecidas pelo mundo da arte: “determinados curadores, marchands, críticos, colecionadores e, naturalmente, outros artistas” (DANTO, 2012, p. 23). No entanto, esse não é o único fator que permitiu que Warhol se tornasse um ícone. Ele, por exemplo, passou por uma transformação em aparência na década de 1960, mudando seu estilo e emagrecendo (DANTO, 2012, p. 34). Por volta dos 23 anos, ele pintou seu cabelo de branco para que ninguém soubesse sua idade (WARHOL, 2008, p. 115-116). Ele se via como tímido, mas ao mesmo tempo gostava “de ocupar um grande espaço pessoal. [...] Eu queria dominar mais espaço do que dominava, mas eu sabia que era tímido demais para saber o que fazer com a atenção obtida [...]” (WARHOL, 2008, p. 167). Ele almejava e invejava a fama daqueles que estavam na televisão (WARHOL, 2008, p. 167). Ao escrever dessa forma sobre si mesmo em seu livro *A filosofia de Andy Warhol: De A a B e de volta a A*, ele cria um discurso e constrói a imagem que quer passar para o público, assim como fazia em entrevistas com sua atitude *blasé* e distante, por exemplo.

Warhol conseguiu atingir um status de ícone norte-americano por exaltar a vida norte-americana em sua arte através de personagens e imagens do cotidiano, a principal fonte de inspiração (DANTO, 2012, p. 8-9), que era compreendida e acessível para o “americano médio” (DANTO, 2012, p. 14). Essa exaltação do ordinário colaborou para a natureza filosófica da arte<sup>132</sup>.

---

<sup>132</sup> “O entendimento filosófico começa quando se percebe que nenhuma propriedade visível distingue a realidade da arte em geral. E isso foi algo que finalmente Warhol demonstrou” (DANTO, 2004, p. 113).

Antes, ele indagava sobre onde estaria a distinção entre arte, alta ou baixa, e realidade. Essa foi, de certo modo, uma questão que impulsionou a filosofia de Platão em diante, e enquanto seria absurdo supor que Warhol gerou o tipo de metafísica sistemática que procura definir o lugar da arte na totalidade das coisas, ele demonstrou, de um modo que acredito nunca ter sido alcançado antes, como a forma da questão filosófica deve ser. E, fazendo isso, ele invalidou alguns milênios de investigações indevidamente conduzidas. Gostaria de propor a hipótese de que foram as imagens da pop que o habilitaram a fazer isso (DANTO, 2004, p. 105).

Danto aponta que todas as coisas do mundo tinham o mesmo interesse para Warhol como se tudo tivesse um peso equivalente (DANTO, 2004, p. 103), mesmo as coisas entediantes ou monótonas<sup>133</sup>. Em *Popism*, Warhol afirma que gostava de coisas entediantes, ainda que ele se entediasse com elas, “Because the more you look at the same exact thing, the more the meaning goes away, and the better and emptier you feel” (HACKETT; WARHOL, 2006, p. 64)<sup>134</sup>. O tratamento de assuntos do cotidiano era encarado por alguns críticos, principalmente os europeus, como uma crítica à cultura de consumo norte-americana e ao capitalismo (DANTO, 2012, p. 9). O artista não queria passar a imagem de um artista fútil para os europeus (DANTO, 2012, p. 10), no entanto sua situação nos Estados Unidos era diferente:

[...] demorou muito mais tempo para que Warhol fosse considerado um artista intelectualmente respeitável nos Estados Unidos. Em vez disso, ele se converteu em ícone — tornou-se parte da cultura que celebrava, uma estrela que amava cachorro-quente e Coca-Cola, e idolatrava Marilyn Monroe e Elvis Presley (DANTO, 2012, p. 11).

Essa percepção se manteve durante muito tempo, mesmo na década de 1970 quando Warhol já era um artista reconhecido. No Estados Unidos, porém, ele era mais visto como uma celebridade e ícone do que um artista importante, como era visto na Europa<sup>135</sup>. Danto encarava isso como uma injustiça, pois Warhol não era tratado com a seriedade que merecia (DANTO, 2012, p. 166). Danto aponta que a relutância dos críticos americanos levarem

<sup>133</sup> “Tudo era interessante, nada era mais interessante que qualquer outra coisa” (DANTO, 2012, p. 106).

<sup>134</sup> “Porque quanto mais você olha para uma mesma coisa, mais o sentido vai embora e você se sente melhor e mais vazio” [Tradução livre].

<sup>135</sup> “Ele era muito mais aceito como artista na Europa do que nos Estados Unidos. Na Europa, era visto como uma figura importante — o artista das pinturas de *Morte e desastre*, o autor do filme *Empire* —, enquanto nos Estados Unidos ainda não era tratado com a seriedade que merecia, e ainda por cima era criticado por não ter nada a dizer sobre a Guerra do Vietnã” (DANTO, 2012, p. 166).

Warhol a sério é uma herança greenberguiana<sup>136</sup>. Suas colaborações foram extensas e “Ao nos oferecer o mundo transfigurado em arte, Warhol ao mesmo tempo nos transfigurou e transfigurou-se. [...] Uma era é definida por sua arte. A arte segundo Andy era radicalmente diferente da arte que veio depois dele e através dele” (DANTO, 2012, p. 71). Ele transformou a arte em tal grau que a estética e a filosofia da arte anteriores não eram capazes de analisar suas obras, pois, ao fazer sua arte, ele estava fazendo filosofia:

Andy Warhol tinha uma mentalidade naturalmente filosófica. Muitos dos seus trabalhos mais importantes são respostas a questões filosóficas ou soluções de enigmas filosóficos. Muitos deixaram de notar esse aspecto do seu trabalho, já que a filosofia não é muito cultivada fora das universidades (DANTO, 2012, p. 179).

### 3.1.3 Coca-Cola

Warhol já trabalhava com arte comercial, propaganda e temas do cotidiano, porém seu caminho como artista *pop* foi decidido, como apontam relatos dele (Cf. HACKETT; WARHOL, 2006, p. 6), a partir de duas versões de um quadro. O artista mostrou suas pinturas de garrafas de Coca-Cola em dois estilos, *pop art* (Figura 10) e expressionismo abstrato (Figura 11), para duas pessoas importantes para o início do seu percurso como artista *pop*: Ivan Karp, marchand da galeria de Leo Castelli<sup>137</sup>, e Emile de Antonio<sup>138</sup>, cineasta.

Ambos disseram para Warhol que a versão com técnicas do expressionismo abstrato não valia nada, ao passo que a outra era genial<sup>139</sup>. Eles impulsionaram Warhol a continuar com a estética *pop*. “O caminho a seguir estava claro. Ele continha ao mesmo tempo uma

<sup>136</sup> Na celebrada taxonomia de Greenberg, as estrelas são kitsch porque a sua existência acontece na mente comum. Isso torna os astros da arte kitsch, mesmo que a sua arte seja de vanguarda. Essa mistura de categorias, sem dúvida, contribui para que Warhol seja abordado com suspeitas, se não com desdém, pelos críticos da alta arte na América, que acharam difícil aceitar aquele *kitsch avant-garde* como efetivamente algum tipo de contribuição (DANTO, 2004, p.114).

<sup>137</sup> “Leo [Castelli] had an art history background and a very good visual sense, but it was Ivan [Karp] who got him to be adventurous, to poke around new artists’ studios. Ivan was young and open to new possibilities; he wasn’t locked into any strict art philosophy” (HACKETT; WARHOL, 2006, p. 10). “Leo [Castelli] tinha experiência com história da arte e um sentido visual muito bom, mas era Ivan [Karp] que o fazia se aventurar, procurar novos estúdios de artistas. Ivan era novo e aberto a novas possibilidades; ele não estava preso a nenhuma filosofia da arte estrita” [Tradução livre].

<sup>138</sup> “De was the first person I know of to see commercial art as real art and real art as commercial art, and he made the whole New York art world see it that way, too” (HACKETT; WARHOL, 2006, p. 4). “De era a primeira pessoa que conheço a ver arte comercial como arte de verdade e arte de verdade como arte comercial e ele fez todo o mundo da arte de Nova Iorque ver da mesma forma” [Tradução livre].

<sup>139</sup> Cf. Relato de De Antonio frente à Coca-Cola do expressionismo abstrato (DANTO, 1992, p. 139).

ordem e uma guinada. A ordem era: *pinte o que somos*. A guinada, a intuição do que somos. Somos um tipo de gente que almeja à felicidade prometida pela publicidade, fácil e barata” (DANTO, 2012, p. 39).

Figura 10 - Coca-Cola (1)



Fonte: Site Arts Life<sup>140</sup>

O interesse de Warhol por comidas ou bebidas industriais tem a ver com a previsibilidade e constância do gosto delas. A Coca-Cola, por exemplo, pode ser comprada por uma pessoa rica ou pobre, que sempre terá o mesmo gosto (DANTO, 1992, p. 137). Danto afirma que as duas versões do quadro representam uma tensão entre duas filosofias da arte e da vida (DANTO, 1992, p. 145).

The Abstract Expressionist Coca-Cola bottle was in its own right a marvelous emblem of the effort to make art out of ordinary signs, but, as Di Antonio saw, it was something of an artistic monster. Its drips and swipes of expressionistically used paint pointed in one direction, the iconography of the Coke bottle in another. It tried to fuse two artistic imperatives into one when in fact they contradicted each other. One imperative insisted on the

<sup>140</sup> Disponível em: < <http://www.artslife.com/2013/10/03/christies-coca-cola-andy-warhol/> >

difference between art and life and the other imperative insisted in their oneness (DANTO, 1992, p. 141)<sup>141</sup>.

Figura 11 - Coca-Cola (2)



Fonte: Site Art Image<sup>142</sup>

Poucos, naquela época, viam a *pop art* como arte, já que a mentalidade do mundo da arte estava virada para o expressionismo abstrato (DANTO, 2012, p. 43). Somente Karp, De Antonio e Henry Geldzahler, curador de arte moderna americana do Metropolitan Museum, para citar algumas pessoas além dos artistas *pop*, viam o potencial da *pop art*. Por mais que houvessem alguns artistas fazendo obras com temas populares, eles produziam separadamente e não chegavam a ser um movimento artístico, mas refletiam as mudanças culturais que iam se manifestar durante a década 1960 (DANTO, 2012, p. 48). Danto afirma que é comum a perspectiva de que a *pop art* seria uma mera resposta previsível ao expressionismo abstrato. “Mas uma reação poderia tomar muitas formas. Os abstracionistas poderiam voltar à pintura

<sup>141</sup> “A garrafa de Coca-Cola expressionista abstrata era em sua própria maneira um maravilhoso emblema do esforço de fazer arte a partir de signos comuns, porém, como Di Antonio viu, ela era como um monstro artístico. Seu gotejamento [*drip*] e pinceladas que usavam a tinta de forma expressionista apontavam para uma direção, a iconografia da garrafa de Coca para outra. A obra tentava fundir dois imperativos artísticos em um só quando na verdade eles se contradiziam. Um imperativo insistia na diferença entre arte e vida e o outro insistia na sua unidade” [Tradução livre].

<sup>142</sup> Disponível em: < <https://www.artimage.org.uk/8559/andy-warhol/coca-cola--1961> >



abstrata não gestual [...]. Ou os pintores poderiam voltar às paisagens e naturezas-mortas. Contudo, havia algo de provocador, rebelde na arte pop” (DANTO, 2012, p. 51). Duchamp, o grupo Fluxus e Rauschenberg foram alguns dos agentes que colaboraram para que, na arte, se pudesse fazer arte sem precisar seguir padrões (DANTO, 2012, p. 54-55).

Figura 12 - Campbell's Soup



Fonte: Site Art History Archive<sup>143</sup>

As latas de sopa Campbell (Figura 12) eram uma tentativa de Warhol entrar na galeria de Leo Castelli (DANTO, 2012, p. 48), com o objetivo de alcançar a fama (DANTO, 2012, p. 57). Warhol sempre pedia para outras pessoas darem ideias para ele de coisas para serem pintadas, no entanto a forma como ele realizava-as era única, mesmo a ideia vindo de outra pessoa (DANTO, 2012, p. 57-58). A repetição foi uma das características mais marcantes da estética de Warhol<sup>144</sup>, algo que não tinha sido feito por nenhum artista *pop* (DANTO, 2012, p.

---

<sup>143</sup> Disponível em: < <http://www.arthistoryarchive.com/arthistory/popart/images/AndyWarhol-Campbells-Soup-Can-1964.jpg> >

<sup>144</sup> “E essas duas características — a reprodução mecânica e a não correção dos eventuais defeitos — se tornaram parte integrante da estética de Warhol, não importa o meio ou suporte com que trabalhasse” (DANTO, 2012, p. 89).

