

Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG
Faculdade de Filosofia Ciência e Letras - FAFICH
Departamento de Filosofia

CLÁUDIA DE CAMPOS ALMEIDA

Arte e verdade em Hegel e o pluralismo estético contemporâneo

Belo Horizonte
2020

CLÁUDIA DE CAMPOS ALMEIDA

Arte e verdade em Hegel e o pluralismo estético contemporâneo

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal e Minas Gerais como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Linha de Pesquisa: Estética e Filosofia da Arte

Orientadora: Prof^a. Dra. Giorgia Cecchinato

Belo Horizonte
2020

Ficha catalográfica

100	Almeida, Cláudia de Campos.
A447a	Arte e verdade em Hegel e o pluralismo estético
2020	contemporâneo [manuscrito] / Cláudia de Campos Almeida. - 2020. 129 f. Orientadora: Giorgia Cecchinato. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Inclui bibliografia. 1. Filosofia – Teses. 2. Arte – Filosofia -Teses. 3. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 1770-1831. I. Cecchinato, Giorgia. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA



FOLHA DE APROVAÇÃO

Arte e verdade em Hegel e o pluralismo estético contemporâneo

CLAUDIA DE CAMPOS ALMEIDA

Dissertação submetida à Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em FILOSOFIA, como requisito para obtenção do grau de Mestre em FILOSOFIA, área de concentração FILOSOFIA, linha de pesquisa Estética e Filosofia da Arte.

Aprovada em 03 de novembro de 2020, pela banca constituída pelos membros:

Profa. Giorgia Cecchinato - Orientadora
UFMG

Prof. Walter Romero Menon Junior
UFMG

Profa. Márcia Zebina
UFMG

Belo Horizonte, 3 de novembro de 2020.

Para Thaís

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha orientadora Giorgia Cecchinato, pela inspiração, carinho e acolhimento da minha pesquisa desde o primeiro encontro.

Aos membros da banca examinadora, professores Márcia Zebina e Walter Menon, pela disponibilidade para a leitura e avaliação deste trabalho.

Aos colegas da filosofia, André Batiston, Guilherme Ferreira, Gabriel Assumpção e Luciana Bastos, pelo apoio e incentivo dispensados antes e depois da minha aprovação no mestrado.

A Thaís Zimovski, pelo amor, leituras constantes e encorajamento na feitura da dissertação.

A Raquel Teixeira e Marina Rima, pela amizade e incentivo.

Ao meu irmão Ricardo, pela cumplicidade ao longo da vida.

À secretaria do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UFMG, pela competência e suporte.

*O verdadeiro é assim o delírio báquico, onde não há membro
que não esteja ébrio.
- Hegel*

*Glorificar a arte de períodos anteriores, por gloriosa que ela possa ter sido, é o mesmo
que desejar uma ilusão como sendo a natureza filosófica da arte.
- Arthur Danto*

*É mineral
a linha do horizonte,
nossos nomes, essas coisas
feitas de palavras.
É mineral, por fim,
qualquer livro:
que é mineral a palavra
escrita, a fria natureza
da palavra escrita.
- João Cabral de Melo Neto*

RESUMO

Hegel não oferece um conceito de arte. Antes, postula determinações abrangentes que enfatizam a arte em sua significação histórica e filosófica. Estabelecer a beleza da arte é estabelecer sua qualidade como obra de arte. Isso quer dizer que a tarefa da arte não é ser bela, mas ser atividade espiritual e cultural. Com essas questões em mente, a dissertação propõe compreender e inserir a arte contemporânea, com a sua estética plural, como a culminação do processo histórico da arte previsto por Hegel como um fenômeno que surge do sensível e material, mas que se desenvolve dialeticamente para o conceitual e reflexivo. Para isso, apresento dois argumentos: a natureza espiritual da arte, que confere à estética de Hegel um permanente status de atualização; e a universalização do princípio da livre subjetividade criativa do artista. A arte contemporânea, ao radicalizar o deslocamento da experiência da arte do sentido para o pensamento, distancia-se (aparentemente) de sua vocação genuína na estética hegeliana, que é trazer à consciência as verdades humanas no próprio corpo da obra, ou seja, em sua forma intuitiva. Em termos práticos, reflete o contexto atual em que, apesar de já sedimentada a identidade plural do objeto artístico, ainda é comum o desnorreamento do público diante da diversidade de obras que exigem um acurado julgamento estético. Na arte contemporânea, a conciliação no objeto artístico dos diferentes aspectos e determinações da realidade, representando o conceito de ideal e de beleza em Hegel, não depende da correspondência exterior da imagem com o espiritual e coletivo, mas da consciência intelectual que, em última análise, está disposta a se comunicar com o corpo da obra.

Palavras-chaves: arte contemporânea, pluralismo estético, Hegel

ABSTRACT

Hegel does not offer a concept of art. Rather, he postulates comprehensive determinations that emphasize art in its historical and philosophical significance. To establish the beauty of art is to establish its quality as a work of art. This means that the task of art is not to be beautiful, but to be a spiritual and cultural activity. With these questions in mind, the dissertation proposes to understand and insert contemporary art, with its plural aesthetic, as the culmination of the historical process of art foreseen by Hegel as a phenomenon that arises from the sensitive and material, but which develops dialectically for the conceptual and reflective. For this, I present two arguments: the spiritual nature of art, which gives Hegel's aesthetics a permanent status of updating; and the universalization of the principle of the artist's free creative subjectivity. Contemporary art, by radicalizing the displacement of the experience of art from meaning to thought, distances itself (apparently) from its genuine vocation in Hegelian aesthetics, which is to bring awareness to human truths in the very body of the work, that is, in its intuitive form. In practical terms, it reflects the current context in which, although the plural identity of the artistic object is already established, the public's bewilderment in the face of the diversity of works that require an accurate aesthetic judgment is still common. In contemporary art, the conciliation in the artistic object of the different aspects and determinations of reality, representing the concept of ideal and beauty in Hegel, does not depend on the external correspondence of the image with the spiritual and collective, but on the intellectual conscience that, in the final analysis, is willing to communicate with the body of the art work.

Keywords: contemporary art, aesthetic pluralism, Hegel

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Feliciano Centuri3n, Sem t3tulo, 1994.....	15
Figura 2 - Waltercio Caldas, <i>Los Vel3zquez</i> , 1995.....	16
Figura 3 - Sara G. e Eleonora Chiari, <i>Where Shall We Go Dancing Tonight?</i> , 2015. ...	20
Figura 4 - Fernando Baril, <i>Cruzando Jesus Cristo com a deusa Shiva</i> , 2018.....	40
Figura 5 - Viviany Beleboni, <i>Performance da artista</i> , 2015.....	40
Figura 6 - Robert Rauschenberg, <i>Monogram</i> , 1955-59.....	74
Figura 7 – George Segal, <i>Couple on a bed</i> , 1965.....	80
Figura 8 - Piero Manzoni, <i>Pedestal M3gico</i> , 1961.....	83
Figura 9 – Piero Manzoni, <i>Pedestal do Mundo, Base M3gica n.3</i> , 1961.....	84
Figura 10 – Cildo Meireles, <i>Atlas</i> , 2007.....	84
Figura 11– Fred Sandback, <i>Untitled</i> , 2008.....	91
Figura 12 - Maurizio Cattelan, <i>Comedian</i> , 2019.....	92
Figura 13 - Espectadora observa a escultura <i>Comedian</i> , de Maurizio Cattelan.....	92
Figura 14 - Visitantes na Art Basel	95
Figura 15 - Aleta Valente, <i>Vazo</i> , 2016	101
Figura 16 - Dana Schutz, <i>Open Casquet</i> , 2016.	103
Figura 17 – Ai Weiwei, <i>Lei da Viagem</i> , 2018.....	104
Figura 18 – Ai Weiwei, <i>Instala33o urbana</i> , 2016	105
Figura 19 – Guerrilla Girls, 2017	107
Figura 20 – Guerrilla Girls, 2017	107
Figura 21 - Ana Tiscornia, <i>Corner with blue line</i> , 2014	112
Figura 23- Elmer Bischoff, <i>Two Figures at the Seashore</i> , 1957.....	118
Figura 24 - Felix Gonzales-Torres, <i>Untitled (Perfect Lovers)</i> , 1987-1990.....	119
Figura 25 - Maria Kourkouta, <i>Fronteira greco-maced3nica</i> , 2016	123

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
1. ARTE COMO PRODUTO DA LIBERDADE HUMANA	22
1.1. O espírito como categoria relacional	25
1.2. A Ideia, o belo e o espelho histórico	29
1.3. Relação entre arte, religião e filosofia	35
1.4. Fim da arte: pessimismo cultural.....	42
2. FORMAS DA ARTE: O MOVIMENTO DA CONSCIÊNCIA ARTÍSTICA.....	49
2.1. O despertar da arte na cultura egípcia antiga.....	50
2.2. O reinado do homem e os poderes éticos: a Forma da arte clássica.....	58
2.3. A Forma da arte (pós) romântica: o humano como o divino.....	62
3. ARTE CONTEMPORÂNEA: FILOSOFICAMENTE NECESSÁRIA	71
3.1. Estética conceitual: o legado de Hegel em Danto	76
3.2. Reajuste filosófico: o fim como emancipação.....	79
3.3. Mímeses, modernismo e arte pós-histórica	84
3.4. Identidade artística: uma nova categoria ontológica	90
3.5. Ativismo artístico na arte contemporânea	99
4. HEGEL E A ARTE CONTEMPORÂNEA	108
5. CONCLUSÃO	121
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	125

