



Duas visões sobre a Pop Art: Clement Greenberg e Arthur Danto¹

Maria de Fátima Morethy Couto

A Pop Art emerge no cenário artístico norte-americano no início dos anos 60. Reagindo ao estilo "heróico", "sublime" e "imponente" dos expressionistas abstratos, os jovens artistas tentam romper com a distinção entre belas artes e arte popular, inspirando-se na cultura de massa e servindo-se de imagens de segunda mão e de técnicas publicitárias. Sucesso comercial, a Pop Art, para alguns, significava um rebaixamento de aspirações, rebaixamento esse que levaria a uma degeneração do gosto; para outros, ela decretava o fim de uma ditadura estética e exigia uma nova sensibilidade para sua compreensão.

Arte Pop; crítica de arte; Teoria modernista; Clement Greenberg; Arthur Danto.

No colóquio dedicado a Clement Greenberg, realizado em maio de 1993 no Centro Georges Pompidou, em Paris, Arthur Danto recorda-se nestes termos de um debate do qual seu colega participara há poucos anos: "após ter aceitado discorrer sobre o que ele chamava de *a cena*, Greenberg precisou que falaria brevemente e que em seguida responderia a questões, exercício no qual se sentia particularmente à vontade e era excelente: rápido, mordaz, espirituoso, por vezes sarcástico, algumas vezes de uma humildade surpreendente e consciente de suas limitações, outras cedendo à provocação arbitrária e colocando na defensiva aqueles que o questionavam. A uma questão previsível, ele respondeu de maneira inesperada. Jamais, durante toda a sua história, afirmou Greenberg, a arte evoluirá tão lentamente quanto agora; na realidade, ao longo dos últimos 30 anos, nada se passara, absolutamente nada. E logo em seguida acrescentou, como um economista anunciando que permanecíamos em recessão: continuamos em período *pop*. Desde 1962, tivemos apenas o *pop*. Essa longa paralisia da criatividade terminaria um dia? Ele não sabia responder; mas, caso ela não terminasse em breve, isso só poderia significar uma coisa: a Decadência (...). Foi como se a era das trevas artísticas se abrisse diante de nossos olhos!", conclui Danto.²

Na realidade, não foi a primeira vez que Greenberg manifestou publicamente sua aversão pela estética *pop*. Muito ao contrário, ele jamais escondeu sua opinião depreciativa a respeito dos movimentos artísticos que emergiram no cenário nova-yorkino do início dos anos 60. No mesmo momento em que Warhol apresentava suas *Brillo Boxes* na Stable Gallery, em Nova York – exposição essa que motivou o célebre artigo "O mundo da arte", de Danto –, Greenberg escrevia que a *Pop Art* era uma corrente vanguardista e não verdadeiramente de vanguarda. Ela era apenas "uma escola e uma moda" e não poderia ser considerada "um episódio autenticamente novo na evolução da arte contemporânea (...). Por mais divertida que seja a *Pop Art*", afirmou então, "não a considero realmente original. A *Pop Art* desafia o gosto apenas superficialmente".³ Para Greenberg, "um novo episódio na evolução" da pintura abstrata norte-americana vinha-se dando por intermédio de artistas que, em vez de repudiar as melhores realizações do expressionismo abstrato, procuravam renová-lo. Entre os maiores nomes dessa nova geração que parecia disposta a "prolongar a empreitada modernista de autodefinição da arte" estavam, em sua opinião, Helen Frankenthaler, Sam Francis, Kenneth Noland e Jules Olitsky.