59). No caso das latas, as serigrafias ainda não eram repetidas, pois cada lata tinha um sabor diferente:

Creio que ele pretendia que o conjunto formasse uma única obra. Afinal, a serigrafia é uma técnica de impressão que lhe permitia imprimir e reimprimir quantas vezes quisesse. Mas o fato é que ele só fez uma impressão de cada, o que indica que preferiu criar uma parede de latas de sopa formada de trinta e duas unidades singulares (DANTO, 2012, p. 60)

Andy Warhol trazia imagens do cotidiano norte-americano para suas obras. Em 1962, o artista começou a usar o método de serigrafia, que é um método de impressão que permite uma reprodução fácil e precisa de imagens e fotografias. O que inicialmente era um facilitador para a produção artística de Warhol, foi tomando aos poucos uma conotação mais profunda e significativa para seu processo, mostrando as imagens como elas são<sup>145</sup>:

La sérigraphie présentait à ses yeux plusieurs avantages. Elle lui permettait d'éliminer de ses tableaux les caractéristiques de sa griffe personnelle, d'en chasser définitivement tout élément subjectif et de se libérer ainsi irrévocablement des griffes de l'expressionnisme abstrait. De plus, cette technique permettant de produire une image, dès lors que quelqu'un en avait fixé la composition et les coloris, avec l'anonymat et la précision d'une machine, s'accordait à son tempérament froid, observateur et pondéré (HONNEF, 2000, p. 54)<sup>146</sup>.

A técnica trazia, através de sua capacidade de repetição e reprodução de imagens, um modo análogo de produção àquilo que estava sendo retratado, os produtos da sociedade de consumo. As latas de sopa ganharam muita visibilidade na mídia, mas ainda havia uma resistência em reconhecê-las como arte, pois era um objeto que fazia parte da vida, entretanto

---

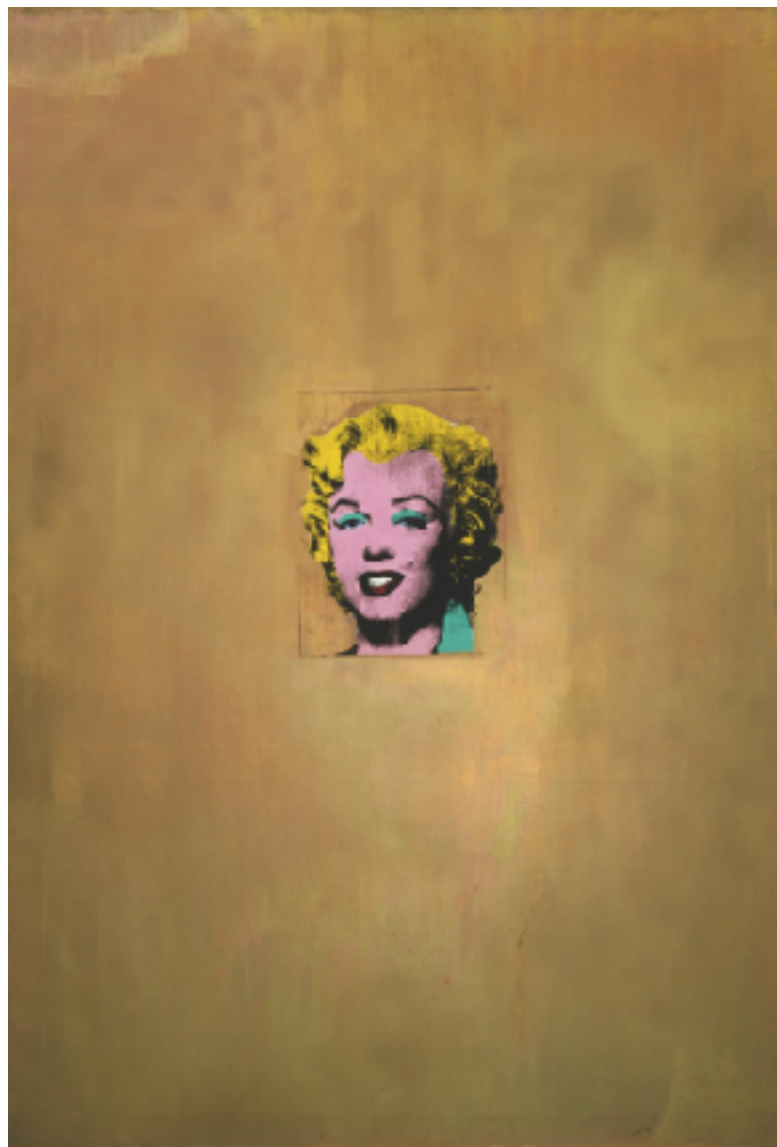
<sup>145</sup> “Warhol’s intuition was that nothing an artist could do would give us more of what art sought than reality already gave us. So it was crucial that things be shown as they are, without shadows, perspective, chiaroscuro, touch, paint” (DANTO, 1992, p. 139). “A intuição de Warhol era que nada que um artista pudesse fazer nos daria mais do que o que a arte buscava, do que a realidade já nos deu. Então era crucial que as coisas fossem mostradas como elas são, sem sombras, perspectiva, *chiaroscuro*, toque, tinta” [Tradução livre].

<sup>146</sup> “A serigrafia apresentava diversas vantagens ao seu ver. Ela o permitia eliminar de seus quadros as características de seu traço pessoal, acabar definitivamente com todo elemento subjetivo e se liberar irrevogavelmente dos traços do expressionismo abstrato. Além disso, essa técnica, ao permitir a produção de uma imagem, a partir do momento que alguém a tivesse composto e colorido com o anonimato e precisão de uma máquina, se adequava a seu temperamento frio, observador e ponderado” [Tradução livre].

não fazia parte da linguagem visual tradicional da arte (DANTO, 2012, p. 60-62). Danto aponta que:

[...] uma definição de arte teria de ser aplicável tanto à lata de sopa Campbell quanto aos santos de El Greco, ou às belas mulheres de Terboch, ou aos personagens da realeza de Velázquez. Para que uma definição de arte fizesse isso, teria de ser esvaziada de tudo que se aplicasse àquelas obras-primas mas não o fizesse à lata de sopa. De repente, a lata de sopa Campbell invalidou, por ser insuficientemente geral, todo o cânone da estética filosófica, e de um golpe definiu sua época. Ela era, como disse De Antonio, quem nós somos (DANTO, 2012, p. 62).

Figura 13 - Marilyn Monroe



Fonte: Site MoMA<sup>147</sup>

<sup>147</sup> Disponível em: < [https://www.moma.org/learn/moma\\_learning/andy-warhol-gold-marilyn-monroe-1962](https://www.moma.org/learn/moma_learning/andy-warhol-gold-marilyn-monroe-1962) >

Figura 14 - Díptico Marilyn



Fonte: Site Pining<sup>148</sup>

Warhol deixou a representação de imagens de quadrinhos para Roy Lichtenstein e explorou outras identidades visuais, como as suas pinturas sobre morte e suas flores “faça você mesmo” (DANTO, 2012, p. 66). Para Danto, isso era um sinal de que Warhol era muito mais do “que o pintor de latas de sopa” (DANTO, 2012, p. 66). A série de retratos de celebridades é também uma das mais características das obras de Warhol, sobretudo seus retratos da Marilyn Monroe (Figura 13). Danto analisa a Marilyn dourada como uma canonização da imagem da atriz: “Warhol pintou a cabeça de Marilyn como a de uma santa sobre um campo de folhas douradas num ícone religioso. Santa Marilyn das Dores. Sua beleza era uma máscara” (DANTO, 2012, p. 67). Outra análise realizada por Caroline Lachner indica que esse quadro representou a junção dos dois temas cruciais para Warhol naquele momento, morte e fama: “In this, by far the most monumental of the single Marylins, her face, a tiny rectangle isolated on a huge abstract field of mottled gold, is at once the instantly

<sup>148</sup> Disponível em: < <https://i.pining.com/originals/de/54/63/de5463ccf5e83dca2a560446601a5ed3.jpg> >

recognizable sex goddess of the silver screen and her cannonized memory” (LACHNER, 2008, p. 13)<sup>149</sup>. Danto também analisa o *Díptico de Marilyn* (Figura 14), com a repetição das cabeças de Marilyn se apagando em direção à direita do quadro e sendo “uma representação gráfica de Marilyn morrendo sem que o sorriso lhe deixe a face” (DANTO, 2012, p. 68).

Henry Geldzahler deu a ideia a Warhol de fazer pinturas com o tema da morte, o que deu início a suas séries de batidas de carros, desastres e cadeiras elétricas<sup>150</sup> (Cf. Seção 3.2).

O grande projeto artístico de Warhol começou com as imagens na vitrine da Bonwit Teller e desenvolveu-se em dois níveis — o nível dos medos e angústias e o nível das belezas. O nível dos desastres de avião, suicídios, acidentes, execuções, e o nível de Marilyn, Liz Taylor, Jackie, Elvis, Jesus, radiantes de glamour e celebridade (DANTO, 2012, p. 188-189).

### 3.1.4 O novo artista

Warhol se tornou um ícone na década de 1960. Em 1980 ele afirma que, se ele tivesse morrido dez anos antes, ele teria se tornado uma figura de culto (HACKETT; WARHOL, 2006, p. 3) — o que de fato ocorreu depois de sua morte em 1987. Ele se tornou uma celebridade e suas exposições começaram a ter multidões de pessoas para ver mais o artista do que necessariamente suas obras, comoção que, naquela época, era típica com ídolos do gênero musical, como os Beatles (DANTO, 2012, p. 25). Na retrospectiva de Andy Warhol na Filadélfia, tantas pessoas foram ver Andy e Edie Sedgwick<sup>151</sup> que eles tiveram que retirar os quadros da parede para evitar que eles fossem amassados (HACKETT; WARHOL, 2006, p.

<sup>149</sup> “Nesse quadro, de longe a mais monumental das Marilyns sozinhas, seu rosto, um minúsculo retângulo isolado em um enorme campo abstrato de ouro mosqueado, é ao mesmo tempo a deusa do sexo instantaneamente reconhecível da tela em preto e branco e sua memória canonizada” [Tradução livre].

<sup>150</sup> “It was Henry who gave me the idea to start the Death and Disaster series. We were having lunch one day in the summer at Serendipity on East 60th Street and he laid the Daily News out on the table. The headline was “129 DIE IN JET.” And that’s what started me on the death series—the Car Crashes, the Disasters, the Electric Chairs....” (HACKETT; WARHOL, 2006, p. 21). “Foi Henry que me deu a ideia de começar a série Morte e Desastre. Nós estávamos almoçando um dia no verão no Serendipity na East 60th Street e ele colocou o jornal Daily News na mesa. A manchete era ‘129 MORREM EM AVIÃO’. E foi isso que me fez começar a série de mortes — os Acidentes de Carro, os Desastres, as Cadeiras Elétricas...” [Tradução livre].

<sup>151</sup> Socialite amiga de Warhol.

166). Warhol observou que a exposição era ele e Eddie<sup>152</sup>. E Andy adorou: “It was fabulous: an art opening with no art!” (HACKETT; WARHOL, 2006, p. 166)<sup>153</sup>. Andy e Edie precisaram ser retirados pelas portas dos fundos para escapar da multidão. Mais do que seu sucesso, ele foi além do que outros artistas célebres foram, indo além do limite das artes:

Ele se tornou um artista para pessoas que sabiam muito pouco sobre arte. Warhol representava uma forma ideal de vida que tocava o mundo delas em muitos pontos. Ele encarnava uma concepção de vida que abraçava os valores da era em que ainda vivemos. Sob certos aspectos, Warhol criou uma imagem icônica do que a vida é. Nenhum outro artista chegou perto disso (DANTO, 2012, p. 24)

Houve o rompimento entre arte culta e arte popular<sup>154</sup> no início da década de 1960, como uma maneira de diminuir a distância entre arte e vida (DANTO, 2012, p. 27), um projeto que era explorado por diversos artistas da época<sup>155</sup>. Warhol foi além deles ao juntar sua vida com a sua arte:

O seu trabalho e a sua vida eram o mesmo porque ele transformou a sua vida na imagem da vida do artista, e foi capaz de unir as imagens que compunham a substância da arte. Diferente de Duchamp, Warhol procurou traçar uma ressonância não tanto entre a arte e os objetos reais quanto entre a arte e as imagens (DANTO, 2004, p. 113).