INTRODUÇÃO

A obra de arte é essencialmente uma pergunta, uma interpelação ao coração que ressoa, um chamado aos ânimos e aos espíritos.
Hegel, *Cursos de Estética I*

A intenção do presente trabalho é mostrar que, à luz da filosofia da arte de Hegel, a arte contemporânea deixa de ficar à própria sorte de seu anarquismo estético para ganhar legitimidade histórico-filosófica. O problema proposto é compreender a arte atual, de estética fecunda, eloquente e múltipla, mas, não raro, ofensiva, desagradável e incompreensível ao público, como culminação do processo histórico da arte, entendido como um fenômeno que surge do sensível e material, mas que se desenvolve dialeticamente para o conceitual e reflexivo. A abordagem do trabalho visa identificar como a autorreflexão da subjetividade ou a liberdade subjetiva da arte romântica, identificada por Hegel como a arte da era cristã e a moderna, estende-se e se manifesta na expressão artística contemporânea. Nas palavras do autor:

tudo tem lugar nas representações da arte romântica, todas as esferas da vida e dos fenômenos, o maior e o menor, o mais elevado e o mais insignificante, o ético, o não-ético e o mal; e principalmente a arte, quanto mais se mundaniza, sempre mais e mais se acostuma às finitudes do mundo, toma predileção por elas, garante-lhes completa validade, e o artista se sente bem nelas, quando as expõe tal como são.¹

A grandeza da concepção e a variedade de ideias e análises presentes na filosofia da arte de Hegel requerem cautela. Não se pretende aqui percorrer minuciosamente a longa trajetória histórica empreendida pelo autor para fundamentar a sua filosofia da arte, mas aceitar o convite da arte, proposto em seus *Cursos de Estética*², de compreendê-la pela consideração intelectual, substituindo a satisfação imediata pela satisfação mediada pela teoria filosófica. Os olhos já não guiam o caminho para a contemplação estética: a arte deixa de ser direcionada exclusivamente aos sentidos, de ser intuitiva, para privilegiar o juízo, a reflexão. E, nesse contexto, a expressão artística contemporânea, com suas ilimitadas possibilidades de manifestação e livre do compromisso de representar

¹ HEGEL, *Cursos de Estética*, V. II, p. 329.

² Os *Cursos de Estética* não foram publicados pelo próprio Hegel, mas são uma reconstituição feita por Heinrich Gustav Hotho, aluno de Hegel, dos cursos universitários sobre estética que o filósofo proferiu em Heidelberg (1818) e em Berlim (1820 a 1829). A obra, publicada pela primeira vez em 1835, reuniu e compilou os cadernos de apontamentos dos alunos e os manuscritos de Hegel.

qualidades estéticas, parece ser o ápice do momento histórico pós-hegeliano para conhecer filosoficamente o que é a arte.³

E por que Hegel? A superioridade do espírito perante a natureza, mote da filosofia da arte do autor, confere à sua estética um permanente status de atualização. O que interessa a Hegel em sua investigação filosófica sobre o *reino do belo* é a produção de obras espirituais. Por isso, o termo *estética* não lhe agrada. Se o utiliza para intitular suas lições sobre arte, é porque o vocábulo já entrara em domínio acadêmico. A estética como ciência do conhecimento sensível, tal qual inaugurada por Alexander Baumgarten⁴, parece-lhe inadequada para abarcar o seu conceito de arte. Além da premissa de que a beleza artística tem mais dignidade do que a beleza da natureza, a arte não deve ser avaliada pelas percepções do espectador ou pela pretensão de nos colocar em presença do transcendente ou ainda de nos exortar moralmente.

Em vista disso, Hegel delimita que a autêntica expressão para o objeto dos seus *Cursos de Estética* é a filosofia da arte ou a filosofia da bela arte, a qual opera uma inversão na tradicional hierarquia entre os dois belos da filosofia examinados no pensamento de Platão e de Aristóteles. Para o autor, o belo não é uma ideia abstrata, como em Platão, tampouco pode ser pensado sob a categoria da imitação, como em Aristóteles. O conceito de beleza em Hegel é complexo à altura da notória dificuldade do seu sistema filosófico: “é a aparência sensível da Ideia”.⁵ Isso quer dizer, como veremos no primeiro capítulo deste trabalho, que o sentido da obra de arte não deve ser encontrado na forma, mas no conteúdo.

A filosofia da arte em Hegel está indissociavelmente ligada aos fenômenos históricos, sendo que o objetivo não é avaliar obras de arte como boas ou más, mas em que medida ela exprime a vida do espírito, ou seja, de nós mesmos, da nossa cultura. Se o espírito é o ponto irradiador da estética hegeliana, a filosofia da bela arte segue a

³ Comparando a arte de seu tempo com a de períodos anteriores, notadamente com a arte grega clássica, Hegel afirma que “a ciência da arte é, pois, em nossa época muito mais necessária do que em épocas na qual a arte por si só, enquanto arte, proporcionava plena satisfação. A arte nos convida a contemplá-la por meio do pensamento e, na verdade, não para que possa retornar a seu antigo lugar, mas para que seja conhecido cientificamente o que é a arte”. HEGEL, *Cursos de Estética*, V. I, p. 35.

⁴ Hegel refere-se nominalmente, na primeira página da Introdução dos *Cursos de Estética*, a Cristian Wolff (1679-1754), filósofo alemão que influenciou Alexander Baumgarten (1714-1762), fundador do termo estética como disciplina filosófica. Em 1750, Baumgarten publica o texto *Aesthetica* (Estética), “inaugurando o sentido moderno da palavra Estética, (o filósofo) [...] pretende determinar qual é o seu objeto, enquanto ciência do conhecimento sensitivo, bem como diferenciá-la de outras definições. O autor ainda avança no sentido de esclarecer os efeitos da arte sobre a sensibilidade para a apreensão do belo.” (Estética, in O BELO AUTÔNOMO. Textos Clássicos de Estética (org. Rodrigo Duarte). Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012, p. 69).

⁵ HEGEL. *Cursos de Estética*, V. I, p. 126.

dinâmica do método dialético-especulativo do filósofo, que implica “movimento pelo qual realidades novas se explicitam, se deduzem, graças à contradição, à oposição que existe na realidade anterior”⁶.

Na modernidade, o espírito é marcado pela subjetividade, pela cultura da reflexão, pelo fim da época do belo e do conceito de beleza estética. No lugar de exprimir o divino, a arte passa a exprimir o pensamento e a interioridade agitada em “milhares e milhares de situações, estados, relações, errâncias e confusões, conflitos e satisfações”⁷. Satisfação que não é mais de ordem estética, mas do pensamento. É a beleza artística esvaziada de conotações transcendentais e enraizada no movimento do espírito.

Nesse aspecto, a arte contemporânea seria a exacerbação do princípio da subjetividade e não inauguraria uma novidade, mas apenas intensificaria o movimento livre do espírito, contextualizado no processo histórico dialético. Por mais estranhamento que a arte contemporânea possa suscitar, ou sofrer acusações de antiarte, ela não postula um valor novo do ponto de vista da estética hegeliana. É a natureza espiritual da arte presente na filosofia da arte de Hegel que pode ser celebrada na contemporaneidade como o triunfo da liberdade da expressão, franqueando a produção artística às mais variadas possibilidades, *ao tudo é permitido*.

“Eu sou o criador da minha própria realidade” (FIGURA 1), a obra do artista paraguaio Feliciano Centurión, exposta na 33ª Bienal de São Paulo [Afinidades afetivas]⁸, em 2018, sintetiza o destaque da subjetividade na composição da expressão artística contemporânea a tal ponto de se transformar na própria obra de arte. Na linguagem hegeliana, poderíamos dizer que é o momento em que a “interioridade se retrai em si

⁶ NÓBREGA, Francisco Pereira. *Para ler Hegel*. Petrópolis, Vozes, 1974, pg. 32.

⁷ HEGEL. *Cursos de Estética*, V. II, p. 329.