Em entrevista concedida cinco anos mais tarde, ou seja, em 1969, Greenberg voltaria ao ataque, afirmando que não achava a arte *Pop* particularmente excitante porque "ela era muito familiar (...) como ilustração e ao mesmo tempo trivial em termos de pintura pura (...). Ela se declara mais original e inovadora do que é. A arte *Pop* é muito agradável, muito facilmente amável; não desafia suficientemente o gosto. Por isso tornou-se popular tão rapidamente. E é também por isso que se está esgotando – ou que já se esgotou –, mesmo aos olhos de seus devotos". Embora considerasse a arte minimalista um pouco mais instigante, ela ainda era "uma arte menor, agradável, e por isso também pegou tão rapidamente. Fosse ela uma arte grande, desafiadora, provocadora dos gostos não teria feito sucesso. Ela teria encontrado as mesmas (...) resistências que a arte maior quase sempre encontrou nos últimos 150 anos ou mais".⁴

Sua rejeição à arte *Pop*, minimalista ou ainda à arte conceitual está intimamente associada a sua concepção de arte moderna, cuja versão mais elaborada – e mais dogmática – se dá em seu célebre artigo "Pintura modernista", publicado em 1960. Nele, Greenberg sintetiza seu pensamento sobre as características principais do Modernismo, retomando questões que abordara em textos anteriores, em especial "Vanguarda e Kitsch" e "Rumo a um mais novo Laocoonte", publicados por volta dos anos 40. Identificando como o fio condutor da evolução da "melhor arte nos últimos cento e poucos anos" a pesquisa "do que havia de único e irredutível não somente na arte em geral, mas também em cada arte em particular", Greenberg afirma então que "a essência do modernismo reside no uso de métodos de uma disciplina para criticar essa mesma disciplina não no intuito de subvertê-la, mas para entrincheirá-la mais firmemente em sua área de competência".⁵ Em sua opinião, "o modernismo, seguindo essa direção, tornou a pintura mais consciente de si mesma (...). 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 por meio deles. Assim, cada arte se tornaria "pura", e nessa "pureza" iria encontrar a garantia de seus padrões de qualidade, bem como de sua independência".⁶

Outro tópico central de "Pintura modernista" diz respeito à relação entre a arte moderna e a grande tradição pictórica do passado. Segundo Greenberg, enganavam-se aqueles que acreditavam que o modernismo fosse "o início de uma era inteiramente nova na arte" pois ele significava a "continuidade inteligível do gosto e da tradição". "Não é supérfluo insistir", escreve ele, "que o modernismo jamais pretendeu, e não pretende hoje, nada de semelhante a uma ruptura com o passado. Pode significar uma transição, uma separação da tradição, mas significa também o prolongamento de sua evolução. A arte modernista estabelece uma continuidade com o passado sem hiato ou ruptura e, seja qual for seu término, nunca deixará de ser inteligível em termos de continuidade da arte".⁷

Apesar de todas as transformações ocorridas no panorama artístico mundial, Greenberg continuaria a defender essa mesma idéia em 1972, afirmando no artigo "A necessidade do formalismo": "Mas, em geral [a resposta modernista], permanece apenas ostensivamente como ruptura e como radical. Na verdade, trata-se de um movimento dialético que opera no sentido de manter ou restaurar a continuidade: uma continuidade absolutamente essencial; *continuidade com os padrões estéticos mais elevados do passado*. Não são estilos, maneiras ou modos passados particulares que devem ser mantidos ou restaurados, mas padrões, níveis de qualidade. E esses níveis devem ser preservados do mesmo modo como foram alcançados primeiramente: por renovação e inovação constantes".⁸ Greenberg, no entanto, jamais esclareceu o que entendia por padrões estéticos elevados nem tampouco por arte maior.

Sua recusa em pensar a modernidade em termos de ruptura com o passado e em integrar arte e vida foi determinante para que a maioria dos historiadores interessados

em analisar a arte contemporânea rejeitasse a teoria modernista. Se a pintura norte-americana dos anos 50 encaixava-se com perfeição na explicação proposta por Greenberg, as tendências artísticas surgidas na década seguinte colocavam em xeque o paradigma modernista. Diante de sua dificuldade em aceitar tais correntes, Greenberg não hesitou em promover "excomunhões", rejeitando o trabalho de alguns artistas contemporâneos que, em sua opinião, buscavam apenas escandalizar e chocar o público, como Frank Stella, Richard Serra e Julian Schnabel.