---

<sup>152</sup> “I wondered what it was that had made all those people scream. I’d seen kids scream over Elvis and the Beatles and the Stone —rock idols and movie stars — but it was incredible to think of it happening at an *art* opening. Even a Pop Art opening. But then, we weren’t just *at* the art exhibit — we *were* the art exhibit, we were the art incarnate and the sixties were really about people, not about what they did [...]” (HACKETT; WARHOL, 2006, p. 168). “Eu me perguntava o que era que fazia todas aquelas pessoas gritar. Eu tinha visto jovens gritarem por Elvis, pelos Beatles e pelos Rolling Stone — ídolos do rock e estrelas de cinema —, mas era incrível pensar isso acontecendo em uma abertura de exposição de *arte*. Mesmo em uma abertura de *pop art*. Mas então, nós não estávamos apenas *na* exposição de arte — nós *éramos* a exposição de arte, nós *éramos* a arte encarnada e os anos sessenta eram realmente sobre pessoas, não sobre o que elas faziam” [Tradução livre].

<sup>153</sup> “Foi fabuloso: uma abertura de exposição de arte sem arte!” [Tradução livre].

<sup>154</sup> A teoria de Danto é que esse tipo de mudança cultural profunda ocorria primeiramente na arte (DANTO, 2012, p. 27).

<sup>155</sup> “A Pop arte recusava-se a apoiar a distinção entre artes plásticas e arte comercial, ou entre alta e baixa arte. Os minimalistas fizeram arte a partir de materiais industriais – compensado, vidro laminado, seções de casas pré-fabricadas. Realistas como George Segal e Claes Oldenberg se estimulavam com o extraordinário que o ordinário pode ser: nada que um artista pudesse fazer carregava significados mais profundos que aqueles invocados por vestimentas diárias, *fast food*, pedaços de carros, sinais de trânsito. Cada um desses esforços visava trazer a arte à realidade, transfigurando, por meio da consciência estética, o que todos já conhecem” (DANTO, 2008, p. 24).

Warhol assim, transformou profundamente o papel do artista<sup>156</sup>, com sua intuição filosófica e com sua persona artística. Ao declarar que era suficiente olhar para a superfície de seus quadros para entender quem era Andy Warhol<sup>157</sup>, o artista “estava rejeitando essa concepção romântica da alma do artista” (DANTO, 2012, p. 30). A carreira de Warhol foi bem diferente dos artistas contemporâneos a ele<sup>158</sup>, pois:

Mais do que qualquer outro artista de igual importância, Andy intuiu de tal forma grandes mudanças que caracterizaram os anos 60 e contribuiu para modelar a época em que viveu, que sua arte foi ao mesmo tempo parte integral dessa época e a transcendeu. Ele inventou, por assim dizer, um estilo de vida inteiramente novo para um artista, um modo de viver que incluía música, moda, sexo, uma linguagem própria, cinema, drogas e... arte. Muito além disso, ele mudou o próprio conceito de arte; seu trabalho inspirou uma transformação tão profunda da filosofia da arte que se tornou impossível pensar a arte como se fazia poucos anos antes de Warhol aparecer. Pode-se dizer que ele foi o motivo de uma profunda discontinuidade na história da arte ao eliminar da concepção usual artística a maior parte do que todo mundo julgava pertencer à essência dela (DANTO, 2012, p. 73-74).

### 3.2 WARHOL PELA CRÍTICA

A proposta dessa seção é de agrupar análises de alguns autores que falaram sobre Warhol e compará-las a partir de três eixos: a imagem de Warhol; repetição e serigrafia; morte e trauma. Os autores utilizados serão Lucy Lippard (1976), Thomas Crow (1996), Hal Foster

---

<sup>156</sup> “With Warhol, it seems to me, there is a deep transformation of the meaning of art and of the role of the artist, both of which contrast so powerfully with what is presupposed in the second relationship that this achievement was less an artistic breakthrough than a cultural revolution” (DANTO, 1992, p. 155). “Com Warhol, me parece, há uma profunda transformação no significado de arte e no papel do artista, ambos os quais contrastam tão poderosamente com o que é pressuposto no segundo relacionamento que essa conquista foi menos um avanço artístico do que uma revolução cultural” [Tradução livre].

<sup>157</sup> “É assim que alguém se percebe nos seus quinze minutos de fama. ‘Se você quiser saber tudo sobre Andy Warhol’, ele dizia numa entrevista de 1967, ‘apenas olhe a superfície’. [§] Há mais nisso do que isso. Ele transformou o mundo que nós compartilhamos em arte, e se tornou parte desse mundo. E porque somos as imagens que compartilhamos com todas as outras pessoas, ele se tornou parte de nós. Por isso ele deve ter dito que se você quiser saber quem é Andy Warhol, olhe para dentro. Ou melhor, olhe para fora. Você, eu, o mundo que compartilhamos, somos todos da mesma matriz” (DANTO, 2004, p. 114-115).

<sup>158</sup> “A carreira artística de Warhol tomou uma direção bem distinta dos seus colegas. Não foi a carreira típica do ‘artista em seu ateliê’, dedicado à criação de um conjunto de trabalhos destinado a ser exposto regularmente numa galeria de arte, a colecionar resenhas críticas e vender para importantes colecionadores” (DANTO, 2012, p. 73).

(2005) e Hector Obalk<sup>159</sup> (2015). As visões desses autores são complementares às dos outros, pois suas análises sobre Warhol tanto dialogam quanto se opõem, proporcionando diferentes perspectivas sobre a figura do artista. Inicialmente, serão mostradas as visões gerais de cada um dos autores.

Lucy Lippard foi a primeira entre os autores aqui citados a escrever sobre Andy Warhol e a *pop art* em seu livro *A arte pop*, publicado originalmente em 1966. Esse livro é um conjunto de ensaios, nos quais analisa-se a *pop art* em seus diversos aspectos. Lippard escreve sobre a *pop art* em Nova Iorque e fala da obra de artistas como Andy Warhol, Roy Lichtenstein e Claes Oldenburg, além de outros, os quais ela considera ter de fato representado a *pop art*. A autora observa que as imagens e objetos que são utilizados na *pop art* são oriundos de uma única bagagem cultural norte-americana que é dividida por todos os norte-americanos, uma das prováveis razões pela qual a *pop art* se tornou tão popular (LIPPARD, 1976, p. 86). Além disso, Lichtenstein e Warhol escolhiam imagens do cotidiano e o que antes era considerado irrelevante e insignificante começou a ser representado na *pop art*: “[...] todos os níveis da ilustração publicitária, de revistas e de jornais, anedotas de Times Square, bricabraque, mobiliário e acessórios vistosos, de mau gosto, vestuário e produtos alimentares vulgares, estrelas de cinema, *pin-ups*, bandas desenhadas” (LIPPARD, 1976, p. 90). O uso dessas imagens e temas não era uma escolha ingênua, segundo Lippard, pelo envolvimento da maioria dos artistas com a arte comercial:

Warhol foi um bem sucedido ilustrador de modelos de sapatos de luxo. [...] Lichtenstein trabalhou em modelagem e exposições [...]. No entanto, eram artistas primeiro e acima de tudo, dedicando as suas energias à pintura séria. Têm todos consciência da contínua e ambígua relação entre arte comercial e as belas-artes e de que existem ainda áreas que não afloraram nos seus trabalhos (LIPPARD, 1976, p. 94).

Thomas Crow também defende essa consciência de Andy Warhol em relação a sua produção artística. Ele analisa a primeira fase do artista no capítulo *Saturday Disasters: Trace and Reference in Early Warhol* (Cf. CROW, 1996), originalmente publicado em 1987. O autor defende a ideia de que Warhol produziu sua obra mais poderosa dramatizando a

---

<sup>159</sup> Hector Obalk é um historiador e crítico de arte francês que realizou diversos documentários sobre arte, assim como escreveu crônicas para jornais. Ele estudou a fundo os escritos de Marcel Duchamp e tem influência da filosofia analítica em suas pesquisas estéticas. Obalk já era uma figura reconhecida no meio da arte francês quando publicou o livro aqui explorado, *Andy Warhol n'est pas un grand artiste*, apresentando sua visão sobre o artista, a qual teve uma repercussão negativa entre outros integrantes desse mesmo meio.



desconstrução da produção em massa, se apoiando nos produtos industriais: “Warhol, though he grounded his art in the ubiquity of the packaged commodity, produced his most powerful work by dramatizing the breakdown of commodity exchange” (CROW, 1996, p. 51)<sup>160</sup>. As séries de pinturas que ganham mais importância nesse texto são aquelas relacionadas ao tema do sofrimento e da morte, a saber, seu trio de celebridades, Marilyn Monroe, Elizabeth Taylor e Jackie Kennedy<sup>161</sup>, assim como sua série de desastres, com os acidentes de carro, cadeiras elétricas, mortes acidentais, dentre outros.

Para Crow, Warhol foi um artista que era, na verdade, três pessoas, no mínimo (CROW, 1996, p. 49). Um Warhol era o auto-construído, produto dos pronunciamentos e representações feitos por ele mesmo sobre sua vida; o segundo foi transmitido pela arte, sendo um complexo de interesses, sentimentos, habilidades, ambições e paixões que aparecem nas suas pinturas e filmes; e por último a persona, aquele que realizava experimentos na cultura não-elitizada e fora do mundo da arte (CROW, 1996, p. 49). As duas últimas “versões” de Warhol acabam sendo ofuscadas pela primeira com seu discurso de querer ser uma máquina, dos quinze minutos de fama e de que sua arte, assim como ele, era superficial (CROW, 1996, p. 49). Crow ressalva que o último, a persona engajada, era normalmente ignorada por historiadores e críticos de arte (CROW, 1996, p. 49). O foco do artigo de Crow é o segundo Warhol, contudo o primeiro inevitavelmente aparecerá também (CROW, 1996, p. 49).

Além de elencar os três Warhol, Crow aponta os temas principais que surgem na leitura convencional dos trabalhos do artista: tema da impessoalidade das escolhas de imagem e sua apresentação, passividade e ausência da presença do autor (CROW, 1996, p. 49). O debate sobre Warhol, dessa forma, revolve entre os seguintes vereditos: a arte de Warhol contém uma apreensão crítica e subversiva da cultura de massa e do poder da imagem como mercadoria; ou que ela sucumbe de forma inocente, contudo aparente, ao poder latente; ou que ela explora cinicamente uma confusão endêmica entre arte e marketing (CROW, 1996, p. 49).

Em *O retorno do real*, Hal Foster aponta duas formas de análise de arte: uma em que a imagem é simulacro e outra que ela é referencial (FOSTER, 2005, p. 163). A visão do

---

<sup>160</sup> “Warhol, apesar se basear sua arte na ubiquidade da mercadoria embalada, produziu seu trabalho mais poderoso dramatizando o colapso da troca de mercadorias” [Tradução livre].

<sup>161</sup> O tema que une todas elas é a morte que as envolve: pelo suicídio de Marilyn; pela doença de Liz; e pelo assassinato do marido de Jackie. Cf. CROW, 1996, p. 56.

simulacro é representada pelos autores do pós-estruturalismo — como Baudrillard e Barthes — que fazem análises sobre Warhol como um artista superficial, assim como sua obra (FOSTER, 2005, p. 164). O capítulo de Crow é aqui evocado como a versão mais inteligente<sup>162</sup> da visão referencial da obra de Warhol, que “[...] é defendida por críticos e historiadores que ligam a obra a temas diversos: os mundos da moda, da celebridade, da cultura gay, a Warhol Factory, etc” (FOSTER, 2005, p. 164). Foster faz a leitura, assim como Crow, das séries de desastres e mortes de Warhol, só que a partir do conceito de realismo traumático. As obras de Warhol, a partir da repetição das imagens fotográficas, trazem à tona questões sobre o trauma da imagem, reproduzindo e produzindo os efeitos traumáticos (FOSTER, 2005, p. 164-166).