⁸ O título faz referência ao romance *Afinidades eletivas*, de Goethe (1809), e à tese de doutorado do crítico de arte Mário Pedrosa: “Da natureza afetiva da forma na obra de arte” (1951). Goethe, em seu romance, traça um paralelo entre as afinidades eletivas de certos elementos e moléculas - como eles se atraem e se repelem - e as relações amorosas e conflituosas entre os quatro protagonistas do livro. Pedrosa, por sua vez, usa a teoria da *gestalt* (psicologia da forma) para discutir os modos como o público entende uma obra de arte, estabelecendo um diálogo entre as características formais da obra e a estrutura psicológica do espectador. O curador da Bienal, Gabriel Pérez-Barreiro, explica que as ideias de afinidade e afeto abordadas pelos referidos autores inspiraram o desejo de reavaliar a tradição na história da arte moderna e contemporânea de artistas como curadores, ou seja, como responsáveis pelas suas próprias plataformas discursivas, assumindo o lugar do crítico. No evento em São Paulo, segundo ele, cada artista-curador trabalhou com total liberdade ao determinar a lista de artistas, o projeto expográfico e a lógica curatorial interna de suas exposições, esperando, com isso, que cada artista construísse suas genealogias e sistemas para entender suas próprias práticas em relação às de outros artistas de sua escolha. Cf. 33ª Bienal de São Paulo: afinidades afetiva: guia/Fundação Bienal de São Paulo, 2018.

mesma, o conteúdo do mundo exterior alcança a liberdade de se mover por si e de conservar-se segundo sua peculiaridade e particularidade”.⁹



Figura 1 - Feliciano Centurión, Sem título, 1994

Outro exemplo presente na Bienal de São Paulo que privilegia a liberdade subjetiva tanto do artista quanto do espectador, e acrescenta o aspecto da rememoração cultural na composição artística, é a obra *Los Velázquez* (FIGURA 2), do brasileiro Waltercio Caldas. Realizado em computação gráfica sobre a tela *As Meninas*, o artista removeu as imagens da famosa obra do pintor espanhol para dar ao público a “possibilidade de (re)ver a construção do espaço por Velázquez, (...) , ao deixar apenas o ambiente para que o olho passeie por ele à procura das figuras fixadas em sua remota lembrança da pintura”.¹⁰

A experiência estética sugerida por Caldas nos conduzem aos processos de rememoração e interiorização, vinculados ao termo *Erinnerung*, utilizado por Hegel para demonstrar que não só na experiência da consciência fenomenológica, mas também na

⁹ HEGEL. *Cursos de Estética*, V. II, p. 329.

¹⁰ <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,a-arte-exclusiva-de-waltercio-imp-,814570>. Acesso em 25/09/2019.

arte, o caminho do autoconhecimento se dá pela interiorização, como memória ativa, de mundos que já não existem mais. Isso quer dizer que permanece na consciência artística o conhecimento de narrativas que não mais se aplicam. A “recordação [*Erinnerung*] da essência de todas as coisas no seio da objetividade”¹¹, como movimento de “*adentrar-se-em-si* que preserva e sedimenta as conquistas do espírito”¹², percorre os estágios das Formas da arte, como veremos ao longo do segundo capítulo, até culminar na arte contemporânea com sua reflexividade aguçada. Como destaca Giorgia Cecchinato, no ensaio *Traição e re-memoração. Reflexões sobre a experiência estética com base na Fenomenologia do Espírito*, a “*Er-innerung*, que foi a dimensão fundamental da arte romântica, torna-se, com o afirmar do pensamento conceitual, uma manifestação mais satisfatória do conteúdo absoluto, a base da arte pós-romântica”¹³.



Figura 2 - Waltercio Caldas, *Los Velázquez*, 1995

A arte pós-romântica, na qual se insere a arte contemporânea, está ancorada no princípio da liberdade absoluta do artista, o que se pode julgar pela apropriação livre de

¹¹ HEGEL. *Cursos de Estética*, V. I, pp. 115-116.

¹² CECCHINATO, G. In.: “Traição e re-memoração. Reflexões sobre a experiência estética com base na Fenomenologia do Espírito”. São Paulo, 2012. USP. *Revista Discurso*. n. 42, p. 232.

¹³ *Ibidem*, p. 242.

obras consagradas pela produção contemporânea, influenciada pela ausência de paradigmas absolutos sobre a verdade da arte, como exemplifica a obra de Waltercio Caldas. Ao conduzir o espectador para dentro de si mesmo, o artista lança mão da representação artística na qual o espectador é visto como leitor, o curador como tradutor e a obra de arte como enigma oferecendo várias possibilidades de resolução. Em um paralelo com a constatação hegeliana de que a carência da vida moderna (contemporânea a ele), inserida em uma cultura da reflexão, consistia em “manter pontos de vista universais e em regular o particular segundo eles”¹⁴, podemos afirmar que na atividade artística do nosso tempo a produção individual obedece a um universal, o qual será tanto mais perfeito quanto mais livre e autônomo. Essa liberdade irrestrita é fruto da cisão (e consequentemente deslocamento) da outrora unidade da subjetividade do artista com o conteúdo espiritual da obra, considerada como substancial por unificar o significado e a forma na materialidade da obra, graças ao vínculo a um mundo ético que subsistia nas manifestações artísticas, mas que não é mais possível nos tempos modernos. Esse é o tema que será desenvolvido no seio do segundo capítulo.

Assim posicionado, a perda do substancial da obra, que rompe o vínculo imediato entre o público e a obra, abre o caminho para o princípio da subjetividade na arte, fundamento que pode ser visto como o resultado da advertência de Hegel de que permanece como “determinação da arte que ela encontre a expressão artisticamente adequada para o espírito de um povo”¹⁵. No tempo atual, a noção de povo se insere em uma dimensão global, em um mundo cultural com tendências homogêneas. Do mesmo modo, pode responder a exortação de Hegel para que conheçamos filosoficamente o que é a arte.

A obra de arte, cuja característica ressaltada pelo autor é a de ser uma produção sensível dirigida para o sentido humano, é, na representação contemporânea, comumente tachada de antiarte. O questionamento sobre seus estatutos ontológico e epistemológico agita o mundo da arte desde que os *ready-mades* de Marcel Duchamp atacaram a noção de obra de arte. Os objetos manufaturados aproveitados pelo artista francês no começo do século XX separaram obras de arte de objetos estéticos, desvinculando qualidade artística de qualidade estética. O resultado é que os *ready-mades*, como o icônico urinol de 1917, zombaram da estética e testaram os limites da arte, eliminando o critério estético como fator essencial à arte. “[O *ready-made*] é crítica ativa: um pontapé contra a obra de

¹⁴ HEGEL. *Cursos de Estética*. V. I, p. 35.

¹⁵ HEGEL. *Cursos de Estética*, V. II, p. 338.

arte sentada em seu pedestal de adjetivos”¹⁶, postula Octavio Paz, em *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*.

A dissolução da noção de obra de arte com ênfase nos seus atributos estéticos projeta a filosofia da arte ao centro das atenções. Não que a estética tenha perdido a sua relevância, mas seu critério não pode ser mais exclusivo para definir o que é arte, uma vez que obras de arte não diferem de coisas reais, como é o caso dos *ready-made*. Tal característica se prolonga na cena artística contemporânea, indicando que as leis da arte inauguradas por Duchamp não se confinaram em movimentos, como ocorria com os manifestos modernistas, ou se restringiram apenas a uma idiosincrasia estética momentânea.

A interlocução com Hegel neste trabalho será prioritariamente com o filósofo Arthur Danto, quem, a nosso ver, recuperou a instigante justificativa de Hegel de que a beleza artística é superior à beleza natural por ser *nascida e renascida do espírito* para iluminar sua filosofia, assentada na premissa de que a essência da obra de arte é o seu caráter intelectual e não estético, motivo pelo qual a filosofia assume papel relevante na fruição de obras de arte. “Proponho”, convida ele aos moldes de Hegel, “que restrinjamos o conceito de beleza à sua identidade estética, que se refere aos sentidos, e reconheçamos na arte algo que, em suas instâncias mais elevadas, pertence ao pensamento”¹⁷.

Danto, assumidamente influenciado por Hegel¹⁸, defende que a consumação do pluralismo estético abre o caminho para uma filosofia da arte atemporal. A transcendência histórica defendida por ele leva em conta o fato de que desde a *pop art* norte-americana vivemos em um momento pós-histórico, em função do rompimento dos discursos narrativos vigentes até então, que destruíram os pilares representacionais em que se assentavam as artes plásticas.

Como será abordado no terceiro capítulo, Danto considera que a *Brillo Box* (1964) de Andy Warhol marca o fim da narrativa do desenvolvimento progressivo da arte ao trazer a verdade filosófica da arte à autoconsciência. Obras de artes e meros objetos reais se confundem, o que leva Danto a chamá-los de *objetos indiscerníveis*: as diferenças não estão no objeto em si, eis que idênticos, como é o caso da referida caixa de esponja de aço de Warhol. Não há propriedades formais que os tornem diferentes, o que

¹⁶ OCTAVIO P., *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*, p. 23.

¹⁷ DANTO A., *O abuso da beleza*, p. 106.

¹⁸ “Ninguém admira mais do que eu a filosofia da arte de Hegel”, declara Danto. Cf. *O Abuso da beleza*, p. 108

inexoravelmente conduz a percepção artística para o prisma interpretativo e histórico, ofuscando seu caráter empírico e imediato. Exige-se que se esteja familiarizado com a história ou com a teoria artística para considerar *objetos indiscerníveis* como arte.

Com essas reflexões, Danto elabora a pergunta chave de suas reflexões oferecendo vários exemplos, como este: o que tornavam camas objetos de arte se, de fato, eram camas? O esforço de Danto de buscar o sentido ontológico da obra de arte é uma investigação considerada inescapável para o autor diante do cenário artístico iniciado na década de 1960, o qual, evadindo-se da sombra da corrente modernista dominante, impõe-se radicalizando com a desintegração do formalismo, o abandono da substância pictórica e a exposição de objetos do cotidiano doméstico e industrial não só representados, mas também enquanto tais, além da utilização de materiais e suportes de origens diversas. O formalismo, inserido no pressuposto crítico de que “tudo aquilo que é relevante para tratar uma obra precisa estar presente e acessível a qualquer momento”¹⁹, é o reverso da categoria reflexiva e entrópica do espírito contemporâneo.