Uma de suas exclusões mais célebres do "universo moderno" foi a do trabalho de Marcel Duchamp, cuja repercussão, nos Estados Unidos, atingira seu ápice no período da eclosão da arte conceitual. O crítico norte-americano não se cansaria de alertar para o perigo da primazia da idéia no processo artístico — cuja origem ele remontava a Duchamp —, considerando-a um *rebaixamento de aspirações*, um ataque às mais altas ambições que deveriam reger a melhor arte em todos os tempos. Em um debate promovido pela Universidade de Otawa em 1987 Greenberg chega a declarar que a primazia da idéia na arte fora a maior responsável pela valorização de modismos e de vanguardismos na segunda metade do século 20. As idéias, em sua opinião, haviam devastado a arte. "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".⁹ Não se tratava apenas, segundo ele, de um declínio do gosto, mas sim de uma fuga, de um desaparecimento do gosto.

É importante destacar aqui que a crítica greenberguiana é pautada pela idéia de gosto, pela crença na existência de critérios de julgamento que podem ser compartilhados por um número significativo de pessoas e pela certeza de que um profissional sensível é capaz de distinguir a boa arte, aquela mais adequada a seu tempo, da simples imitação. Se os valores

estéticos não são eternos, eles são porém transmissíveis e não mudam radicalmente de geração a geração. "Seja na arte ou em qualquer campo", declarou Greenberg em "Vanguarda e Kitsch", "todos os valores são valores humanos, valores relativos. Parece ter subsistido, contudo, ao longo dos tempos, uma espécie de acordo geral entre a humanidade culta no tocante ao que fosse arte de boa ou de má qualidade. O gosto variou, mas não além de certos limites. *Connoisseurs* contemporâneos concordam com os japoneses do século 18 ao reputar Hokusai um dos maiores artistas de seu tempo; chegamos até a concordar com os egípcios antigos, considerando que a arte da Terceira e da Quarta Dinastias mereceu realmente ser escolhida como modelo pelas que a seguiram. Podemos ter passado a preferir Giotto a Rafael, mas ainda reconhecemos que Rafael foi um dos melhores pintores de seu tempo".¹⁰ É nesse sentido que o trabalho de Duchamp era inaceitável para Greenberg, pois nele a noção de "boa arte", regida pelo gosto, foi voluntariamente descartada.

Enquanto Greenberg considerava a *Pop Art* um rebaixamento dos padrões estéticos da autêntica arte de vanguarda, Arthur Danto celebrava o fim da "ditadura dos expressionistas abstratos" e o esfacelamento dos critérios de julgamento por eles impostos. Em diversos artigos, Danto queixou-se do ambiente repressivo e exclusivista do meio artístico nova-yorkino dos anos 50, denunciando que "os expressionistas abstratos possuíam as teorias mais duras e dogmáticas sobre o que contava ou não como arte (...) Naqueles anos, certamente os anos de glória da pintura americana, a atmosfera era puritana e condenadora de hereges".¹¹ Embora reconhecesse a qualidade da escrita de Greenberg e afirmasse acreditar que "seus textos (...) permanecerão um monumento e um modelo de pensamento sério sobre arte, história, cultura, beleza e significado porque seus conteúdos foram extraídos à força dos violentos dramas artísticos e políticos desses tempos",¹² ele discordava inteiramente de sua leitura da

arte contemporânea e do dogmatismo de suas afirmações: "Pop art foi a primeira de uma vasta gama de façanhas artísticas que Greenberg estigmatizou como *novidadeirice*, o que para ele significava que tal tipo de arte privilegiava choque e modismo em detrimento dos grandes princípios modernistas que ele tanto fizera para articular. Ele não estava interessado em arte baseada em novidades e considerava isso uma aberração do modernismo, o qual, a seu ver, continuava a definir a arte mais atual, mesmo se a maioria do que estava sendo produzido era *novidadeirice* e não se encaixava de modo algum nos cânones críticos do modernismo".¹³