O autor com a visão que é mais destoante dos demais é Hector Obalk<sup>163</sup>, que escreveu *Andy Warhol n'est pas un grand artiste*, livro que teve uma recepção negativa no seu lançamento em 1990, pois o livro consiste em defender sua opinião de que Andy Warhol não é um grande artista. Sua perspectiva vai de encontro com o consenso no mundo da arte de que Warhol é um dos grandes artistas do século XX. Obalk recebeu fortes críticas por sua opinião<sup>164</sup> e retruca dizendo que o motivo delas terem sido feitas foi por expressar sua opinião, que era contrária ao senso comum. O autor se diz revoltado pelo fato de a reflexão estética e do julgamento de gosto terem sido deixados de lado: “Tout le monde est si peu sûr de son jugement que personne ne veut plus en discuter — et c'est l'hostilité qui commence” (OBALK, 2015, p. 19)<sup>165</sup>. Warhol é, na perspectiva de Obalk, um grande diretor artístico, mas não um grande artista. É válido ressaltar que, por mais que essa opinião vá de encontro à concepção estabelecida de que Warhol é de fato um grande artista, esse é um julgamento pessoal sobre o autor e sua obra que foi feito depois de evidente estudo da

---

<sup>162</sup> “Sua versão mais inteligente encontra-se em Thomas Crow que, em seu “Saturday Disasters: Trace and Reference in Early Warhol” (1987), questiona as análises de Warhol ligadas ao simulacro, que afirmam serem as imagens indiscriminadas, e o artista, indiferente” (FOSTER, 2005, p. 164).

<sup>163</sup> Historiador e crítico de arte francês.

<sup>164</sup> Ele aponta nomes como Nicolas Bourriaud (OBALK, 2015, p. 17), que publicou uma crítica na revista *Globe*, e Thierry de Duve (OBALK, 2015, p. 15), que deixou de falar com o autor após a publicação. Além disso, ele relata que revistas acadêmicas não aceitavam mais seus artigos para publicação.

<sup>165</sup> “Todo mundo é tão pouco seguro em seu julgamento que ninguém quer discutir mais — e é a hostilidade que começa” [Tradução livre].

totalidade da sua produção<sup>166</sup>. É feito, portanto, o trabalho de um crítico de arte, da mesma forma que Greenberg negou Duchamp como artista.

Não acredito que as críticas recebidas sejam, como ele aponta<sup>167</sup>, decorrentes da ausência do direito de não reconhecer alguém como um grande artista no meio da arte contemporânea por estar na coleção de vários museus<sup>168</sup>, mas sim por seu discurso indicar que sua opinião pessoal estaria “mais correta” do que a opinião de todo o circuito da arte que legitimou o artista. Ele demonstra um grande conhecimento da obra de Warhol e reconhece seus méritos ao longo do livro. O primeiro capítulo não traz uma crítica a Warhol propriamente dita, ele traça a trajetória do artista desde a saída da faculdade até o início de seu envolvimento com a pintura, apenas demonstrando que a publicidade não foi deixada de lado, mas transportada para sua pintura. Isso continua nos capítulos seguintes, nos quais o autor relaciona a produção artística de Warhol a uma lógica publicitária de produção (OBALK, 2015, p. 32), mas sem haver críticas ou juízos de valor quanto às obras. Apenas no final ele estabelece que o tipo de arte de Warhol, por ser análoga à publicidade em seu processo de criação, não é tão grandiosa quanto outras artes como pintura e escultura (OBALK, 2015, p. 158). Sua crítica a Warhol não se baseia por um desgosto em relação ao artista, se baseia no simples fato de que Obalk não acredita que o artista tenha talento o suficiente para ser um grande artista (OBALK, 2015, p. 155-156). Essa é uma visão tradicionalista que não se enquadra no contexto contemporâneo. A ideia de talento tem a ver com a noção de gênio de artista e também com a ideia de que o artista domina as técnicas de pintura, por exemplo, para ser bem sucedido. Atualmente, com as diferentes mídias e formas de expressão artística, o domínio de uma técnica e o talento, nesse sentido, não têm relevância para determinar o valor artístico de um objeto ou ação. O fato de muitas obras da arte contemporânea terem diferentes técnicas para sua realização também colabora para que a ideia de hierarquia entre artes não

---

<sup>166</sup> Ele faz citações com diversas falas de Warhol oriundas de diversas entrevistas e também elenca praticamente todas as obras do artista quando Obalk faz a análise de Warhol a partir do diagrama criado pelo autor (Cf. OBALK, 2015, p. 113).

<sup>167</sup> “Dans ce milieu [de l’art contemporain], on peut dire n’importe quoi, exposer n’importe quoi, écrire n’importe quoi, mais on n’a pas le droit de soutenir qu’Untel n’est pas un grand artiste — si le sieur en question a des oeuvres dans les collections d’art moderne du monde occidental entier” (OBALK, 2015, p. 14). “Nesse meio [da arte contemporânea], pode-se dizer qualquer coisa, expor qualquer coisa, escrever qualquer coisa, mas não se tem o direito de apoiar que Fulano não é um grande artista — se o senhor em questão tem obras nas coleções de arte moderna do mundo ocidental inteiro” [Tradução livre].

<sup>168</sup> Ele critica o fato que, a partir do momento em que os museus têm obras de arte de um certo gênero, a trivialidade e qualidade delas não é mais uma questão discutida (OBALK, 2015, p. 140).

seja importante para a produção artística contemporânea como foi para a concepção tradicionalista do mundo da arte.

Obalk discorda da noção de que, a partir do momento em que tudo pode ser arte, que Warhol conseguiria o status de grande artista por ser bem sucedido em uma arte menor (OBALK, 2015, p. 12). Sua opinião é de que nenhuma arte “morre” com o surgimento de outra, ou seja, a pintura não deixou de existir por causa da fotografia, portanto não seria possível colocar todas as artes em um mesmo patamar (OBALK, 2015, p. 12). É definido pelo autor, já no prefácio, que existe uma hierarquia dentro do mundo da arte, com artes maiores e menores, assim como artistas maiores e menores dentro dessas artes (OBALK, 2015, p. 7-9). A diferença entre arte maior e menor não se encontra na superioridade da primeira ou da inferioridade da segunda:

Bref, ce ne sont pas les oeuvres d'un art mineur qui son *ipso facto* inférieures à celles d'un art majeur, c'est seulement l'*amplitude* des succès et échecs éventuels dans les arts mineurs qui est inférieure à celle des succès et échecs dans les arts majeurs. Échecs et succès: la hiérarchie est cruelle dans les deux sens. Un chef-d'oeuvre théâtral dépasse un chef-d'oeuvre de l'art floral, mais un ratage théâtral est bien plus catastrophique qu'un bouquet de fleurs raté (ça reste un joli bouquet de fleurs). [§] Autrement dit: il y a moins de risques dans les arts mineurs (OBALK, 2015, p. 9)<sup>169</sup>.

Dessa forma, o autor defende uma hierarquia das artes introjetada na cultura ocidental, algo de que Warhol estaria ciente ao produzir sua arte (OBALK, 2015, p. 11). Essa é uma visão conservadora, ainda mais no contexto da arte contemporânea, na qual o pluralismo e a diversidade se ressaltam. É válido observar que ele não descredita a arte de Warhol, nem seu posto de artista, no entanto ele defende uma hierarquia que, a meu ver, não é mais válida no contexto atual. Obalk apresenta seus argumentos como uma regra geral que, no entanto, reflete mais suas opiniões pessoais em relação a Warhol. Obviamente ele tem o direito de pessoalmente não gostar ou não dar tanta importância ao artista e sua obra e de dar sua opinião a respeito, contudo não é um espanto ele ter recebido tantas críticas por, de alguma maneira, “tirar valor” da obra de Warhol. A visão de Obalk é que Warhol não é um intelectual

---

<sup>169</sup> “Em suma, não são as obras de uma arte menor que são *ipso facto* inferiores às obras de uma arte maior, é apenas a *amplitude* dos sucessos e falhas eventuais nas artes menores que são inferiores aos sucessos e falhas eventuais nas artes maiores. Falhas e sucessos: a hierarquia é cruel nos dois sentidos. Uma obra prima teatral ultrapassa uma obra prima de arte floral, mas um fracasso teatral é bem mais catastrófica do que um buquê de flores fracassado (ele ainda continua um belo buquê de flores). [§] Em outras palavras: existem menos riscos nas artes menores” [Tradução livre].

(Cf. OBALK, 2015, p. 139) e não dá credibilidade a nenhuma interpretação de suas obras que implique uma concepção profunda do artista (OBALK, 2015, p. 114). Além disso, mesmo se houvesse um conceito por trás da obra, Obalk não daria importância a isso, pois em sua visão: “La seule chose qui compte, en art, ce n’est pas le concept qui génère les oeuvres — celui dont on peut parler avec éloge ou mépris sans avoir vu les tableaux — mais celui qui ressort des oeuvres, une fois qu’on les a vues” (OBALK, 2015, p. 86)<sup>170</sup>. Obalk afirma que poderiam argumentar que uma obra que vai além dos meios tradicionais de produção de arte propõe a questão “o que é arte?” e que aí está seu valor, contudo o autor discorda, pois, para ele, a qualidade da obra não se encontra nas questões ontológicas que ela faz, questões que são de interesse apenas aos filósofos da estética e que não são essenciais para a apreciação de uma obra (OBALK, 2015, p. 153).

Enquanto Crow percebe Warhol como intelectual e sua obra engajada, Obalk o vê apenas como um publicitário sem nenhum significado ou qualidade. Lippard se encontra no meio dessas duas visões. A atitude e arte de Warhol é vista por ela como muito bem pensada, intelectual produzida a partir do fútil, sendo algo que é proposta pelo artista e fica a critério do espectador decidir se há significado ou não: “Embora possa ser o mais impessoal dos artistas *pop*, Warhol também representa os seus temas a partir da própria experiência — aquela experiência em segunda mão que todos nós compartilhamos. [...] Os filmes de Warhol e sua arte significam ou muito ou nada” (LIPPARD, 1976, p. 106-107). Já Foster afirma que as duas visões de Warhol são projeções persuasivas e válidas<sup>171</sup>, porém o autor realiza uma síntese dessas perspectivas com sua leitura a partir do realismo traumático: “Será que podemos ler as imagens de *Death in America* como referenciais e simulacros, conectadas e desconectadas, afetivas e indiferentes, críticas e complacentes? Acho que devemos e podemos, se as lermos de uma terceira maneira, nos termos do realismo traumático” (FOSTER, 2005, p. 165). Foster evoca a frase: “‘I never fall apart’, comenta Warhol em *The Philosophy of Andy Warhol* (‘A Filosofia de Andy Warhol’, 1975), ‘because I never fall together’ (jamais caio aos pedaços

<sup>170</sup> “A única coisa que conta, na arte, não é o conceito que gera as obras — aquele que nos faz falar com louvor ou desprezo sem ter visto os quadros — mas aquele que é oriundo das obras, uma vez que elas sejam vistas” [Tradução livre].

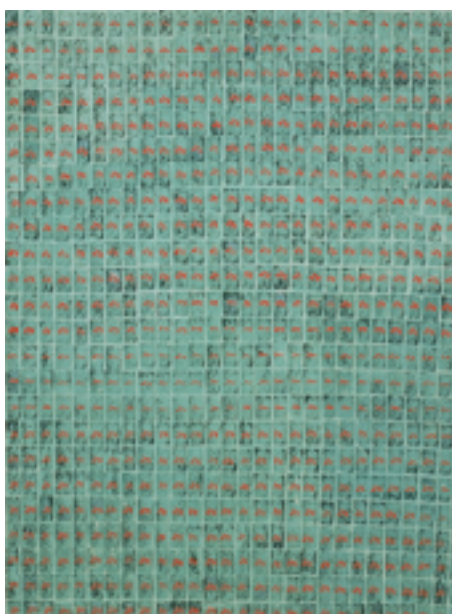
<sup>171</sup> “A leitura do Warhol empático, até mesmo engajado, é uma projeção, mas não mais do que a do Warhol superficial e indiferente, ainda que essa fosse sua própria projeção: “Se quiser saber tudo sobre Warhol, apenas olhe para a superfície de minhas pinturas e filmes, e de mim mesmo, e lá estou. Não há nada por detrás disso”. Ambos os partidos criam o Warhol que precisam ou obtêm o Warhol que merecem; não há dúvida de que isso ocorre com todos nós. E nenhuma das duas projeções está errada. Acho ambas igualmente persuasivas.” (FOSTER, 2005, p. 164).

(*fall apart*), porque não sou coerente (*fall together*)” (FOSTER, 2005, p. 168). Assim, Foster mostra que o mesmo ocorre com o sujeito ao se deparar com seu trabalho, que mistura super-realismo e arte de apropriação, e convida-o “a repensar” (FOSTER, 2005, p. 168).