A teoria de Danto é oportuna e reflete o contexto atual em que, apesar de já sedimentada a consciência da identidade plural do objeto artístico contemporâneo, ainda é comum a negação da condição de arte a certas obras, compondo a habitual pergunta: “mas isso é arte?”, além de casos extremos em que empregados de galerias e museus descartam obras de arte como se fossem lixo, como foi o caso da instalação *Where Shall We Go Dancing Tonight?* (FIGURA 3) das artistas Sara Goldschmied e Eleonora Chiari, composta de 300 garrafas vazias de champanhe, cigarros e confetes. A obra, um autêntico *indiscernível*, foi considerada, de fato, como resquícios de festa, tendo sido prontamente varrida pelos zeladores do *Museion*, museu de arte contemporânea da cidade de Bolzano, na Itália, em 2015.²⁰

¹⁹ DANTO, A. *O abuso da beleza*, Prefácio X.

²⁰Disponível em: <https://myartguides.com/news/goldschmied-chiari-where-shall-we-go-dancing-tonight/>. Acesso em 17/03/2020.



Figura 3 - Sara Goldschmied e Eleonora Chiari, *Where Shall We Go Dancing Tonight?*, 2015.

Diante do exposto, podemos resumir a estrutura da dissertação da seguinte forma: o primeiro capítulo apresenta uma abordagem geral dos conceitos da estética de Hegel, mostrando sua gênese histórica e as projeções do filósofo para a arte tanto no contexto de sua relação com a religião e a filosofia na formação do espírito absoluto, quanto no âmbito de uma realidade artística cujo conteúdo se mundaniza na modernidade com a universalização do princípio da subjetividade. O segundo capítulo é dedicado à doutrina das Formas da arte, de modo a mostrar o encadeamento dialético da expressão artística na história que, a nosso ver, culminará no *modus operandi* da arte contemporânea. A expressão artística da atualidade, por sua vez, é o tema do terceiro capítulo, o qual apresenta o legado de Hegel em Arthur Danto como substrato filosófico para o desenvolvimento da sua teoria da arte pós-histórica. Por fim, o quarto capítulo, intitulado Hegel e a arte contemporânea, recupera conceitos expostos ao longo do trabalho para mostrar que o estranhamento formal que marca certas experiências artísticas contemporâneas apresenta justificativas na estética hegeliana sob a princípio do livre princípio criativo do artista. A tendência antiartística e a estranheza do público se justificariam pela subjetividade artística como essência absoluta, para a qual a matéria é indiferente, dissolvendo todo tipo de conteúdo em diálogo com o engajamento histórico-social na forma intuitiva própria da arte. Por outro lado, a subjetividade como manifestação de conteúdo cultural significativo, reposicionaria a arte como relevante do ponto de vista de um comprometimento com a vida em sociedade, para se apresentar, em certo sentido, como o próprio olho da história, retomando o conceito de espírito como categoria relacional entre “eu” e “nós”, na qual se realiza a alteridade entre sujeito e

objeto. É sob esses parâmetros que se configura o desafio para a arte se manter como uma categoria espiritual comparável à filosofia no sistema hegeliano, compreendida como consciência artística que reconcilia no objeto sensível o espírito do seu tempo e que, nesta dissertação, será o fio condutor para a análise da arte contemporânea e sua diversidade.

1. ARTE COMO PRODUTO DA LIBERDADE HUMANA

A obra de arte coloca diante de nós as forças eternas que regem a história, desligadas do presente sensível imediato e de sua inconsistente aparência.
Hegel - *Cursos de Estética I*

A arte em Hegel compartilha da mesma vocação que a filosofia: trazer à consciência humana a verdade. A arte, como forma sensível do verdadeiro, liberta-se de um valor estético mimético para se apresentar como produção espiritual e manifestação histórico-cultural. As definições de Hegel a respeito da alta posição da arte constam logo na “Introdução” dos *Cursos de Estética*. Nela, o filósofo enfatiza o caráter supremo da arte e a sua capacidade de manifestar para nós o que Hegel chama de “os interesses mais profundos da humanidade e as verdades mais abrangentes do espírito”²¹. Mais do que satisfazer os sentidos, a arte encontra seu conteúdo na liberdade do pensamento humano ou, em termos hegelianos, na vida do espírito, e é nesse conceito de espiritualização e racionalização do sensível que a obra de arte expõe o que é universal e superior.

O valor elevado que a arte assume na filosofia de Hegel deve-se, portanto, ao seu caráter cognitivo sobre o mundo. Nessa posição, a arte expressa um conteúdo absoluto, capaz de superar as contradições do ser humano, que, como um “anfíbio”, vive em dois mundos que se contradizem: “o espírito que repousa em si mesmo abstratamente e a natureza – tanto a que aparece externamente quanto a que é interior e pertence ao sentimento e aos ânimos subjetivos”²². Hegel, como não poderia deixar de ser, refere-se à cisão característica da modernidade entre o pensamento como refúgio da razão e da liberdade; e a natureza como lugar de necessidades, impulsos sensíveis, paixões e interesses particulares.

A filosofia de Kant²³, tributária dessa fissura entre a natureza sensível e a natureza racional, tem reflexos não apenas na ação moral, mas inclui a relação entre arte e vida. A

²¹ Dentre as várias passagens da Introdução dos *Cursos de Estética* a esse respeito, reproduzimos um dos trechos mais famosos de Hegel: “A bela arte é, pois, apenas nesta sua liberdade verdadeira arte e leva a termo a sua mais alta tarefa quando se situa na mesma esfera da religião e da filosofia e torna-se apenas um modo de trazer a consciência e exprimir o divino, os interesses mais profundos da humanidade, as verdades mais abrangentes do espírito. Os povos depositaram nas obras de arte as suas intuições interiores e representações mais substanciais, sendo que para a compreensão da sabedoria e da religião a bela arte é muitas vezes a chave – para muitos povos a única. Esta determinação a arte possui em comum com a religião e a filosofia, mas de um modo peculiar, pois expõe sensivelmente o que é superior e assim o aproxima da maneira de aparecer da natureza, dos sentidos e da sensação”. HEGEL, *Cursos de Estética*, V. I., p. 32.

²² HEGEL, *Cursos de Estética*, V. I, p. 74.

²³ Como se sabe, Kant introduz na *Crítica da razão pura* um novo método de investigação filosófica, a filosofia transcendental, a qual abandona a ontologia para abordar o nosso modo de conhecimento de

estética de Hegel, nesse sentido, pretende oferecer respostas ao sujeito transcendental, na medida em que a verdade para o autor não está na oposição entre o particular e o universal, mas na reconciliação e mediação entre ambos. Para Hegel, a relação desses opostos, que cinde o homem entre dois mundos que se contradizem, tem resultado previsível ao exigir a subordinação do desejo à vontade racional kantiana, a qual não passa, na visão do autor, de uma *universalidade abstrata da vontade*. O resultado previsível é que a dicotomia moderna entre sujeito e objeto, particularidade e universalidade, liberdade e natureza, impondo a verdade ora na lei racional ora na plenitude dos fenômenos - absolutos em sua unilateralidade -, gera apenas postulados e não verdades efetivas. Nas palavras de Hegel: o “presente e a efetividade se movimentam apenas na inquieta oscilação entre duas alternativas, na busca de uma reconciliação sem encontrá-la”²⁴.

É no papel de solucionar a *discrepância entre a vida e a consciência*, ou de representar a união entre o finito e o infinito, que a arte assume uma posição elevada na filosofia hegeliana, ao lado da religião e da filosofia, formando o que o autor chama de espírito absoluto, o ápice conceitual de sua filosofia. A contradição sujeito-objeto deixada em aberto pela filosofia kantiana, deve ser, em Hegel, não apenas superada, mas realizada: deve ser em si e para si verdadeira e efetiva. Para tanto, como formula o autor, a filosofia “fornece o conhecimento pensante da essência da contraposição”, através da razão, e a arte revela “a verdade na Forma da configuração artística sensível, isto é, ela é chamada a expor aquela contraposição reconciliada e, com isso, possui seu fim último em si mesma, nesta exposição e revelação mesmas”²⁵. O genuíno papel da arte consiste,

objetos na medida em que este deve ser possível *a priori*. Nessa transformação do procedimento tradicional da metafísica, a razão contém os princípios para conhecer algo absolutamente *a priori*, “pois a razão pura especulativa tem isso de próprio: ela pode – e deve – medir a sua própria faculdade segundo a diversidade dos modos pelos quais escolhe objetos para o pensamento, e também enumerar completamente os diversos modos de colocar-se tarefas, delineando assim o esboço completo para um sistema de metafísica”, afirma Kant. (KrV. BXXIII). A filosofia kantiana limita o conhecimento humano aos fenômenos e interdita o conhecimento à coisa em si, ou seja, aquilo que é objeto do pensamento, mas não se fundamenta no sujeito, pois não se apresenta à sensibilidade, como Deus, imortalidade da alma e liberdade. Kant afirma que todo conhecimento envolve a aplicação de conceitos à experiência. O conhecimento é, pois, conquistado por meio de uma síntese de conceito e experiência, o que descarta a possibilidade de conhecimento de uma causa primeira, objeto da metafísica tradicional. Os problemas deixados em aberto pelo sistema kantiano são, grosso modo, o dualismo entre o eu penso e a coisa pensada e suas variantes entre razão teórica e razão prática, entre coisa-em-si e fenômeno, entre liberdade e natureza. Hegel dedica algumas páginas dos *Cursos de Estética* à filosofia kantiana. Nelas, reconhece o papel de Kant no “conhecimento do caráter absoluto da razão em si mesma”, que transforma “em fundamento a racionalidade que se refere a si, a liberdade e a autoconsciência que se encontra e se reconhece infinitamente em si mesma”, mas considera que a unidade kantiana fica circunscrita no âmbito da subjetividade (do conceito e da representação) e não se realiza efetivamente. Cf. HEGEL, *Cursos de Estética*, V. I, pp. 74-75.