Para Danto, a eclosão da Pop Art e do minimalismo decretara não apenas o fim de um período dentro do ciclo modernista, mas a derrocada da concepção modernista de arte e o início de uma nova era, de uma nova "mentalidade", marcada por uma visão pluralista da produção e do debate artísticos.¹⁴ O filósofo norte-americano chega mesmo a aventar a hipótese de que essa fora uma das principais razões para que Greenberg abandonasse sua atividade de crítico de arte, afirmando em 1993: "Creio que não é difícil compreender por que Greenberg parou de escrever críticas: e não foi pelas razões que ele alegou quando saiu do *The Nation* – pois ele ainda continuou a escrevê-las durante bastante tempo –, a saber que ninguém se lembra de escritos críticos. Em minha opinião, ele parou simplesmente porque o sistema começou a ruir sob seus pés. Penso que existe ainda outra razão, mas sem dúvida Greenberg teria dificuldade em admiti-la. Trata-se do fim do próprio modernismo – para o qual seu sistema fora concebido. A meu ver, esse era um fato para o qual ele era cego".¹⁵

Segundo Danto, todos os movimentos que se sucederam na primeira metade do século 20 foram movidos, de uma maneira ou de outra, pelo desejo de responder à questão como a "verdadeira" arte deveria ser. Apesar de diversas formas de expressão artística coexistirem em um mesmo momento histórico, apenas uma única solução estética parecia legítima para cada pintor ou escultor

atuante no período. Para os participantes de um dado movimento, sua opção era necessariamente mais correta ou significativa do que a de seus oponentes. Assim, na era moderna, cada movimento buscava impor-se, argumentando que pensamentos diversos do seu eram inaceitáveis. "Seurat", exemplifica Danto, "não apresentou o pontilhismo como apenas outro modo de pintar. Era o único modo científico de pintar: Signac considerou Matisse um artista promissor somente enquanto ele aderiu à doutrina do divisionismo, mas, no momento em que se desviou, Signac escreveu que ele se corrompera".¹⁶ Já os movimentos surgidos nos anos 60 rejeitavam a noção de progressão histórica nas artes, não acreditando que fosse possível prever qual o próximo passo a ser dado na história da arte ou que um único vetor pudesse guiar sua evolução. Os anos 60 e em especial os 70, relembra Danto em 1993, foram anos de inteira liberdade de expressão, sem compromisso com nenhum tipo de credo; os artistas engajavam-se em experimentos cada vez mais radicais, sem se preocupar com o que viria depois. "Você pode fazer o que quiser" parecia ser o lema dos artistas norte-americanos de então.

Para Danto, o fato de a nova "vanguarda" interessar-se por questões que eram inteiramente alheias ao credo modernista não significava que ela fosse de menor relevância ou que anunciasse um período de decadência no mundo das artes. Qualquer análise não comprometida dos novos movimentos deveria considerar sua *dimensão negativa* e ponderar o fato de todos esses movimentos se terem estruturado como uma forma de reação às "altas" pretensões do expressionismo abstrato e a suas certezas a respeito dos padrões da boa arte. Na realidade, muito da incompreensão generalizada em relação à arte contemporânea em seus primórdios decorria, em sua opinião, da insistente utilização de parâmetros de análise modernistas, sendo que os artistas da nova geração rechaçavam os ideais estéticos do passado mais recente. Por meio de seus trabalhos, eles procuravam demonstrar a

estreiteza da estética expressionista-abstrata e dos critérios formalistas de avaliação, colocando em questão a real abrangência – e o real valor – de suas asserções. Como então adotar os mesmos critérios para analisar obras como *Vir Heroicus Sublimus*, de Barnett Newman, e *Female Underpants*, de Robert Watt, pergunta-se Danto, sem exaltar um trabalho e vilipendiar o outro? Ou, ainda, por que buscar filiações entre a escultura de Eva Hesse e as pinturas de Jackson Pollock, como o fizera Hilton Kramer em 1966, referindo-se a *Metronomic Irregularity*, senão para tentar provar a continuidade dos ideais modernistas?