### 3.2.1 Repetição

A serigrafia foi uma técnica empregada por Warhol, como dito anteriormente (Cf. Seção 3.1), que se tornou parte da estética de suas pinturas. Ele começou a trabalhar com a técnica em 1962 (HACKETT; WARHOL, 2006, p. 28). Inicialmente, segundo Lippard, ele pintava à mão, “[...] mas depois começava a imprimir-los segundo o processo de *silk screen* por meio de técnicas comerciais, contratando outros para tirar cópias e mesmo para executar os seus trabalhos [...]” (LIPPARD, 1976, p. 91). O artista achava que o método de carimbos de borracha, com o qual ele tinha feito um quadro de selos (Figura 15), era caseiro demais, então quis buscar algo mais parecido com uma linha de produção<sup>172</sup>.

Figura 15 - S&H Green Stamps



Fonte: Site MoMA<sup>173</sup>

<sup>172</sup> “The rubber-stamp method I’d been using to repeat images suddenly seemed too homemade; I wanted something stronger that gave more of an assembly-line effect” (HACKETT; WARHOL, 2006, p. 28). “O método do carimbo de borracha que eu estava usando para repetir imagens de repente parecia caseiro demais; eu queria algo mais forte que desse mais um efeito de linha de produção” [Tradução livre].

<sup>173</sup> Disponível em: < <https://www.moma.org/collection/works/79885> >

Com essa nova técnica, foi possível para Warhol repetir diversas vezes uma única imagem com mais facilidade a partir da mesma matriz serigráfica, sendo que cada vez se tem um resultado ligeiramente diferente:

With silkscreening, you pick a photograph, blow it up, transfer it in glue onto silk, and then roll ink across it so the ink goes through the silk but not through the glue. That way you get the same image, slightly different each time. It was all so simple—quick and chancy. I was thrilled with it. My first experiments with screens were heads of Troy Donahue and Warren Beatty, and then when Marilyn Monroe happened to die that month, I got the idea to make screens of her beautiful face — the first Marilyns (HACKETT; WARHOL, 2006, p. 28)<sup>174</sup>.

No estúdio *Factory* do artista, eram feitas diversas reproduções de uma mesma fotografia em várias combinações diferentes. Elas podiam ser feitas com uma única reprodução na tela, diversas reproduções em uma única tela, pequenas telas em conjunto, entre muitas outras formas. Essas pequenas mudanças enfatizam a peculiaridade de cada quadro, mesmo passando por um processo de reprodução em massa:

Warhol ne fait qu'inverser le principe ridicule des modèles de tableaux destinés aux dilettantes: il reprend des techniques de la fabrication de masse en les appliquant à sa manière pour créer des séries de tableaux qui si distinguent les uns des autres, ne serait-ce que par des nuances, et non seulement ne remettent pas en cause l'unicité de l'œuvre d'art originale, mais au contraire bénéficient de son aura (HONNEF, 2000, p. 55)<sup>175</sup>.

A utilização de cores fortes e “não-naturais” na maior parte das serigrafias ajuda na transformação da imagem, dando ênfase em aspectos diferentes, e jogo de cores com os negativos e os contrastes das fotos elimina a função inicial da fotografia de gravar a realidade.

---

<sup>174</sup> “Com a serigrafia, você pega uma fotografia, sopra ela, transfere ela com cola na seda e então passa tinta por cima para a tinta passar pela seda e não pela cola. Desse jeito você tem a mesma imagem, ligeiramente diferente cada vez. Era tão simples — rápido e incerto. Eu estava animado com isso. Meus primeiros experimentos com serigrafia foram cabeças de Troy Donahue e Warren Beatty e quando Marilyn Monroe morreu aquele mês, eu tive a ideia de fazer serigrafias de seu lindo rosto — as primeiras Marilyns” [Tradução livre].

<sup>175</sup> “Warhol só inverte o princípio ridículo dos modelos de quadros destinados aos dilettantes: ele retoma as técnicas de fabricação em massa e as aplica de sua maneira para criar séries de quadros que se distinguem uns dos outros, apenas por nuances, e não questionando a unicidade da obra de arte original, mas, ao contrário, beneficiando sua aura” [Tradução livre].

Nesse momento ela começa a ser utilizada mais como uma ferramenta artística do que um meio de reprodução. O desgaste da serigrafia ao ser reproduzida muitas vezes é visível nas sequências de imagens. A saturação de cor é muito forte no início e aos poucos ela vai se modificando. É possível perceber marcas da subjetividade do artista por essas escolhas: qual a foto escolhida, o recorte, como ela é colocada na tela, se o quadro será disposto sozinho ou acompanhado de outro, entre muitos outros aspectos.

Obalk reconhece que a concepção e escolhas da serigrafia é de Warhol, mesmo que a execução não seja (OBALK, 2015, p. 99). No entanto, as diferenças de uma serigrafia para a outra não são significativas para o autor a ponto de fazer cada tela uma obra diferente, pois são apenas repetições de uma mesma obra (OBALK, 2015, p. 101). Segundo Obalk, a ideia de Warhol é repetir a ideia, ao contrário da ideia de Duchamp que era assinar um objeto que ele não tinha feito (OBALK, 2015, p. 93). Além disso, as características e qualidades de suas imagens — beleza, neutralidade, etc — são as características daquilo retratado, não um produto da arte de Warhol<sup>176</sup> (OBALK, 2015, p. 138). As imagens são consideradas *readymades* pelo autor:

En fait, ce qui lui importe avant tout, c'est que ses oeuvres répondent aux impératifs que Duchamp avait déjà assignés à l'oeuvre d'art: appartenir pour moitié à son auteur et pour moitié à ses regardeurs. [...] En effet, qu'il s'agisse des objets ready-mades de Duchamp ou des images ready-mades de Warhol, les regardeurs ont une importance aussi suffisante que nécessaire. Car c'est avant tout du succès de ces oeuvres que dépend non pas leur qualité, mais bel et bien leur existence (OBALK, 2015, p. 44-46)<sup>177</sup>.

A repetição de imagens, ou *poping*, também ganhou um importante lugar em sua produção. Ela permite, por exemplo, eliminar o caráter do medo e do horror de imagens de tragédias, tema recorrente em Warhol. Assim, a realidade pode ser apaziguada e consumida facilmente (FOSTER, 2005). Isso pode ser evidenciado nas serigrafias de Andy Warhol da

---

<sup>176</sup> “Portant, je ne nie pas l'éclatante beauté des portraits de Marilyn Monroe ou l'intensité dramatique des tableaux de chaises électriques, mais j'ai bien peur que cette beauté, ici, et cette intensité, là, soient déjà dans le journal où les photos furent publiées pour la première fois” (OBALK, 2015, p. 142). “No entanto, eu não nego a brilhante beleza dos retratos de Marilyn Monroe ou a intensidade dramática dos quadros das cadeiras elétricas, mas eu tive medo que essa beleza, aqui, e essa intensidade, ali, estejam já no jornal em que as fotos foram publicadas pela primeira vez” [Tradução livre].

<sup>177</sup> “Na verdade, o que importa antes de tudo é que suas obras respondem aos imperativos que Duchamp já havia designado à obra de arte: pertencer meio a seu autor, meio a seus espectadores. [...] De fato, se tratando dos objetos readymades de Duchamp ou as imagens readymades de Warhol, os espectadores têm uma importância suficiente, assim como necessária. Pois é antes de tudo do sucesso dessas obras que depende não sua qualidade, mas sua existência” [Tradução livre].



série *Jackie*, com a imagem de Jackie Kennedy, Essa série de serigrafias retratam a primeira dama do presidente dos Estados Unidos John F. Kennedy, que foi assassinado em 1963. Em um primeiro momento, os quadros são agradáveis e bonitos, levando em conta que vários deles mostram retratos de Jackie sorrindo. A escolha de Jackie, no entanto, tomou um caminho um pouco mais mórbido quando Warhol se maravilhou com fotos dela nos jornais e revistas que relatavam a história do assassinato de seu marido. Ele retirou somente a imagem do rosto de Jackie para suas serigrafias (Figuras 16 e 17). A repetição acaba se tornando uma metáfora para o modo que essas imagens eram reproduzidas pela mídia:

The serial nature of the Jackie portraits – the way the images are repeated over and over again – is a metaphor for how the news media can work: bludgeoning its audience with a finite set of pictures and words, until we are “programmed” to think and feel a certain way (SOOKE, 2016)<sup>178</sup>.

Figura 16 - Nine Jackies



Fonte: Site da W Magazine<sup>179</sup>

<sup>178</sup> “A natureza serial dos retratos de Jackie — o modo como as imagens são repetidas diversas vezes — é uma metáfora da maneira como os meios de comunicação podem funcionar: metralhando sua audiência com um conjunto finito de imagens e palavras, até que estejamos ‘programados’ a pensar e sentir de uma certa forma” [Tradução livre].

<sup>179</sup> Disponível em: <<http://www.wmagazine.com/culture/art-and-design/2014/04/andy-warhol-jackie-kennedy-onassis/photos/>>

Figura 17 - Jackie



Fonte: Site da Galeria Saatchi<sup>180</sup>

Figura 18 - Exposição Warhol: Jackie



Fonte: Site da BBC<sup>181</sup>

<sup>180</sup> Disponível em: < [http://www.saatchigallery.com/aip/andy\\_warhol.htm](http://www.saatchigallery.com/aip/andy_warhol.htm) >

<sup>181</sup> Disponível em: < <http://www.bbc.com/culture/story/20140418-jackie-warhols-pop-saint> >

A série é composta por uma grande quantidade de quadros, ultrapassando 300. O mais surpreendente não é somente o número de retratos, mas também o fato de eles terem sido feitos em um período curto de tempo. Esses quadros compuseram uma exposição sozinhos, a exposição Warhol: Jackie em 2014 na Galeria Blain/Di Donna em Nova Iorque para a comemoração do aniversário de 50 anos das obras (Figura 18). Em Jackie, Andy Warhol tinha como tema as imagens de celebridades na mídia, assim como as tragédias que as cercavam. O artista se apropriava de imagens de revistas e jornais de Jackie Kennedy e transformava-as em serigrafias. Os retratos eram retirados de várias imagens diferentes, mas principalmente imagens que mostram Jackie sorrindo, antes do assassinato de seu marido, e triste, no velório.

A repetição pode simbolizar a forma como a morte aparece no nosso dia-a-dia, através da transmissão em massa dessas informações e imagens: “As for the repetition, it might just as well be taken to register the grim predictability, day after day, of more events with an identical outcome, the levelling sameness with which real, not symbolic, death erupts into daily life” (CROW, 1996, p. 60-61)<sup>182</sup>. Ela também pode aumentar a sensibilidade para o que está sendo mostrado, não necessariamente “anestesiando” o espectador frente a um desastre (CROW, 1996, p. 61). “The compositional choices are artful enough to invite that kind of attention” (CROW, 1996, p. 61)<sup>183</sup>.

Esses pops, como falhas no registro ou uma diluição na cor, servem como equivalentes visuais de nosso desencontro com o real. “O que é repetido”, escreve Lacan, “é sempre algo que acontece... como por acaso”. Portanto, é como esses pops: parecem acidentais, mas também parecem repetitivos, automáticos, mesmo tecnológicos (a relação entre acidente e tecnologia, crucial para o discurso sobre o choque, é um tema importante em Warhol) (FOSTER, 2005, p. 167).

Fernanda Torres aponta que, “Aparentemente aleatório, o processo da repetição dessas imagens é muito bem calculado” (TORRES, 2007, p. 117). É uma forma de Warhol fazer com que o espectador confronte e confronte novamente a mesma imagem (TORRES, 2007, p. 117)

Espécie de resignação lúcida a partir da estrita adesão à lógica produção-consumo através da serigrafia, em que o artista confirma e repete, reitera e

---

<sup>182</sup> “Sobre a repetição, ela pode também registrar a previsibilidade sombria, dia após dia, de mais eventos com um resultado idêntico, a uniformidade niveladora do que é real, não simbólico, a morte irrompe na vida cotidiana” [Tradução livre].

<sup>183</sup> “As escolhas de composição são astutas o suficiente para convidar qualquer tipo de atenção” [Tradução livre].

anula o cotidiano ordinário, porque “quanto mais você olha para a mesma coisa, mais o significado vai embora, e melhor e mais vazio você se sente”<sup>184</sup> (TORRES, 2007, p. 117).

Expor as latas de sopa uma do lado da outra, repetindo sua imagem em uma unidade de quadros traz um efeito muito impactante:

By allowing them to be kept together and hung so that all could be seen in one view, he intensified their impact. The Campbell’s Soup label, which in 1962 had not changed since the nineteenth century, was so familiar that — flavor aside — its design went unnoticed. However, re-presented in a single block of canvases, its everyday invisibility took on a totemic, symbolizing force: the ubiquitous consumable as the common denominator of daily experience (LANCHNER, 2008, p. 17)<sup>185</sup>.