²⁴ HEGEL, *Cursos de Estética*, V. I, p. 73.

²⁵ Ibid, pp. 73-74.

portanto, em representar e codificar as diferenças existentes no mundo, dando-lhes formas intuitivas.

Essa função histórica da arte é possível pela manifestação da alteridade do outro a partir de um objeto particular, sensível, produzido pela atividade criadora do artista, que se exterioriza para a observação do espectador. O artista deve transmitir o espírito de uma época, de um lugar, para que sua obra comunique e seja substancial. A tese de Hegel é uma crítica radical à mimese e uma valorização da beleza artística independente da natureza e superior a ela. Para o autor, só há arte quando o ser humano cria e produz de maneira livre e original: “é exatamente a liberdade da produção e das configurações que fruimos na beleza artística”²⁶, afirma. Sendo assim, para que seja arte, o conteúdo não deve surgir da reprodução técnica da natureza, mas da expressão da imaginação criadora do artista em diálogo com a objetividade exterior.

Nesses termos, a arte é essencialmente um produto da liberdade humana. “A liberdade, afirma Hegel, é a determinação suprema do espírito”.²⁷ Essa é a característica que a distingue da beleza natural e que vai interessar a Hegel em sua filosofia da arte: a autonomia do espírito e a liberdade, como expressões do autoconhecimento humano.²⁸ Na imitação, o artista não projeta estritamente sua interioridade, rica em sentimentos e reflexões, e o homem não se produz como sujeito independente, como consciência de si livre. Disso resulta que a imitação não pode satisfazer nem o sujeito que produz a obra nem o espectador que a contempla, pois, segundo Hegel, “somente o espírito é o verdadeiro, que tudo abrange em si mesmo, de modo que tudo o que é belo só é verdadeiramente belo quando toma parte desta superioridade e é por ela gerada.”²⁹

A liberdade tão apreciada por Hegel não se confunde com o arbítrio, no qual o artista absorto em uma unilateralidade para si e a partir de si mesmo seria incapaz de expressar o absoluto. O arbítrio, afirma, é apenas a “liberdade irracional”.³⁰ Com a obra de arte, o ser humano se objetiva no mundo e essa ação de marcar a exterioridade a partir

²⁶ HEGEL, *Cursos de Estética*, V. I, p. 30.

²⁷ Ibid, p. 112.

²⁸ É paradigmática a seguinte passagem de Hegel nos *Cursos de Estética*: “sob o aspecto formal, mesmo uma má ideia, que porventura passe pela cabeça dos homens, é superior a qualquer produto natural, pois em tais ideais sempre estão presentes a espiritualidade e a liberdade. É verdade que segundo o conteúdo, por exemplo, o sol aparece como um momento absolutamente necessário, enquanto uma ideia enviesada se desvanece como casual e efêmera. Mas tomada por si mesma, a existência natural como a do sol é indiferente, não é livre em si mesma e autoconsciente e, se a considerarmos segundo a sua conexão necessária com outras coisas, não a estaremos considerando por ela mesma e, portanto, não como bela”. Cf. HEGEL, *Cursos de Estética*, V. I p. 25.

²⁹ HEGEL, *Cursos de Estética*, V. I, p. 28.

³⁰ Ibid, p. 113.

da interioridade e do pensamento exige a inter-relação entre a consciência de si e a consciência histórica. A oposição ao arbítrio em Hegel, portanto, apresenta-se como espírito, como veremos a seguir.

1.1. O espírito como categoria relacional

O conceito de espírito, onipresente na estética hegeliana, realiza-se na livre racionalidade humana e envolve a mediação entre o sujeito e o mundo. É o individual inserido reciprocamente em uma dimensão coletiva, como se depreende da célebre definição do autor na *Fenomenologia do Espírito*: é o “Eu, que é Nós, Nós que é Eu”³¹. Na filosofia da arte, o espírito é o protagonista da relação dialética entre o interior e o exterior da obra de arte, ou seja, entre o sujeito e o objeto.

Nos *Cursos de Estética*, Hegel explica o conceito de espírito na arte como o despertar do homem para a consciência de si, proporcionada pela liberdade humana de pensamento e de modificação da realidade exterior, através da ação, da intuição e da representação. Trata-se do cerne da necessidade universal da arte: a transformação pela ação humana criadora do que é imediatamente contingente como método de autoconhecimento e de liberdade. O sujeito livre é, desse modo, o equivalente do espírito *em si e para si* hegeliano, o qual pressupõe uma espécie de “duplicação de si”: o ser humano primeiro é naquilo que lhe é dado imediatamente, “como as coisas naturais, mas logo é igualmente *para si*, ele se intui, se representa, pensa e apenas através do ser para si ativo é espírito”.³² Nessa perspectiva, afirma Hegel:

a necessidade universal da arte é, pois, a necessidade racional que o ser humano tem de elevar a uma consciência espiritual o mundo interior e exterior, como se fora um objeto no qual ele reconhece o seu próprio si-mesmo. A necessidade desta liberdade espiritual ele satisfaz na medida em que, por um lado, internamente, transforma o que é em *para si*, bem como realiza este ser-para-si externamente e, assim, para si e para os outros nesta duplicação de si, traz à intuição e ao conhecimento o que nele existe. Esta é a livre racionalidade do homem, na qual, como em todo agir e saber, a arte tem seu fundamento e sua necessária origem.³³

Dessa forma, do conceito de espírito devem ser expurgadas conotações teológicas e transcendentais ou que não envolvam o ser humano e sua ação na história, o que inclui

³¹ HEGEL, *Fenomenologia do Espírito*, p. 142.

³² HEGEL, *Cursos de Estética*, V. I, p. 52.

³³ Ibid, p. 53.

a mentalidade, a vida social e os produtos culturais de uma dada época, especialmente no seio de um determinado povo, o qual compartilha, por consequência, de um espírito comum. “O verdadeiro sentido do conceito hegeliano de espírito não pode ser compreendido como uma subjetividade fechada em si mesma, mas como uma subjetividade substancial, ou seja, como uma subjetividade que se mantém em unidade com um fim ético ou político, que é ela mesma este fim”, sublinha Márcia Gonçalves.³⁴

A alteridade entre sujeito e objeto ou, na linguagem do nosso autor, entre espírito e natureza, compõe a filosofia da arte de Hegel. Como destaca Stephen Bungay, “o espírito não designa uma entidade, [...] mas é categoria designando uma relação³⁵”. Há de ter sempre a contradição do ser-outro em uma relação de idealidade e negatividade dialética entre a subjetividade humana - o espírito; e a objetividade exterior ao ser humano - a natureza. Para tanto, a unilateralidade subjetiva não se apresenta simplesmente como negação absoluta, uma vez que ela contém em si o princípio de sua própria superação. Nessa dialética, o objetivo não é compreendido apenas como o reverso do subjetivo, pensado como algo exclusivamente exterior, mas é uma *deficiência* no interior do próprio sujeito, sentida como uma negatividade que precisa ser superada. Essa deficiência, que se apresenta, aos olhos de Hegel, como uma dor e uma inquietação no próprio sujeito, impulsiona-o para a transposição do *limite sabido e pensado*. O sujeito finalmente se torna totalidade quando realiza o *interior no exterior e em meio ao exterior*. Nas palavras de Hegel:

o espírito apreende a própria finitude como o negativo de si mesmo e conquista a partir disso sua infinitude. Esta verdade do espírito finito é o espírito absoluto. [...] O sujeito é totalidade, não somente a interioridade, mas igualmente a realização deste interior no exterior e em meio ao exterior. Se ele existe apenas unilateralmente na Forma, ele entra justamente por isso na contradição de ser o todo segundo o conceito, mas apenas um lado segundo sua existência. Somente pela superação de tal negação em si mesma, a vida se torna, por conseguinte, afirmativa.³⁶

³⁴ GONÇALVES, M. *O belo e o destino*, p. 340. Ainda sobre o conceito de espírito na filosofia de Hegel, Alexandre Kojève observa que “o espírito hegeliano é a totalidade espaciotemporal do mundo natural que implica o discurso humano revelador desse mundo e de si mesmo. Ou seja, o Espírito é o homem-no-mundo: o homem mortal que vive num mundo sem Deus e que fala de tudo o que existe e de tudo o que ele cria, inclusive ele próprio. [...] O Espírito hegeliano não é portanto um Espírito divino (pois não existem deuses mortais): ele é humano no sentido em que é um discurso imanente ao mundo natural e que tem como suporte um ser natural cuja existência é limitada pelo tempo e pelo espaço”. Cf. KOJÈVE, *Introdução à leitura de Hegel*, pp. 503-504.