Para compreender a nova arte em toda a sua complexidade tornava-se portanto essencial praticar uma nova crítica, não mais baseada em padrões estabelecidos tendo como referência suprema a pintura expressionista abstrata. Nesse sentido, tanto o formalismo de Greenberg quanto o existencialismo de Rosenberg não ajudavam no entendimento da mudança radical ocorrida no panorama artístico norte-americano, já que estavam voltados para a defesa de um tipo de arte e acreditavam na primazia de um tipo de meio, a pintura. A diversidade da arte pós-moderna colocava em questão a pertinência de se empregar um conjunto definido de critérios estéticos e de julgamento de valor. Em um mundo

marcado pela pluralidade, diferentes princípios deveriam ser utilizados para analisar diferentes manifestações artísticas, sem que da interpretação de uma obra ou de uma série de obras pudesse ser extraída uma definição de *boa arte* a ser aplicada indiscriminadamente. Os artistas *pop*, assim como os minimalistas, demonstraram, por caminhos diferentes, que não se podia predeterminar como uma obra de arte deveria ser e que tampouco existia uma forma mais adequada do que outra de se fazer arte.

Outro tópico importante do credo modernista que se revelara obsoleto em relação à arte dos anos 60, e que Danto rejeitaria com veemência, relacionava-se à idéia de que cada meio deveria aspirar constantemente a um estado de pureza absoluta, repelindo convenções não essenciais para sua viabilidade. "Os trabalhos do grupo Fluxus, em contraste exuberante", ressalta sobre esse tema, "desconsideravam as fronteiras entre música, literatura, teatro e as artes visuais, de tal forma que todo trabalho era por princípio um tipo de obra de arte total".¹⁷ Mas talvez um dos aspectos cruciais e mais inovadores da nova arte, a seu ver, se relacionasse a sua capacidade de reconectar-se com a realidade, em *transfigurar o banal* e em interrogar-se sobre o que define a verdadeira essência ou natureza da obra de arte. Tal conexão com o real começara a ser buscada por artistas como Jasper Johns e Rauschenberg já na segunda metade da década de 1950, "enquanto o expressionismo abstrato ainda festejava seu triunfo". Os trabalhos de ambos foram determinantes para o colapso da estética "mais avançada" do período, que celebrava a subjetividade do artista e sua habilidade em exteriorizar seus sentimentos e estados interiores na tela.

Em sua opinião, porém, o primeiro artista atuante nos Estados Unidos a dar o salto efetivo para o contemporâneo e adotar de fato uma nova mentalidade foi Andy Warhol. Embora seu nome estivesse freqüentemente associado à frivolidade, ao *glamour* e à autopromoção, Warhol, a seu ver, fizera descobertas conceituais de grande alcance. Na visão de Danto, ele fora o responsável



por uma verdadeira revolução cultural, provocando uma radical transformação no significado da arte e no papel do artista. "Desde ao menos a exposição das *Brillo Box* de Warhol", declara Danto, "eu senti que ele possuía uma inteligência filosófica de uma ordem altamente inebriante. Ele nada podia tocar sem ao mesmo tempo afetar as fronteiras do pensamento ou, ao menos, o pensamento sobre arte".¹⁸

Ao interessar-se por imagens familiares a todos e facilmente reconhecíveis, mas que até então haviam sido desprezadas ou completamente ignoradas pelos expressionistas abstratos, Warhol celebrou o... ordinário, o banal, e demonstrou que objetos triviais do mundo contemporâneo, tais como caixas de sabão em pó, latas de sopa, etc..., símbolos da vida cotidiana do norte-americano, eram tão ou mais bonitos e significativos do que qualquer "obra-prima". O choque causado pela aproximação do mundo da arte com a cultura de massa abalou de forma duradoura as certezas da crítica formalista e os imperativos do expressionismo abstrato. "No início dos anos 60", pondera Danto, "era universalmente assumido o fato de que a arte deveria ser algo sublime e misterioso, que colocava alguém em contato com uma realidade não menos misteriosa (arcana) e sublime. A realidade com a qual a arte de Warhol lidava não era nem arcana, nem sublime: era banal. E isso era percebido como inebriante ou degradante, dependendo do ponto de vista que a pessoa adotasse a respeito de um certo número de questões relativas à realidade comercial americana, aos valores e virtudes do banal, ao papel e à missão do artista, ao lugar e ao propósito da arte".¹⁹ Ao violar todas as condições até então consideradas necessárias para que algo se tornasse uma obra de arte, e ainda assim fazer arte, Warhol trouxe à baila a questão da essência da obra de arte, imprimindo ao fazer artístico um grau de conscientização filosófica jamais alcançado antes, nem mesmo por Marcel Duchamp.²⁰