As análises sobre a repetição dialogam muito com a questão do trauma e da morte. Crow e Foster, por exemplo, se baseiam na série de desastres para estruturar seu pensamento. Por isso, a seção seguinte será dedicada às séries de desastres e a suas celebridades envoltas da ideia de morte, “Pois a repetição de Warhol não apenas reproduz efeitos traumáticos; ela também os produz” (FOSTER, 2005, p. 166).

### 3.2.2 Morte e trauma

O tema da morte e do trauma se tornou extremamente importante na produção de Warhol. Os quadros mostram notícias e fotos publicadas em jornais de acidentes de carro (Figuras 19 e 20), assassinatos, suicídios. Essas séries, assim como as séries do trio Marilyn, Liz e Jackie, foram produzidas na primeira metade da década de 1960. Lanchner (2008) afirma que Warhol dividiu sua produção em mortes famosas e mortes anônimas<sup>186</sup>. Crow aponta que nessas imagens:

<sup>184</sup> Essa citação de Warhol não é referenciada pela autora, mas é possível encontrá-la no livro *Popism* (Cf. HACKETT; WARHOL, 2006, p. 64).

<sup>185</sup> “Ao permiti-los de continuarem pendurados juntos para que pudessem ser vistos de uma vez, ele intensificava seu impacto. A marca da sopa Campbell, a qual em 1962 não tinha mudado desde o século XIX, era tão familiar que — sabor a parte — seu design passou despercebido. Contudo, re-apresentado em um único bloco de quadros, sua invisibilidade diária tomou uma força totêmica, simbólica: o consumível onipresente como o denominador comum da experiência diária” [Tradução livre].

<sup>186</sup> “Warhol once described his death scenes as ‘divided into two parts, the first one famous deaths and the second one people nobody ever had heard of.’” (LANCHNER, 2008, p. 21). “Warhol certa vez descreveu suas cenas de morte como ‘divididas em duas partes, a primeira de mortes famosas e a segunda pessoas que ninguém tinha ouvido falar’ [Tradução livre].

Figura 19 - Orange Car Crash Fourteen Times



Fonte: Site MoMA<sup>187</sup>

Figura 20 - Car Crash



Fonte: Site Artsy<sup>188</sup>

<sup>187</sup> Disponível em: < <https://www.moma.org/collection/works/79223> >

<sup>188</sup> Disponível em: < <https://www.artsy.net/artwork/andy-warhol-car-crash> >

[...] vemos o que é o sonhar a vida e o tempo na era da televisão – ou, antes, o que é ter pesadelo enquanto vítimas que se preparam para desastres que já chegaram, pois Warhol seleciona momentos em que o espetáculo racha (o caso do assassinato de JFK, o suicídio de Monroe, ataques racistas), mas racham apenas para se expandir (FOSTER, 2005, p. 167)

A repetição de imagens na mídia pode causar um efeito anestésico nas pessoas, banalizando a cena a tal ponto que ela deixa de comover e ser chocante. Foster aponta que a “[...] repetição em Warhol não é reprodução no sentido da representação (de um referente) ou simulação (de uma pura imagem, um significante desprendido). Antes, a repetição serve para proteger do real, compreendido como traumático” (FOSTER, 2005, p. 166). Dessa forma, as obras de Warhol dão uma proteção ao trauma, amenizando seu efeito. Contudo, ao mesmo tempo ela pode aumentar seu efeito traumático de acordo com Blessing a partir do exemplo de *Orange Disaster #5* (Figura 21), uma série de serigrafias que ilustram uma cadeira elétrica vazia:

Warhol’s painting speaks to the constant reiteration of tragedy in the media, and becomes, perhaps, an attempt to exorcise this image of death through repetition. However, it also emphasizes the pathos of the empty chair waiting for its next victim, the jarring orange only accentuating the horror of the isolated seat in a room with a sign blaring SILENCE (BLESSING, s/d)<sup>189</sup>.

A repetição de imagens traumáticas não controlam o trauma, segundo Foster, mas sim o coloca em evidência e o revela (FOSTER, 2005, p. 166). Lippard observa que vai depender do espectador dar o caráter de impactante ou apaziguante, pois cada um reage de uma forma frente a acontecimentos traumáticos (LIPPARD, 1976, p. 102). Warhol “[...] recusa fazer comentários e alinha com o espectador que encara os horrores da vida moderna como encararia um filme da TV, sem se envolver emocionalmente, a não ser por uma ligeira irritação contra tudo o que o interrompe” (LIPPARD, 1976, p. 102).

---

<sup>189</sup> “A pintura de Warhol dialoga com a constante reiteração da tragédia na mídia, e se torna, talvez, uma tentativa de exorcizar essa imagem de morte através da repetição. Entretanto, ela também enfatiza o *pathos* da cadeira vazia esperando sua próxima vítima, o chocante laranja simplesmente acentuando o horror do assento isolado com uma única placa dizendo SILÊNCIO” [Tradução livre].

Figura 21 - Orange Disaster #5 (1963)



Fonte: Site Guggenheim<sup>190</sup>

A técnica da serigrafia é utilizada a favor do ênfase em detalhes da imagem e na sua apresentação<sup>191</sup>. Segundo Torres, Warhol trabalha com as imagens falhadas e com suas repetições “em coerência temporal linear evolutiva para promover o movimento da tela impressa” (TORRES, 2007, p. 118). Há uma ilusão de movimento na série dos acidentes com “[...] a conjunção entre os cinza-ópticos resultantes dos acontecimentos técnicos inerentes ao processo (quantidade de tinta utilizada ou alteração da pressão empregada durante a impressão) e a disposição seqüencial das imagens [...]” (TORRES, 2007, p. 117). As modificações das cores, tamanho e quantidade da imagem no quadro são feitas “a fim de nos obrigar a ‘ver’ – pois, afinal, ninguém olha realmente para nada, declara Warhol em mais de uma ocasião – a (im)possibilidade de ligação com o outro capaz de garantir nossa existência” (TORRES, 2007, p. 120). Crow mostra que a repetição dos *Marilyn Diptychs*,

<sup>190</sup> Disponível em: < <https://www.guggenheim.org/artwork/4176>>

<sup>191</sup> “Menos técnica de reprodução do que método de trabalho, a serigrafia permite ao artista desmontar e remontar a imagem, acelerando sua sucessão por meio do jogo entre os campos de cor, estabelecido pelo contraste e, principalmente, por seu discreto desencaixe. Tal aceleração mútua de cor e imagem garante à série vibração de frequência curta” (TORRES, 2007, p. 118).



feitos em 1962, traz a dialética da presença e ausência, da vida e da morte através das imagens que se iniciam nítidas e coloridas à esquerda e reproduções em preto e branco que vão se apagando (CROW, 1996, p. 53). O “processo do silkscreen, o escorregar e marcar, o alvejar e esvaziar, o repetir e colorir das imagens” (FOSTER, 2005, p. 167) é capaz, portanto, de transformar a forma como aquela imagem traumática é percebida.

Em *Jackie* também está presente o tema da morte, além de também fazer parte do conjunto de obras com personalidades ícones da época, como os quadros da Marilyn Monroe. A imagem e a beleza da primeira dama viúva impactaram fortemente o artista, não o sofrimento de Jackie. Esse ponto é muito importante para entender as motivações dele, pois a imagem e o que essa imagem simbolizava é o que o encantava. O fascínio de Andy Warhol com Jackie e figuras como Marilyn Monroe e Elizabeth Taylor não era com a pessoa em si, mas com a imagem que era passada na mídia daquela pessoa, como sua imagem se tornou um ícone que está muito além do mero indivíduo. Warhol se interessava muito por esses ícones contemporâneos, sejam produtos ou ídolos, pois, ao seu ver, eles representavam a essência dos Estados Unidos, de sua sociedade. Certa vez afirmou que “[a]s pessoas parecem mais beijáveis quando não estão usando maquiagem. Os lábios de Marilyn não eram beijáveis, mas eram muito fotografáveis” (WARHOL, 2008, p. 69). Marilyn, Jackie e Elizabeth se tornaram muito mais do que só pessoas famosas, elas se tornaram símbolos de um estilo de vida praticamente venerado pela sociedade americana. A análise da série de Marilyn Monroe por Crow ressalta que a imagem usada foi escolhida e recortada de uma foto dos anos 1950, contudo a série foi iniciada semanas após o suicídio da atriz na década de 1960 (CROW, 1996, p. 53). Para Crow, essa é uma escolha calculada para mostrar “[...] a historical distance between her life and her symbolic function, while avoiding the signs of ageing and mental collapse” (CROW, 1996, p. 56)<sup>192</sup>. Ao escolher uma foto em que a atriz ainda está no seu auge, o culto da imagem de Marilyn como ícone da beleza é perpetuado. “Warhol bem sabe que Marilyn Monroe *são* suas imagens” (TORRES, 2007, p. 118). A reprodução em massa desses ícones transfere toda uma ideologia por trás da imagem, gerando desejo e aspiração nas massas de ser como elas. Mesmo sofrendo, a beleza de Jackie e sua imagem são as únicas coisas que importam e que são reverenciadas, não seu luto. Warhol se incomodava com a forma como a mídia transmitia a morte de Kennedy: “I’d been thrilled having Kennedy as

---

<sup>192</sup> “[...] uma distância histórica entre sua vida e sua função simbólica, ao mesmo tempo evitando os sinais de envelhecimento e colapso mental” [Tradução livre].



president; he was handsome, young, smart—but it didn’t bother me that much that he was dead. What bothered me was the way the television and radio were programming everybody to feel so sad” (HACKETT; WARHOL, 2006, p. 77)<sup>193</sup>. As reações e emoções frente às imagens se modificaram para Warhol: “Durante os anos 1960, acho, as pessoas esqueceram o que deviam ser emoções. E acho que nunca mais se lembraram. Acho que uma vez que vemos as emoções por um certo ângulo, nunca mais podemos pensar nelas como reais. Isso foi mais ou menos o que aconteceu comigo” (WARHOL, 2008, p. 42).

Enquanto Obalk vê apenas uma coleção de imagens juntadas por Warhol<sup>194</sup>, Lippard aponta que a série de desastres transmitem e ressaltam aspectos da vida norte-americana:

As pinturas de *Morte e Desastre*, apesar de ou, antes, devido à sua execução “mecânica”, tornaram-se uma das mais enérgicas afirmações sobre este aspecto da vida americana que podem ser encontradas na recente pintura americana. Justamente como nos fascinam as fotografias de jornais ou revistas que constituem a sua origem, assim nos excita agradavelmente [sic.], de maneira dupla, encarar estas fotografias num contexto menos casual — o da arte, mesmo que, como Warhol acentua, “quando vemos um quadro arrepiante diversas vezes, ele não exerça qualquer efeito sobre nós”. A retórica já não é nem necessária nem significativa; os nossos sentidos estão tão sobrecarregados de emoções artificiais providas dos discursos políticos, dos maus filmes, da má arte, das revistas femininas e do teatro televisivo que uma repetição “persistente” como a de Warhol significa muito mais do que uma representação ultra-expressionista dos acidentes, sem fazer caso das vítimas. O gesto é de primeira importância na nova arte. Não é nem o gesto físico do expressionista nem o gesto irónico de Duchamp, mas um acto inequívoco ao mesmo tempo singelo e intelectualmente complexo. Os filmes de Warhol e sua arte significam ou muito ou nada (LIPPARD, 1976, p. 106-107).

Lippard afirma que Warhol não é o melhor artista em termos convencionais, contudo é um dos mais importantes da época, admirado por muitos artistas (LIPPARD, 1976, p. 108).

---

<sup>193</sup> “Eu estava animado tendo Kennedy como presidente; ele era bonito, jovem, inteligente — mas não me incomodava tanto que ele estivesse morto. O que me incomodava era a forma como a televisão e o rádio estavam programando todo mundo a se sentir tão triste” [Tradução livre].

<sup>194</sup> “Parce que la présence de belles femmes et de scènes d’horreur n’a jamais suffi à ce qu’on puisse féliciter une oeuvre ‘d’embrasser la beauté et la mort’ et parce que l’étendue des thèmes évoqués par sa peinture n’est que le triste miroir de la collection des images qu’elle rassemble, Andy Warhol n’est pas un grand artiste” (OBALK, 2015, p. 147). “Porque a presença de belas mulheres e de cenas de horror nunca foi suficiente ao que pode se parabenizar uma obra de ‘abraçar a beleza e a morte’ e porque o escopo dos temas evocados por sua pintura é apenas um triste espelho da coleção de imagens que ela se parece, Andy Warhol não é um grande artista” [Tradução livre].