³⁵ BUNGAY, Stephan, *Beauty and Truth: A Study of Hegel's Aesthetics*, p. 27. “Spirit does not therefore designate some entity, but, as it is usual in Hegel, it is a categorical designation a relation”.

³⁶ HEGEL, *Cursos de Estética*, V. I, pp. 109-112.

Essa tese, no contexto da filosofia da arte, parte de uma subjetividade interior, a do artista, entendida como espírito, que se realiza objetivamente no mundo, através da obra de arte, para conquistar sua infinitude, ou seja, sua presença espiritual no mundo como realidade transformada e continuamente renovada pela observação do sujeito que contempla e venera a obra de arte: o espectador. A arte, como expressão do espírito absoluto, representa essa conquista do infinito, razão pela qual se explica a preocupação de Hegel para que a arte se nutra de conteúdo substancial. Como destaca Márcia Gonçalves: “a verdadeira genialidade criadora, a verdadeira criação artística, é produção coletiva, mediada pela subjetividade que capta o espírito de seu próprio povo e de sua própria história”.³⁷

Na *Enciclopédia das Ciências Filosóficas*, Hegel define que o espírito absoluto é a realidade do espírito como idêntico ao seu conceito; este saber da Ideia absoluta que deve ser livre em direção ao seu conceito para ser a figura digna dele (§ 553). E a figura digna desse saber, enquanto imediata, é, por um lado, a obra de arte de existência comum e finita tanto para o artista quanto para o espectador; e, por outro lado, enquanto beleza “é a intuição e representação concretas do espírito *em si* absoluto como do ideal”. (§ 556)³⁸. A verdadeira obra de arte, portanto, como expressão do espírito absoluto, representa a unidade do conceito com o fenômeno individual da configuração artística. Em clara referência à filosofia kantiana, Hegel constata a fragilidade da apreensão e abrangência do termo *conceito* nos tempos modernos, o qual, segundo ele, ficou restrito à conceituação da “finitude dos fenômenos e da contingência temporal”³⁹. Assim, quando Hegel afirma que a Ideia é a unidade concreta do conceito e da objetividade, a intenção é restaurar o verdadeiro como conceituável, que na filosofia da arte é o conceito de beleza.

A adaptação do conceito à realidade não pode ser compreendida como um mero acordo do conteúdo com sua figuração, sob pena de a obra de arte expressar qualquer significado de um modo conveniente, de modo que o sentido fosse encontrado na forma,

³⁷ GONÇALVES, M. *O belo e o destino. Uma introdução à filosofia de Hegel*, p. 54.

³⁸ HEGEL, *Enciclopédia das Ciências Filosóficas em compêndio III – A filosofia do espírito*. Edições Loyola, p. 339 e 341. Citamos ainda o conceito de espírito absoluto presente no § 554 da referida obra: “o espírito absoluto é tanto a identidade eternamente essente em si quanto retornando e retornada a si mesma: é a substância una e universal enquanto espiritual, o juízo [que a reparte] em si mesma e em um saber, para o qual ela existe como tal”. Aqui, tomamos de empréstimo a formulação de Werle, pelo contraponto que faz a Hegel em clareza: “arte, religião e filosofia manifestam, cada uma à sua maneira, a totalidade ou o absoluto, ou seja, aquela esfera da vida humana que ultrapassa os interesses subjetivos e objetivos. São dimensões totalizantes que permitem ao homem encontrar uma satisfação última e elevar-se acima das restrições impostas pela vida prática e teórica”. WERLE, *A questão do fim da arte em Hegel*, p. 29.

³⁹ HEGEL, *Cursos de Estética*, V. I, p. 107.

o que se confundiria com a mera exatidão. O conceito deve ser apreendido como contendo a unidade de diferentes aspectos e determinações, sendo ele o dominante na unidade com a realidade. Não se trata de pensar a unidade, portanto, como neutralização do conceito e da realidade.

O que Hegel quer evidenciar, em sua defesa do *conceito* como expressão do verdadeiro, é a concepção de uma totalidade artística que contemple a subjetividade como criadora da realidade a partir de si mesma, mas em unidade com a objetividade. Nas palavras do autor: “a Ideia é um todo segundo os dois lados do conceito subjetivo e objetivo, mas ao mesmo tempo a concordância e unidade mediadas, que eternamente se realizam e se realizaram, destas totalidades. Apenas assim a Ideia é verdade e toda verdade”.⁴⁰

Merece menção, neste ponto, que a predominância de termos como *Ideia Absoluta*, *absoluto* e *Ideal* na estética hegeliana pode levar a uma interpretação equivocada de sua filosofia da arte e, como adverte Gérard Bras: “daí provém, sem dúvida, parte do desprezo de que é alvo: ele não passaria do último sobressalto da velha metafísica platônica, tentando o salvamento impossível de uma categoria obsoleta”.⁴¹

Não se pode negar que, em Hegel, a arte nasce da noção de Ideia absoluta e tem como finalidade a exposição sensível do absoluto, mas é preciso destacar que ele assim o considera enfatizando que o verdadeiro conteúdo da arte não deve se perder em abstrações indeterminadas. Antes, deve revelar o sentido profundo do momento histórico. É o que se entende quando o filósofo afirma que “a obra de arte coloca diante de nós as forças eternas que regem a história, desligadas do presente sensível imediato e de sua inconsistente aparência”.⁴² Do mesmo modo, a noção de ideal somente se realiza quando tem existência e verdade na realidade exterior, que é a matriz conceitual da beleza na estética hegeliana. É o que será exposto na sequência.

⁴⁰ HEGEL, *Cursos de Estética*, V. I, p, 125.

⁴¹ BRAS, G. *Hegel e a arte. Uma apresentação à Estética*, p. 15. Quanto ao assunto da recepção e interpretação “equivocada” da estética hegeliana, citamos também Werle: “Frequentes são as perspectivas que procuram compreender a estética hegeliana em oposição franca e explícita à sua natureza e à sua intenção mais específicas, o que se dá por meio de uma crítica à insuficiência de análises pontuais feitas por Hegel no variado campo artístico e se confrontadas como que hoje conhecemos por intermediário da história da arte. Entretanto, a tentativa de compreender a filosofia da arte de Hegel como se fosse uma estética em sentido estrito ou um conjunto sistemático de análises “empíricas” sobre obras de arte apoia-se numa apreciação parcial dos textos, para não dizer equivocada.” WERLE, *A aparência sensível da Ideia: estudos sobre a estética de Hegel e a época de Goethe*, p. 15.

⁴² HEGEL, *Cursos de Estética*, V. I, p. 34.

1.2. A Ideia, o belo e o espelho histórico

Para Hegel, as teorias que buscam a formação do gosto carecem de conteúdo filosófico, pois dirigem seus preceitos ao que é *exterior e escasso*, e, nessa análise empírica, são ineficazes para apreender o que é *interior e verdadeiro*, turvando o olhar na consideração das obras de arte. Em seu método filosófico, o autor quer escapar de controvérsias quanto ao julgamento de obras de arte na medida do conhecimento e ânimos de cada um. Não é sem razão, portanto, que Hegel se afasta de teorias estilísticas e analisa a arte a partir da constante tensão que imprime melhor ou pior a unidade entre o conteúdo e a aparência sensível.

Hegel deixa claro nos *Cursos de Estética* que a filosofia da arte não se ocupa com prescrições para os artistas, assim como não pretende fornecer-lhes regras, mas precisa descobrir o que é o belo em geral e como ele se mostra no concreto, ou seja, nas obras de arte. A estética hegeliana não pode ser considerada uma estética de aparência devido à ênfase dada pelo filósofo à manifestação do espírito na obra de arte. Na sua célebre definição, a beleza é a “aparência sensível da Ideia.”⁴³

Como vocábulo fecundo na história da filosofia, a Ideia hegeliana difere essencialmente de uma ideia suprassensível, à maneira platônica. Hegel recusa o *modo abstrato de filosofar das ideias platônicas* e sentencia que a abstração do filósofo grego não pode ser satisfatória às necessidades de uma filosofia racional moderna. Assinala que a consideração do belo por si mesmo, ou seja, concebido em uma universalidade apartada da relação com os objetos particulares, conduz a uma metafísica abstrata:

e mesmo que tomemos Platão como fundamento e guia, a abstração platônica não pode ser satisfatória, até mesmo para a Ideia lógica do belo. Devemos concebê-la de um modo mais profundo e mais concreto, pois a falta de conteúdo inerente à ideia platônica não mais satisfaz as necessidades filosóficas mais ricas de nosso espírito atual. É claro que também na filosofia da arte necessitamos partir da Ideia do belo, mas não devemos somente nos ater àquele modo abstrato de filosofar das ideias platônicas, que representam só o começo do filosofar sobre o belo.⁴⁴

Enfatizando a singularidade do termo Ideia em Hegel, notadamente em referência a Platão, destacamos a observação de Valerio Verra, no ensaio intitulado *L'art et la vie dans l'esthétique hégélienne*, segundo a qual o termo ideal não pode ser compreendido

⁴³ HEGEL, *Cursos de Estética*, V. I, p. 126.

