

Andy Warhol: o artista que transfigurou Arthur Danto/ Andy Warhol: The Artist Who Transfigured Arthur Danto

Cecília Samel Côrtes Fernandes ¹

RESUMO

O objetivo desse trabalho é analisar o percurso teórico do filósofo Arthur Danto e as transfigurações que ocorreram em seu pensamento ao longo de suas publicações. Uma das principais figuras que influenciaram essas mudanças foi o artista Andy Warhol. Será tratada a perspectiva do filósofo frente à obra do artista e as transformações causadas por essa correlação.

PALAVRAS-CHAVE: Andy Warhol; Arthur Danto; transfiguração.

ABSTRACT

The goal of this paper is to analyse the philosopher Arthur Danto's theoretical path and the transfigurations that occurred in the way of thinking throughout his publications. One of the main figures that influenced these changes was the artist Andy Warhol. The philosopher's perspective facing the artist's body of work will be explored, as well as the transformations caused by this correlation.

KEYWORDS: Andy Warhol; Arthur Danto; transfiguration.

Arthur Danto (1924-2013) foi um filósofo e crítico de arte norte-americano. Inicia seus estudos em arte e história da arte, migrando posteriormente para a filosofia, cursada em Columbia University, onde futuramente se tornaria professor. Danto havia aspirado a uma carreira de artista, mas acabou escolhendo como caminho a filosofia (DANTO, 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 *Brillo* de Andy Warhol, sua atenção volta-se novamente para a arte e ele publica o ensaio *O mundo da arte* (1964)². 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

¹ Mestre em Artes (2018) pela Universidade Federal de Juiz de Fora - UFJF, MG.

² 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.

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 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* intrigou Arthur Danto, o qual utilizou a obra e o artista como estudo de caso inúmeras vezes em seus textos.

Em 1984, Danto começou a atuar como crítico de arte e escrever textos para a revista *The Nation*, caminho inesperado para o filósofo. Nessa função, ele tentava transmitir o sentido da obra para seus leitores. 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-iorquino³.

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 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)⁴.

³ “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].

⁴ 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.

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 ancorada na filosofia analítica, enquanto no segundo seu discurso se aproxima 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 uma escrita mais ensaística.

Sua escrita 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.

O livro *Andy Warhol* (2009) é uma das últimas publicações do autor e tem um caráter ensaístico, o que deixa a leitura bem dinâmica e fluida. Danto não tem a pretensão de escrever uma nova bibliografia do artista. No prefácio, relata que a 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 com a exposição de Andy Warhol na *Stable Gallery* e como uma resposta às modificações ocorridas na arte na década de 1960 (DANTO, 2012 p. 7-8). Esse livro é “o reconhecimento de uma dívida” (2012, p. 14) pela importância de Warhol no 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 (2005, p. 297). A *Brillo Box* ressalta a questão filosófica da 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)⁵.

Por mais que Danto afirme que ele poderia ter escolhido diversos exemplos na década de 1960 que ilustrasse seu pensamento (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 chave⁶, Danto responde da seguinte forma:

⁵ “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” (2005, p. 87).

⁶ “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 Jaspers 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*?” (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

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)⁷.

Ainda que existam muitas semelhanças entre Duchamp e Warhol, Honnelf (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).

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 *Fischbach Gallery*?” [Tradução livre].

⁷ “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 extrudida 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. 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. Esse conceito é apresentado de forma mais simplificada em textos posteriores a *A transfiguração do lugar-comum*, livro em que o conceito é estruturado. O autor refere-se à obra de arte com 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” (1992, p. 41)⁸.

Outro conceito que está ligado à ideia de sentido corporificado é o de *aboutness*⁹, que é introduzido no primeiro capítulo de *A transfiguração do lugar-comum* 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, mesmo que esse algo seja o nada¹⁰. 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” (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 material¹¹. Esse conceito demonstra que

⁸ “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].

⁹ *Aboutness* é um dos neologismos de Danto. A tradutora do livro traduziu o termo por “sobre-o-que”. 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 “sobridade” seria mais adequado, sem hífen e um adjetivo substantivado.

¹⁰ Danto inclusive diz em *O Abuso da Beleza* que “De certo modo, observar arte era como ler livros” (2015a, p. 156).

¹¹ “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

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*” (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 (2005, p. 205). No entanto, todo o seu pensamento surge e é instigado pelas artes visuais¹², 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 visuais¹³. 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 mesma forma que ele se apoia em sua formação na filosofia analítica 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 arte¹⁴ em sua teoria, principalmente nesse primeiro

número de obras de arte seja igual ao número de coisas e de combinações de coisas que existem no mundo” (2005, p. 164).

¹² 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*” (2005, p. 256). No entanto, ele não está, aqui, se referindo ao livro por completo.

¹³ 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” (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).

¹⁴ 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.

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 arte¹⁵ 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.

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

¹⁵ Aqui me refiro às narrativas vasariana e greenberguiana.

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” (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” (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 (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 [...]” (2008, p. 167). Ele almejava e invejava a fama daqueles que estavam na televisão (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” (2012, p. 14). Essa exaltação do ordinário colaborou para a natureza filosófica da arte¹⁶.

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

¹⁶ “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” (2004, p. 113).

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 (2004, p. 103), mesmo as coisas entediadas ou monótonas¹⁷. Em *POPism*, Warhol afirma que gostava de coisas entediadas, ainda que ele se entediava 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)¹⁸. 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 (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 Europa¹⁹. Danto encarava isso como uma injustiça, pois Warhol não era tratado com a seriedade que merecia (DANTO, 2012, p. 166).

¹⁷ “Tudo era interessante, nada era mais interessante que qualquer outra coisa” (2012, p. 106).

¹⁸ “Porque quanto mais você olha para uma mesma coisa, mais o sentido vai embora e você se sente melhor e mais vazio” [Tradução livre].

¹⁹ “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” (2012, p. 166).

Danto aponta que a relutância dos críticos americanos levarem Warhol a sério é uma herança greenberguiana²⁰. 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” (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).

Através da *Brillo Box*, ela transparece ao trazer à consciência as estruturas da arte. Warhol, segundo Danto, revelou a essência da arte ao violar as condições necessárias de uma obra de arte ao transfigurar o banal em arte. A filosofia de Danto surgiu, portanto, devido a uma nova arte e da necessidade de uma filosofia e crítica da arte que pudessem abarcá-la. Danto vê o artista como um realizador de um ato filosófico, exteriorizando a forma como ele vê o mundo através da obra de arte, opondo-se ao artista clássico. Warhol, para o filósofo, é um exemplo disso devido a sua intuição filosófica e a sua persona artística.

O artista *pop* é o paradigma no qual Danto baseia sua nova teoria da arte, pois, para ele, Warhol tinha uma mentalidade filosófica que transformou a arte e foi capaz de intuir as grandes mudanças da década de 1960. Warhol transfigurou Danto e seu pensamento, assim como o artista transfigurou a si próprio ao mesmo tempo que marcou uma época com sua arte.

²⁰ 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 (2004, p.114).

REFERÊNCIAS

- 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.
- HACKETT, Pat; WARHOL, Andy. *POPism: The Warhol Sixties*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 2006.
- HONNEF, Klaus. *Andy Warhol, 1928-1987*. Köln: Taschen, 2000.
- 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.