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para Danto, o artista depois dos anos 1960 é aquele que trabalha com a liberdade da pós-história: ele escolhe o que e como vai fazer uma obra de arte. Ele pode ter atitudes filosóficas ou não, pode seguir a tradição ou quebrar paradigmas. No entanto, é evidente que aqueles que buscam inovações na arte e que, de alguma forma, trazem questionamentos filosóficos para a arte são mais prezados pelo filósofo norte-americano. Não é de se espantar o fato de ele ter escolhido Warhol como seu exemplo principal.

Warhol tinha ampliado o conceito de artista para uma pessoa que não limitava seu produto a um meio particular. Não se diria uma coisa dessas sobre nenhum outro artista americano; ele reinventou o conceito de artista como uma pessoa dotada da liberdade de usar qualquer meio de expressão que se lhe apresentasse (DANTO, 2012, p. 145).

Danto percebia no artista *pop* uma atitude filosófica que revelava a arte e seu conceito, ou seja, ele atuava como um filósofo através da arte. De fato, várias propostas de Warhol incentivaram e instigaram discussões sobre o caráter da arte e da sociedade em que ela estava inserida. Além de questões filosóficas em relação à arte, questões sobre a vida, a morte e o consumo sempre estiveram presentes em sua obra, como vista na segunda parte do último capítulo. Alguns teóricos não vêem Warhol como um intelectual e o percebem como uma pessoa superficial — como é o caso de Hector Obalk —, no entanto é possível perceber que as atitudes de Andy Warhol eram extremamente pensadas e calculadas. Segundo relatos de pessoas próximas a ele no documentário sobre sua vida realizado em 2006 (ANDY, 2006), ele era uma pessoa complexa e muito inteligente, que colocou em evidência pequenas coisas que ninguém reparava. Sua persona superficial e “anestesiada” era apenas uma fachada, algo que foi sendo construído e manipulado pela própria mídia ao longo dos anos, pois Warhol preferia saber o que os outros diriam sobre ele.

Um exemplo da construção dessa imagem de Warhol foi sua entrevista com Swenson é uma das referências de diversos autores, como Crow. A partir dela, muitas conclusões foram tiradas sobre a perspectiva de Warhol sobre o papel da *pop art* e de sua própria obra. No entanto, Jennifer Sichel publicou em 2018 parte da transcrição de áudio das fitas cassete originais de Swenson e é possível perceber que as respostas de Warhol foram editadas para publicação:

The cassette tapes contain recordings of Swenson’s original conversations with the Pop artists: raw material that, as it turns out, was heavily edited and reconfigured for publication, at points altering the meaning of the artists’ words by excising controversial and explicitly queer content (SICHEL, 2018, p. 1)<sup>195</sup>.

Um dos exemplos mais marcantes é o que veio a se tornar um dos clichês de Warhol: “I think everybody should be a machine. I think everybody should like everybody” (SWENSON, s/d)<sup>196</sup>. O contexto em que essa frase foi dita, Warhol estava se referindo a homossexualidade e como todos deveriam fazer a mesma coisa e, como uma máquina, gostar de todo mundo:

Swenson: I don’t understand the business about – if all Pop artists are not homosexual, then what does this have to do with being a machine?  
 Warhol: Well, I think everybody should like everybody.  
 Swenson: You mean you should like both men and women?  
 Warhol: Yeah.  
 Swenson: Yeah? Sexually and in every other way?  
 Warhol: Yeah.  
 Swenson: And that’s what Pop art’s about?  
 Warhol: Yeah, it’s liking things.  
 (SICHEL, 2018, p. 4)<sup>197</sup>.

Existem outros exemplos de modificações do discurso de Warhol quando a entrevista é comparada com a transcrição. Além disso, alguns amigos de Warhol estavam participando da conversa e foram omitidos. Por exemplo, na pergunta da razão que o motivou a pintar latas de sopa, seu amigo Malanga observou que a vida de Warhol era permeada por repetição (SICHEL, 2018, p. 15), mas foi transformada para uma resposta unicamente de Warhol, como

---

<sup>195</sup> “As fitas cassete contêm a gravação das conversas originais de Swenson com os artistas *pop*: material bruto que se revelou extensamente editado e reconfigurado para publicação, em certos momentos alterando o sentido das palavras dos artistas ao extirpando o conteúdo *queer* controverso e explícito” [Tradução livre].

<sup>196</sup> “Acho que todo mundo deveria ser uma máquina. Acho que todo mundo deveria gostar de todo mundo” {Tradução livre}.

<sup>197</sup> “Swenson: Eu não entendo a comoção sobre — se todos os artistas *pop* não são homossexuais, então por que isso tem a ver com ser uma máquina?  
 Warhol: Bem, eu acho que todo mundo deveria gostar de todo mundo.  
 Swenson: Você quer dizer que você deveria gostar de homens e mulheres?  
 Warhol: Sim.  
 Swenson: É? Sexualmente e em todos os outros sentidos?  
 Warhol: Sim.  
 Swenson: E é sobre isso que é a *pop art*?  
 Warhol: Sim, é gostar de coisas.” [Tradução livre].

se a conclusão tivesse sido dele. Contudo, Warhol não se importava com a forma como ele era interpretado através de entrevistas e até gostava do que os outros interpretavam dele:

In those days practically no one taperecorded news interviews; they took notes instead. I liked that better because when it got written up, it would always be different from what I actually said — and a lot more fun for me to read. Like if I'd said, “In the future everyone will be famous for fifteen minutes,” it could come out, “In fifteen minutes everybody will be famous” (HACKETT; WARHOL, 2006, p. 165)<sup>198</sup>.

Segundo Crow, a percepção de ausência de uma “voz do artista” na obra de Warhol é oriunda das suas atitudes e respostas, ou seja, a própria “voz do artista” que expressava essa percepção (CROW, 1996, p. 50). Warhol foi um dos artistas mais bem sucedidos em controlar a imagem e a forma de interpretação de suas obras: “Ideed, it would be difficult to name an artist who has been as successful as Warhol in controlling the interpretation of his own work” (CROW, 1996, p. 50)<sup>199</sup>. Foster faz sua leitura da inexpressividade de Warhol a partir do realismo traumático, afirmando que ela poderia representar um sujeito em estado de choque em vez de um sujeito indiferente (FOSTER, 2005, p. 165). Esse sujeito “assume a natureza daquilo que o choca, como uma defesa mimética contra o choque: Sou também uma máquina, faço (ou consumo) imagens-produto em série também, dou tão bem (ou tão mal) quanto recebo” (FOSTER, 2005, p. 165). Torres aponta que as opiniões de Warhol, por mais que pareçam pessoais, consistem:

[...] na “voz” de sua *persona* a dublar o indivíduo contemporâneo, esgotado pelo esforço de se ligar ao outro, cujos conteúdos privado e público – assim como os seus próprios, é claro – encontram-se em redefinição. Afinal, só se é em relação ao outro. Sem a pretensão de reverter a dificuldade de se ligar ao outro, ele a exagera, evidencia o torpor “produzido” no frenético dia-a-dia através de seu trabalho diário, nas serigrafias (TORRES, 2007, p. 117)

A percepção de Warhol como indiferente ou como intelectual, não interfere na relação entre o espectador e a obra: “Ele deseja uma arte que exerça atracção sobre toda a gente, e os seus “produtos” vão da sopa à queijada, da *Brillo* a Marilyn Monroe, à cirurgia estética, a

---

<sup>198</sup> “Naquela época praticamente ninguém gravava entrevistas; eles tomavam notas em vez disso. Eu gostava mais disso, porque quando se escrevia, sempre seria diferente do que eu realmente disse — e muito mais divertido para eu ler. Como se eu dissesse, ‘No futuro todo mundo vai ser famoso por quinze minutos’, poderia sair, ‘Em quinze minutos, todo mundo vai ser famoso’ [Tradução livre].

<sup>199</sup> “Realmente, seria difícil nomear um artista melhor sucedido que Warhol em controlar a interpretação de seu próprio trabalho” [Tradução livre].

Jacqueline Kennedy. É o mais popular dos artistas *pop* [...]” (LIPPARD, 1976, p. 108). Warhol não pegava apenas imagens que apareciam em revistas. Ele buscava as imagens de sua série de desastres em agências de notícias, onde jornalistas profissionais viam fotos que não circulavam para o público em geral (CROW, 1996, p. 61). Essa seleção meticulosa de imagens não condiz com a imagem de um artista passivo.

A relação entre público e obra foi comentada por Duchamp em 1964. Para ele, o caminho do artista no pós-guerra deveria ser aquele que vira clandestino e vai de encontro com a sociedade e a lógica do mercado (DUCHAMP, 1964). A obra, então, seria feita a partir da interação do público com ela:

L'œuvre d'art est toujours basée sur deux pôles : le public et l'auteur, et l'étincelle qui résulte de cette action bipolaire donne vie à quelque chose, comme l'électricité. Il n'y a pas besoin de dire que l'artiste est un grand penseur parce qu'il produit l'œuvre d'art. L'artiste ne produit rien tant que celui qui regarde ne dit : “Tu as fait quelque chose de merveilleux”. C'est celui qui regarde qui a le dernier mot (DUCHAMP, 1964)<sup>200</sup>.

Ao pensar na reação do público frente a uma nova obra de arte, é inevitável pensar no estranhamento que ocorre, como exemplificado pelas experiências de Danto e de Steinberg frente às exposições de Andy Warhol e Jasper Johns, respectivamente (Cf. Seção 3.1). Steinberg aponta que esse público consiste nos indivíduos que se deparam com as obras de arte, sejam eles leigos, artistas ou colecionadores. Inicialmente há um desconforto em relação àquelas obras, no entanto o fato de elas serem arte não foi questionado por nenhum dos dois, apenas instigou interrogações à condição da arte naquele momento em cada um deles. Esse desconforto com a nova arte é abordado por Warhol como “[...] um novo look que os olhos da gente não conseguem perceber de início” (WARHOL, 2008, p. 201). Esse fato é evidente no mundo da arte desde o início do modernismo, decorrente da originalidade dos artistas (DANTO, 2008, p. 17-18; DE DUVE, 2009, p. 53; STEINBERG, 1986, p. 243). Duchamp afirma que é necessário se esquecer de tudo que foi aprendido anteriormente para se fazer algo de fato pessoal e original, é necessário sair da tradição (DUCHAMP, 1964). Ele ressalta que essa atitude pode se mostrar posteriormente como apenas uma tentativa, pois com o

---

<sup>200</sup> “A obra de arte é sempre baseada em dois pólos: o público e o autor e a faísca que resulta dessa ação bipolar dá vida a qualquer coisa, como a eletricidade. Não há necessidade de dizer que o artista é um grande pensador porque ele produz uma obra de arte. O artista não produz nada enquanto aquele que vê não diz: ‘Você fez algo maravilhoso’. É aquele que vê que tem a última palavra” [Tradução livre].

distanciamento e a reação de outras pessoas podem demonstrar que a obra de arte tem influências inconscientes de outras obras ou que ela é, de fato, algo novo (DUCHAMP, 1964). Embora haja esse desconforto inicial à nova arte, “Nenhuma arte parece permanecer incômoda durante muito tempo. Em todo caso, nenhum estilo desses últimos cem anos deteve durante muito tempo a sua primeira aparência de inaceitabilidade” (STEINBERG, 1986, p. 245).

De fato, muitos movimentos e artistas se estabeleceram após um certo tempo no mundo da arte, mesmo que as obras não agradem a todos. A questão de julgamento das obras de arte, com a classificação de boas ou ruins, entra em uma esfera bem pessoal, que leva em conta o percurso do espectador e seus gostos pessoais. Reconhecer algo como arte ou alguém como artista não significa necessariamente gostar deles. Obalk é um exemplo disso: ele não acha de Warhol seja um *grande* artista, mas nunca negou que ele fosse um artista.

Na contemporaneidade, creio que faz mais sentido partir de uma concepção *a posteriori* de arte, obra de arte e artista. Não é possível prever o que os artistas vão criar, principalmente se considerarmos que os “limites” da arte são ultrapassados e questionados a todo momento. Dificilmente se encontrará um conceito *a priori* de arte, obra de arte e artista aplicável a todos os exemplos passados, presentes e futuros. Não é possível definir aquilo ou aquele que é tão múltiplo. É ingênuo pensar que há apenas um Warhol, que há apenas uma forma de interpretar suas obras, ou que existe apenas aquela pessoa que vemos. Assim como qualquer um de nós, Warhol e sua arte têm diversos lados e podem ser interpretados e vistos de infinitas maneiras. Warhol não se enquadrava no paradigma de artista de cavalete, pois ele decidiu ser pintor, cineasta, empresário e produtor de música, sem deixar de ser artista pura e simplesmente. A tendência evidenciada por Warhol foi a do artista em geral — para evocar a arte em geral de De Duve —, aquele que não trabalha apenas com um meio e mistura diversas técnicas. Cada artista terá sua própria visão de sua obra, assim como cada pessoa que entrar em contato com ela. A arte se mostra cada vez mais plural e em busca de novos caminhos.

## REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ADORNO, Theodor. **Teoria estética**. Lisboa: Edições 70, 2008.

ANDY Warhol: A Documentary Film. Direção: Ric Burns. Produção: Peter M. Brant; Donald Rosenfeld; Daniel Wolf e Ric Burns. New York: Steeplechase Films, 2006.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna: Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

\_\_\_\_\_. **História da Arte como História da Cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BATTOCK, Gregory. **A nova arte**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

BEAHEY, Michael. **Analysis**. Disponível em: <<https://plato.stanford.edu/archives/win2017/entries/analysis/>>. Acesso em 20 de nov. 2017.

BELTING, Hans. **O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter et al. **Textos selecionados**. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

BLESSING, Jennifer. **Andy Warhol: Orange Disaster #5**. Disponível em: <<https://www.guggenheim.org/artwork/4176>>. Acesso em 23 de jul. 2016.

BOURRIAUD, Nicolas. **Formes de Vie: L'art moderne et l'invention de soi**. Paris: Denoël, 2009.

BUSKIRK, Martha. **The Contingent Object of Contemporary Art**. Cambridge; London: The MIT Press, 2003.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea**: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

COSTELLO, Diarmuid; VICKERY, Jonathan (Orgs.). **Art**: key contemporary thinkers. Oxford; New York: Berg, 2007.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. Duas visões sobre a Pop Art: Clement Greenberg e Arthur Danto. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, n. 10, p. 50-57, 2003.

\_\_\_\_\_. Novas leituras do modernismo. **I Encontro de História da Arte**, Campinas, n. 1, vol. 3, p. 143-152, 2005.

CROW, Thomas. Saturday Disasters: Trace and Reference in Early Warhol. In: Crow, Thomas. **Modern Art in the Common Culture**. New Haven/London: Yale University, 1996.

DANTO, Arthur. **The Transfiguration of the Commonplace**: a Philosophy of Art. Cambridge: Harvard University Press, 1981.

\_\_\_\_\_. **The Philosophical Disenfranchisement of Art**. New York: Columbia University Press, 1986.

\_\_\_\_\_. **Beyond the Brillo Box**: The visual arts in post-historical perspective. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1992.

\_\_\_\_\_. **After the End of Art**. New Jersey: Princeton University Press, 1997.

\_\_\_\_\_. O filósofo como Andy Warhol. **ARS**, São Paulo, v. 2, n. 4, p. 99-115, 2004.

\_\_\_\_\_. **A transfiguração do lugar-comum**: uma filosofia da arte. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

\_\_\_\_\_. **Após o fim da arte**: a arte contemporânea e os limites da história. São Paulo: Odisseus Editora, 2006.

\_\_\_\_\_. Marcel Duchamp e o fim do gosto: uma defesa da arte contemporânea. **ARS**, São Paulo, v. 6, n. 12, p. 15-28, dec. 2008.



\_\_\_\_\_. **Andy Warhol**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

\_\_\_\_\_. **What art is**. New Haven: Yale University Press, 2013.

\_\_\_\_\_. **O Abuso da Beleza**. São Paulo: Martins Fontes, 2015a.

\_\_\_\_\_. **O descredenciamento filosófico da arte**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015b.

\_\_\_\_\_. O mundo da arte. In: IANNINI, Gilson, et al. (Org.). **Artefilosofia**: Antologia de textos estéticos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015c. p. 26-41.

DE DUVE, Thierry. Kant depois de Duchamp. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, n. 5, p. 125-152, 1998.

\_\_\_\_\_. Sintoma e intuição. **Novos estudos - CEBRAP**, São Paulo, n. 79, p. 211-226, Nov. 2007.

\_\_\_\_\_. Cinco reflexões sobre o julgamento estético. **Revista Porto Arte**, Porto Alegre, v. 16, n. 27, 2009.

\_\_\_\_\_. O que fazer da vanguarda? Ou o que resta do século 19 na arte do século 20?. **Arte & Ensaios**, Rio de Janeiro, n. 20, p. 180-193, 2010.

DEGEN, Natasha. A filosofia da arte: entrevista com Arthur C. Danto. **Novos estudos - CEBRAP**, n. 73, p.127-132, 2005.

DEMPSEY, Amy. **Estilos, escolas e movimentos**: guia enciclopédico da arte moderna. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

DICKIE, George. Defining art. **American Philosophical Quarterly**, Champaign, v. 6, n. 3, p. 253-256, jul. 1969.

\_\_\_\_\_. Definindo arte. **Revista Lumen**, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 173-179, jan. 2016.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

D'OREY, Carmo (Org.). **O que é arte?**. Lisboa: Dinalivro, 2007.

DUCHAMP, Marcel. **Interview de Marcel Duchamp**: “Je ne crois pas à l’art, plutôt à l’artiste”. [1964]. Lyon: Saut Créatif. Entrevista concedida a Calvin Tomkins.

DUARTE, Rodrigo. O tema do fim da arte na estética contemporânea. In: PESSOA, Fernando (Org.). **Arte no pensamento contemporâneo**. Vila Velha: Museu do Vale, 2006. p. 376-414.

\_\_\_\_\_. **A arte**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

\_\_\_\_\_. (Org.). **O belo autônomo**: Textos clássicos de estética. Belo Horizonte: Autêntica Editora; Crisálida, 2017.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Orgs.). **Escritos de artistas anos 60/70**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

FOSTER, Hal. O retorno do real. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, ano 6, v. 1, n. 8, p. 162-186, jul. 2005.

FRANCIS, Mark; FOSTER, Hal. **Pop**. London: Phaidon, 2010.

FREITAS, Verlaine. **Adorno & a arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

GINZBURG. De Aby Warburg a E. H. Gombrich: notas sobre um problema de método. In.: \_\_\_\_\_. **Mitos, Emblemas, Sinais**: Morfologia e História. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 41-90.

GOMBRICH, Ernst. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 1993.

GREENBERG, Clement *et al.* **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

\_\_\_\_\_. Modernist Painting. In: FRASCINA, Francis; HARRISON, Charles. **Modern Art and Modernism: A Critical Anthology**. London: Harper & Row, 1982. p. 5-10.

\_\_\_\_\_. **Estética Doméstica**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

HACKETT, Pat; WARHOL, Andy. **POPism: The Warhol Sixties**. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 2006.

HARRISON, Sylvia. **Pop art and the origins of post-modernism**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

HEGEL, Georg W. F. **Aesthetics**. Oxford: Clarendon Press, 1975.

\_\_\_\_\_. **Cursos de Estética I**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

\_\_\_\_\_. **Cursos de Estética, Volume II**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

\_\_\_\_\_. **Cursos de Estética, volume III**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

\_\_\_\_\_. **Cursos de Estética, volume IV**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

HEINICH, Nathalie. **Être artiste**. Paris: Klincksieck, 1996.

\_\_\_\_\_. Práticas da arte contemporânea: uma abordagem pragmática a um novo paradigma artístico. **Sociologia & Antropologia** v. 4, n. 2, p. 373-390, 2014.

HONNEF, Klaus. **Andy Warhol, 1928-1987**. Köln: Taschen, 2000.

HOULGATE, Stephen. **Hegel's Aesthetics**. Disponível em: <<https://plato.stanford.edu/archives/spr2016/entries/hegel-aesthetics/>>. Acesso em 20 de out. 2017.

JAPPE, Anselm. **Sic transit gloria artis: O “Fim da Arte” segundo Theodor W. Adorno e Guy Debord**. Lisboa: Centelha Viva, s/d.

JIMENEZ, Marc. **Para ler Adorno**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1977.

\_\_\_\_\_. **O que é estética?**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 1999.

\_\_\_\_\_. **La querelle de l'art contemporain**. Paris: Éditions Gallimard, 2005.

KRAUSS, Rosalind. Escultura no campo ampliado. **Artes & Ensaios**, Rio de Janeiro, n. 17, p. 128-137, 2008.

LANCHNER, Carolyn. **Andy Warhol**. New York: Museum of Modern Art, 2008.

LIPPARD, Lucy. **A arte pop**. São Paulo: Verbo; EDUSP, 1976.

MAAR, Wolfgang Leo. A formação da sociedade pela indústria cultural. **Biblioteca do Professor**: Adorno pensa a educação, São Paulo, n. 10, p. 26-35, s/d.

MADOFF, Steven. **Pop Art: A critical history**. Berkeley: University California Press, 1997.

MCCARTHY, David. **Arte Pop**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

MORGAN, Tiernan; PURJE, Lauren. **An Illustrated Guide to Arthur Danto's "The End of Art"**. Disponível em: <<https://hyperallergic.com/191329/an-illustrated-guide-to-arthur-dantos-the-end-of-art/>>. Acesso em 20 de mai. 2016.

MOURA, Vítor. **Arte em teoria**. Lisboa: Húmus, 2010.

OBALK, Hector. **Andy Warhol n'est pas un grand artiste**. Paris: Flammarion, 2015.

PALHARES, Taisa Helena Pascale. **Aura: a crise da arte em Walter Benjamin**. São Paulo: Barracuda, 2006.

PAZ, Octavio. **Marcel Duchamp, ou, O castelo da pureza**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

PARKINSON, Gavin. **The Duchamp Book**. London: Tate Publishing, 2008.

RANCIÈRE, Jacques. **O inconsciente estético**. São Paulo: Editora 34, 2009.

SAFATLE, Vladimir. Os deslocamentos da dialética. In: ADORNO, Theodor W. **Três estudos sobre Hegel**. São Paulo: Editora Unesp, 2013. p. 11-61.

SAMAIN, Etienne (Org.). **Como pensam as imagens**. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

SICHEL, Jennifer. **‘What is Pop Art?’ A Revised Transcript of Gene Swenson’s 1963 Interview with Andy Warhol**. Disponível em: <<https://academic.oup.com/oaj/advance-article/doi/10.1093/oxartj/kcy001/4864368>>. Acesso em 26 de fev. 2018.

SOOKE, Alastair. **Jackie Kennedy: Andy Warhol’s pop saint**. Disponível em: <<http://www.bbc.com/culture/story/20140418-jackie-warhols-pop-saint>>. Acesso em 24 de jul. 2016.

STEINBERG, Leo. A Arte Contemporânea e a Situação do seu Público. In: BATTOCK, Gregory. **A nova arte**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

SUSSEKIND, Pedro. Greenberg, Danto e o fim da arte. **KRITERION**, Belo Horizonte, n. 129, p. 349-362, jun. 2014.

\_\_\_\_\_. **Teoria do fim da arte**: Sobre a recepção de uma tese hegeliana no século XX. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017.

SWENSON, Gene. What is Pop Art?. In: ARTNEWS. **Top Ten ARTnews Stories: The First Word on Pop**. Disponível em: <<http://www.artnews.com/2007/11/01/top-ten-artnews-stories-the-first-word-on-pop/>>. Acesso em: 04 nov. 2017.

TORRES, Fernanda. Off register: o retrato por Andy Warhol. **Artes & Ensaios**, Rio de Janeiro, n. 15, p. 116-123, 2007.

VASARI, Giorgio. **Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architetti**. Torino: Einaudi, 1986. Disponível em: <<http://www.letteraturaitaliana.net/opere/v.htm>>. Acesso em: 19 de fev. 2018.

WARBURG, Abby. **Histórias de Fantasmas para gente grande**: Escritos, esboços e conferências (Organização Leopoldo Waizbort). São Paulo: Cia. das Letras, 2015.

WARHOL, Andy. **A filosofia de Andy Warhol: De A a B e de volta a A**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2008.

WARHOL, Andy; LARRATT-SMITH, Philip. **Andy Warhol**, Mr. America. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2010.

WERLE, Marco Aurélio. **A questão do fim da arte em Hegel**. São Paulo: Hedra, 2011.

WICKS, Robert. A estética de Hegel: uma visão geral. In: BEISER, Frederick C. (Org.). **Hegel**. São Paulo: Ideias & Letras, 2014. p. 407-440.

WOLFFLIN, Heinrich. **Conceitos Fundamentais da História da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2015.