Discutindo onde se situa a diferença entre arte e realidade, ou entre arte e filosofia, seus trabalhos levavam o espectador a

refletir sobre o que faz de algo banal uma obra de arte, quando nenhum indício dessa "transfiguração" é evidente aos olhos. E, em um sentido mais radical, eles questionavam as razões do porquê de nem todos os objetos do mundo corrente poderem ser considerados arte. Segundo Danto, "as *Brillo Box* deixaram no mínimo claro que não se pode mais pensar em distinguir a arte da realidade em termos perceptivos, pois esses termos foram eliminados".²¹

Se antes era possível distinguir o que era arte do que não era arte, da mesma forma como se podia distinguir uma girafa de um camelo, tal distinção tornou-se cada vez mais sutil e complexa ao longo do século 20. Para Danto, reside aí a importância da arte não podia ser apreendida de forma isolada, mediante a análise de exemplos específicos, os movimentos dos anos 60 revelaram que o que diferenciava uma obra de arte de um objeto banal não era algo visual, mas sim conceitual. As artes plásticas tornaram-se assim, como já almejava Duchamp, independentes do ato da visão, rompendo com sua função primeira de deleite visual, e passaram a interagir de forma mais ativa com outras artes, realizando um movimento de aproximação, que Greenberg, como vimos, considerava extremamente prejudicial. Para um artista pós-moderno, tornou-se uma questão de escolha determinar a relação entre a obra e a visão: o olho poderia ser considerado uma parte do cérebro ou um órgão dos sentidos que precisava ser estimulado.

À questão, *o que é arte?*, Danto responde que hoje, após as sucessivas rupturas e transposições de fronteiras empreendidas nos últimos 100 anos, *arte pode ser qualquer coisa, mas não tudo (art can be anything but not everything)*. Para que um objeto se torne uma obra é necessário que ele seja investido de sentido simbólico e que um conjunto de razões lhe confira tal status. Um objeto torna-se uma obra mediante um ato de interpretação que o retira de sua função primeira de objeto não artístico. Cabe porém ressaltar, para concluir, que embora Danto acreditasse que qualquer

objeto poderia, hipoteticamente, transformar-se em uma obra de arte ou ainda que não se poderia julgar um trabalho artístico a partir de critérios estabelecidos para um determinado tipo de obra, ele não deduzia daí que a preocupação com a qualidade devesse ser abolida do mundo da arte: "Uma coisa", afirma Danto, "é insistir que não existe uma opção historicamente correta, que nenhuma maneira específica de fazer arte tem prioridade sobre qualquer outra. Outra coisa é dizer que, dentro de cada opção, não existe isso de correto ou incorreto, bom ou menos bom ou mau".²²

Maria de Fátima Morethy Couto é doutora em História da Arte pela Universidade de Paris I – Panthéon/Sorbonne e professora de História da Arte da Unimep e do Instituto de Artes da Unicamp.