⁴⁴ Ibid, pp. 44-45.

como um modelo elevado e nobre, mas irrealizável. Antes, ao contrário, pois tudo que existe de verdadeiro, de bom e de belo no mundo só existe porque já é manifestação da Ideia⁴⁵. É também o que observa Marco Aurélio Werle: “na arte o movimento vai da ideia para a exterioridade e não da exterioridade para um universal abstrato”⁴⁶. De fato, é o que afirma Hegel ao dizer que “a obra de arte deve tornar consciente um conteúdo não em sua universalidade enquanto tal, mas nesta universalidade pura e simplesmente individualizada, sensível e singular”.⁴⁷

A Ideia em Hegel, portanto, não é apenas possível, mas efetiva. Ela representa a correspondência do conceito e da realidade no material sensível: a obra de arte. Nas palavras do autor: “a Ideia, enquanto o belo artístico, não é a Ideia enquanto tal, tal como a lógica metafísica tem de concebê-la como o absoluto, mas a Ideia na medida em que se configurou na efetividade e entrou em unidade imediata e correspondente com a mesma”.⁴⁸ Essa unidade do conceito e a efetividade é, na estética hegeliana, a manifestação da beleza, que aparece no material sensível impregnado de significação histórico-cultural.

O conceito filosófico do belo em Hegel exige, portanto, a mediação entre a universalidade metafísica e a determinidade da particularidade real, ou seja, deve realizar a unidade dialética do universal e do particular no singular, isto é, na obra de arte⁴⁹. O reconhecimento mútuo entre a Ideia e a efetividade é expresso da seguinte maneira por Hegel: “é a Ideia como a determinação precisa de ser efetividade essencialmente individual, assim como uma configuração individual da efetividade acompanhada da determinação de deixar a Ideia aparecer essencialmente em si mesma”⁵⁰. Desse modo, fica ainda mais evidente a interdição de se atribuir ao ideal hegeliano uma noção abstrata sem individualidade ou uma representação indeterminada.

Isso significa que a arte ideal para Hegel ocorre quando a Ideia – não a do artista fechado em si mesmo, em suas particularidades, mas a subjetividade do artista interagida com o Conteúdo que se apresenta no mundo, consubstanciado em uma época ou em um

⁴⁵ VERRA, V. “L’art et la vie dans l’esthétique hégélienne”, in *L’esthétique de Hegel*, p. 33. “[...] inversement tout ce qui existe de vrai, de bon et de beau dans le monde n'existe, proprement et seulement, que parce que l'idée en est déjà réalisée et, par conséquent, la réalisation de l'idée esthétique est non seulement possible, mais effective, comme correspondance du concept et de la réalité dans le sensible en tant qu'apparence”.

⁴⁶ WERLE, A *aparência sensível da ideia*, p. 21.

⁴⁷ HEGEL, *Cursos de Estética*, V. I, p. 116.

⁴⁸ Ibid, p. 89.

⁴⁹ Ibid, p. 45.

⁵⁰ Ibid, p. 89.

povo – materializa-se de maneira correspondente, idealizada, na obra de arte. Em outras palavras, o artista, como espírito criador da obra de arte dotado de “uma consciência pensante sobre si mesmo e sobre tudo o que dele decorre”⁵¹, deve estar comprometido com a cultura do seu tempo para expressão do absoluto, cujo fim é o reflexo do autoconhecimento humano nas formas sensíveis das configurações artísticas. “Concebida desse modo, explica Hegel, a Ideia é, enquanto efetividade configurada segundo seu conceito, o ideal”⁵².

Nesses termos, a Ideia, como critério de verdade da obra de arte, adquire autonomia e independência da forma. Quando Hegel estabelece que o sentido da arte deve ser encontrado no conteúdo, a materialidade da obra torna-se secundária, mas não desprezada, uma vez que é condição necessária que a forma encarne seu conteúdo. Hegel desaprova a oposição entre conteúdo e forma. Assim, o que verdadeiramente importa não é a estética meramente artística, mas a estética como filosofia da arte: a obra de arte como capaz de expressar a idealidade e de permitir a sua compreensão. Nessa perspectiva, a arte se apresenta para uma riqueza onipresente de conteúdo e de matéria, incluindo a mais contingente, pois o artista tem o poder de purificar a realidade para produzir o ideal. Em outras palavras, a obra deve se afastar da exatidão com a natureza e se aproximar da produção espiritual.

Na pintura, Hegel pensou, por exemplo, nas Madonas de Rafael para exemplificar o que significa a arte segundo o seu conceito ou a natureza do ideal artístico. As representações artísticas da Virgem Maria pelo mestre do renascimento italiano evocam, segundo o autor, *o amor materno beato*, aquilo que seria idealmente intrínseco ao amor maternal e representativo de uma cultura, mas que não estaria nos rostos do cotidiano, pois nem toda fisionomia de mulher é adequada para a “completa expressão de tal profundidade da alma”⁵³. As pinturas de Rafael, que representam o *milagre da idealidade*, são exemplos da concepção hegeliana da realidade efetiva, ou seja, aquilo que é o resultado concreto da racionalização do sensível.

Nesse ponto, poderíamos objetar que o exemplo de Hegel é por demais classicista, o que tornaria sua estética sem eco na contemporaneidade. Ocorre que, face às dimensões históricas abordadas por Hegel nos *Cursos de Estética* e sua ênfase no espírito absoluto como criador da obra de arte, a idealidade não está subordinada à qualidade da aparência,

⁵¹ HEGEL, *Cursos de Estética*, V. I, p. 36.

⁵² Ibid, p. 89.

⁵³ Ibid, p. 168.

mas ao domínio espiritual. “A obra de arte ideal, escreve Hegel, deve ela mesma no exterior elevar-se acima do meramente simétrico”.⁵⁴ A beleza hegeliana não é estético-normativa e não se fixa ao contexto da arte grega ou a fenômenos artísticos que aspirem ao classicismo, por mais que possa parecer que Hegel tinha uma certa obsessão pela escultura grega ou por uma beleza clássica. Ao se referir à pintura, por exemplo, reconhece que a vitalidade do espírito são mais próprias à tela do que a regularidade e a simetria.⁵⁵ Além disso, não é menos importante destacar que a estética hegeliana se estende a todas as artes e de todas as épocas, passando pela arquitetura, escultura, pintura, música, literatura e poesia.

Hegel é efusivo em acentuar ao longo dos *Cursos* que a obra de arte ideal vai muito além da relação entre o artista e o seu objeto. O filósofo deposita no artista a capacidade de expressar o espírito absoluto, o que se vincula, portanto, a criação de algo essencial e de significação abrangente. É isso que Hegel não cessa de afirmar ao longo de suas preleções sobre filosofia da arte, como na seguinte declaração:

o espírito, como espírito verdadeiro, é em si e para si; desse modo, não é um ser abstrato que se situa além da objetividade, e sim é a recordação [*Erinnerung*] da essência de todas as coisas no seio da objetividade, no espírito finito: a finitude que se apreende em sua essencialidade e, com isso, é propriamente essencial e absoluta.⁵⁶

O substrato da estética hegeliana pressupõe, portanto, que a verdade e a racionalidade se manifestem no fenômeno artístico, por isso ele é crítico da subjetividade parcial, sem reflexão e desconectada da objetividade, *do mundo ao seu redor*. A arte revela um valor racional que ultrapassa a compreensão objetiva e contingencial do sujeito

⁵⁴ HEGEL, *Cursos de Estética*, V. I, p. 251.

⁵⁵ São estas as palavras de Hegel: “mas uma vez que na pintura a vitalidade espiritual pode penetrar o fenômeno exterior de um modo muito mais profundo do que na arquitetura, sobre apenas um espaço restrito para a unidade abstrata do simétrico, e principalmente apenas encontramos a igualdade rígida e sua regra nos inícios da arte, ao passo que mais tarde são as linhas mais leves que se aproximam da Forma do orgânico, que fornecem o tipo fundamental.” *Cursos de Estética*, V. I, p. 252.

⁵⁶ HEGEL, *Cursos de Estética*, V. I, p. 115. O conceito de *Er-innerung*, já citado na Introdução deste trabalho, é fundamental para compreender a experiência artística, segundo nos aponta Giorgia Cecchinato, no ensaio *Traição e re-memoração. Reflexões sobre a experiência estética com base na Fenomenologia do espírito*: “nossa relação com o passado do espírito é sempre mediada pelo sedimentar-se de suas experiências. [...] *Er-innerung* é a reflexão-que-lembra, esse movimento do “adentrar-se-em-si” que preserva e e sedimenta as conquistas do espírito e permite [...] “recolher os frutos” do desenvolvimento da consciência, graças ao qual somos, sem querer, elevados a um grau mais alto de espiritualidade. [...] *Er-innerung* é o elemento que caracteriza o nosso modo, moderno e contemporâneo, de relacionar-nos com a arte, não somente aquela do passado, mas também a de nossa época, tanto do ponto de vista da fruição como do da produção”. In: “Traição e re-memoração. Reflexões sobre a experiência estética com base na Fenomenologia do espírito”, *Revista Discurso*. n. 42, pp. 232-233.

e da sua contemporaneidade, desvelando a racionalidade em uma dimensão mais universal do humano e de sua relação com o mundo.