Notas

- 1 Este artigo é parte de uma pesquisa de pós-doutorado financiada pela FAPESP de agosto de 1999 a maio de 2002 e desenvolvida junto ao Instituto de Artes da Unicamp. Uma versão resumida deste texto foi apresentada no Seminário *Os Lugares da Crítica de Arte*, realizado em outubro de 2002 na USP e promovido pela Associação Brasileira de Críticos de Arte.
- 2 Arthur C. Danto, "Greenberg, le grand récit du modernisme et la critique d'art essentialiste", in Jean-Pierre Cricqui e Daniel Soutif (orgs.), *Clement Greenberg. Les cahiers du Musée national d'art moderne*, Paris, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, n° 45/46, outono-inverno 1993: 27-28.
- 3 Catálogo da exposição *Post-painterly abstraction*, organizada por Greenberg em 1964 no Los Angeles County Museum e da qual participaram 31 artistas.
- 4 "Entrevista com Lily Reino", in John O'Brian (org.), *Clement Greenberg. The collected Essays and Criticism*, Chicago, University of Chicago Press, 1986-1993, vol. 4: 303-314.
- 5 Clement Greenberg, "Pintura modernista", in Glória Ferreira e Cecília Cotrim (orgs.), *Clement Greenberg e o debate crítico*, Rio de Janeiro, Ministério da Cultura/Funarte e Jorge Zahar Editor, 1997: 101-110. Para a versão original, ver John O'Brian (org.), *op. cit.*, vol. 4: 85-93.
- 6 Cabe porém ressaltar, como o fez, por exemplo, Yve-Alain Bois, que Greenberg considerava tal planaridade mais um ideal almejado do que uma meta possível de ser alcançada.
- 7 Clement Greenberg, "Pintura modernista", in Glória Ferreira e Cecília Cotrim (orgs.), *op. cit.*: 101-110.
- 8 Clement Greenberg, "A necessidade do formalismo", in Glória Ferreira e Cecília Cotrim (orgs.), *op. cit.*: 128. Artigo publicado pela primeira vez in *New Literary History*, vol. III, 1971-72. O grifo é nosso.
- 9 In Thierry de Duve, *Clement Greenberg entre les lignes*, Paris, Dis Voir, 1996: 124.
- 10 Clement Greenberg, "Vanguarda e Kitsch", in Glória Ferreira e Cecília Cotrim (orgs.), *op. cit.*: 35. Para a versão original, ver John O'Brian (org.), *op. cit.*, vol. 1: 5-22.
- 11 Arthur C. Danto, "Learning to Live with Pluralism", in Gregg Horowitz e Tom Huhn (orgs.), *Arthur C. Danto. Essays. The Wake of Art: Criticism, Philosophy and the Ends of Taste*, Amsterdam, G + B Arts International, 1998: 87.
- 12 Arthur C. Danto, "Clement Greenberg", *The Madonna of the Future. Essays in a Pluralistic Art World*, Berkeley, University of California Press, 2000: 66-67.
- 13 Arthur C. Danto, "Hand Painted Pop", *The Madonna of the Future. Essays in a Pluralistic Art World*, *op. cit.*: 18.
- 14 É evidente que Danto assume a leitura hegeliana do fim da arte. Há de se ressaltar, porém, que ele não acreditava no fim da arte ou das belas artes, mas sim no fim de uma concepção específica de arte, relacionada à exaltação da pintura, que começara a tomar forma no Ocidente a partir do século 14 e cuja história fora sistematizada por Greenberg em sua teoria modernista.
- 15 Arthur C. Danto, "Greenberg, le grand récit du modernisme et la critique d'art essentialiste", in Jean-Pierre Cricqui e Daniel Soutif (orgs.), *op. cit.*
- 16 Arthur C. Danto, "Learning to Live with Pluralism", in Gregg Horowitz e Tom Huhn (orgs.), *op. cit.*: 86.
- 17 Arthur C. Danto, "Ray Johnson", *The Madonna of the Future. Essays in a Pluralistic Art World*, *op. cit.*: 361.
- 18 Arthur C. Danto, "The Philosopher as Andy Warhol", *Philosophizing art. Selected essays*, Berkeley, University of California Press, 1999: 62.
- 19 *Idem*: 65.
- 20 Embora não negasse a importância do trabalho de Duchamp para a arte do século 20, Danto acreditava que Warhol fora mais longe do que seu colega francês em relação a este último ponto: "Talvez ele [Duchamp] tenha afirmado que um micrófono pode ser uma obra de arte, antecipando o ditado atribuído a Warhol de que 'qualquer coisa pode ser uma obra de arte'. Ele não levantou, contudo, a outra parte da questão, a saber: por que todos os outros micrófonos não são obras de arte? Mas essa era a maravilhosa questão de Warhol: Por que *Brillo Box* era uma obra de arte quando todas as caixas ordinárias de Brillo eram meras caixas de Brillo?" *Idem*: 73.
- 21 *Idem*: 65.
- 22 Arthur C. Danto, "Learning to Live with Pluralism", in Gregg Horowitz e Tom Huhn (orgs.), *op. cit.*: 83.