Compondo a esfera absoluta do espírito, os objetos de arte encarnam uma modalidade de presença no mundo e uma significação espiritual marcadamente diferente de outras criações humanas na sociedade⁵⁷. Por isso, Hegel interdita o artista de se nutrir apenas de suas imaginações e de se apegar a *ideais rasos*, sem se dirigir à efetividade, e afirma, categoricamente, que “nenhuma obra de arte consistente nasce da levandade da fantasia”⁵⁸. Para o autor, a obra de arte, o singular, deve ser a expressão de uma totalidade capaz de unir o particular e o universal. A linguagem hegeliana a esse respeito é a seguinte:

a autêntica efetividade apenas pode ser encontrada além da imediatez da sensação e dos objetos exteriores. Pois somente o que *é em-si-e-para-si* é verdadeiramente efetivo, ou seja, o substancial da natureza e do espírito que, embora atribua presença e existência em si, nesta existência permanece o que é em-si-e-para-si e somente então é verdadeiramente efetivo. A arte ressalta e deixa aparecer precisamente a dominação destes poderes efetivos.⁵⁹

O poder da arte de expor a efetividade superior a autoriza a compor o espírito absoluto hegeliano, junto com a religião e a filosofia. Isso quer dizer que a arte é capaz de manifestar, pela intuição e para a contemplação do espectador, uma totalidade originária da mediação entre o espírito subjetivo – a dimensão do sujeito; e o espírito objetivo – a dimensão das instituições da sociedade civil. Desse modo, os *poderes universais* da arte evocados por Hegel resultam do entrelaçamento entre o sujeito e seu enfrentamento com o mundo, em uma perspectiva de superação e unidade.

Essa tese de mediação e reconciliação entre a arte e o mundo se explica no contexto da cisão moderna, anteriormente mencionada. Hegel enfatiza que as contradições entre o pensamento subjetivo e a existência objetiva e a experiência não foi inventada no mundo moderno, mas foi nele que essas contraposições chegaram ao “topo da mais dura contradição”⁶⁰, e nesse olhar histórico, a Grécia antiga representa para o filósofo a mais perfeita unidade entre a natureza e a mais elevada forma expressiva humana como manifestação de uma verdade histórica. É por isso, como se verá adiante,

⁵⁷ Cf. VIEILLARD-BARON, Jean-Louis. “Le rôle de l’artiste dans l’esthétique de Hegel”, In. *L’esthétique de Hegel*, p. 22.

⁵⁸ HEGEL, *Cursos de Estética*, V. I, p. 283.

⁵⁹ Ibid, p. 33.

⁶⁰ Ibid, p. 72.

que Hegel considera a escultura grega o ápice da arte e declara que “a arte clássica foi a exposição do ideal mais adequada ao conceito, a completude do reino da beleza. Algo mais belo não pode haver e não haverá mais”⁶¹.

Mas, como filósofo dialético-especulativo, que, *grosso modo*, considera que a essência, a verdade do ser, é o devir⁶², Hegel não se fixa em uma nostalgia dos *belos dias da arte grega*, embora tenha a arte clássica grega como mediadora da sua filosofia da arte. É o que destaca Annemarie Gethmann-Siefert ao afirmar que Hegel descobre em todas as artes e em todas as épocas a bela arte que pode ser comparada com a arte ideal grega, mesmo que elas não possam ser colocadas na mesma categoria. Antecipando o que será desenvolvido adiante, Gethmann-Siefert ressalta que “parece evidente que estabelecer a beleza da arte é estabelecer sua qualidade como obra de arte”⁶³. Isso quer dizer que a tarefa da arte não é ser bela, mas ser atividade espiritual e cultural.

Nesses termos, Hegel trabalha o conceito de arte em uma perspectiva de unidade e adequação entre Forma e conteúdo ou entre manifestação e Ideia, que se desenvolve dialeticamente no tempo, de acordo com as diferentes formas de arte. Conteúdo⁶⁴ é o tema, o significado e constitui o fundamento para a execução da obra. Forma é a manifestação artística, em suas variadas e inesgotáveis configurações. A partir dessa adequação, em que Forma e conteúdo devem aparecer *amalgamados um ao outro*, Hegel elabora a sua famosa divisão histórico-filosófica da arte em simbólica, clássica e romântica, a depender da manifestação coerente e idealizada do conteúdo à Forma, ou

⁶¹ HEGEL, *Cursos de Estética*, V. II, p. 251.

⁶² Nas *Preleções sobre a História da Filosofia*, Hegel escreve, em referência à filosofia de Heráclito: “é uma grande convicção que se adquiriu, quando se reconheceu que o ser e o nada são abstrações sem verdade, que o primeiro elemento verdadeiro é o devir. O entendimento separa a ambos como verdadeiros e de valor; a razão, pelo contrário, reconhece um no outro, que em um está contido seu outro – e assim, o todo, o absoluto deve ser determinado como o devir”, In.: *Pré-Socráticos – Vida e Obra*, Editora Nova Cultural Ltda, 2000, p. 103.

⁶³ GETHMANN-SIEFERT, A. “Art et quotidienneté, pour une réhabilitation de la jouissance esthétique”, In.: *L'esthétique de Hegel*, p. 53. Na tradução francesa: “Il paraît aller de soi qu'établir la beauté de l'art c'est établir sa qualité d'oeuvre d'art”.

⁶⁴ A tradução brasileira dos *Cursos de Estética* apresenta os termos conteúdo e forma ora com letra maiúscula, ora com letra minúscula. O tradutor Marco Aurélio Werle esclarece que as palavras alemãs “*Inhalt* e *Gehalt* foram ambas traduzidas por conteúdo”, com a diferença de que a grafia será com a inicial maiúscula quando se referir a *Gehalt*. Explica Werle que “*Gehalt* designa um conteúdo em seu sentido mais amplo, um conteúdo impulsionado pelo estado do mundo sobre os indivíduos, ou um conteúdo que a subjetividade do artista traz mediado consigo. Já *Inhalt* é o conteúdo geralmente tematizado no horizonte da relação forma [*Form*] e conteúdo [*Inhalt*] e pode designar qualquer conteúdo, no sentido de um conteúdo individual e particular.” O mesmo ocorre nos casos de *Form* e *Gestalt*. A primeira foi traduzida como “Forma” (maiúscula) e a segunda, como “forma” (minúscula). De acordo com o tradutor, “a diferença básica entre “*Form*” e “*Gestalt*” reside no fato de que “*Gestalt*” é um termo utilizado nos *Cursos* para designar uma forma efetiva, determinada, ao passo que o termo “*Form*” possui um cunho mais geral, universal e indeterminado”. Cf. (Werle *apud* Hegel, 2001, p. 12). Neste trabalho, seguiremos o padrão adotado pela tradução brasileira.

seja, do significado da obra à sua manifestação sensível, ou da harmonia ou desarmonia entre o interior e o exterior; entre a Ideia e a materialidade sensível. Nas palavras do autor: “o conteúdo da arte é a Ideia e (...) sua Forma é a configuração sensível imagética”⁶⁵. A Ideia, portanto, é o pleno acordo do conceito com a realidade e o belo é a expressão desta Ideia. Retomando o que foi anunciado na Introdução deste trabalho, Hegel identifica o belo não como uma qualidade formal sensível, mas como a expressão do verdadeiro em sua existência exterior.

1.3. Relação entre arte, religião e filosofia

A excelência da obra de arte para Hegel está essencialmente ligada à verdade de seu conteúdo e pensamento, daí sua confluência com a filosofia. “Quanto mais excelentes forem as obras de arte, tanto mais profunda e interior será a verdade de seu conteúdo”⁶⁶, sentencia. O vínculo entre arte e verdade e sua equivalência ao pensamento filosófico distende-se quando o autor prognostica que a fruição imediata das obras de arte, capaz de comunicar em nós o universal, “não vale mais como o modo mais alto segundo o qual a verdade proporciona existência para si”⁶⁷. Isso porque a transformação acentuada pela modernidade, que desloca o conteúdo da arte, outrora de comunhão com o divino, para o interior do sujeito, abre a possibilidade de a arte vagar por “abstrações destituídas de subjetividade do interior substancial”⁶⁸.

O que Hegel alerta é que o *espírito consciente-de-si*, que “rompeu com o mundo do seu *ser-aí* e de seu representar, que até hoje durou”⁶⁹, ou seja, que perdeu a identidade imediata com algo universal para ceder lugar a um mundo novo⁷⁰, em transformação,

⁶⁵ HEGEL, *Cursos de Estética*, V. I, p. 86.

⁶⁶ *Ibid*, p. 90.

⁶⁷ HEGEL, *Cursos de Estética*, V. II, p. 117.

⁶⁸ *Ibid*, p. 251.

⁶⁹ HEGEL, *Fenomenologia do Espírito*, § 11, p. 28.

⁷⁰ As referências de Hegel ao “mundo novo” estão presentes no prefácio à *Fenomenologia do Espírito*, obra de 1807, e indicam a atmosfera de resignificação político-cultural característica do tempo contemporâneo ao filósofo, que considerava que vivia em um “tempo de nascimento e trânsito para uma nova época”. Como é sabido, a época de Hegel (1770-1831), que coincide com a época do idealismo alemão, foi marcada por profundas transformações nos campos da filosofia e da política, notadamente com a “revolução copernicana” de Kant e com a Revolução Francesa. A formação do pensamento em Hegel é situada no contexto histórico do Iluminismo francês e de sua reação alemã manifestada por movimentos românticos na arte, na literatura e na filosofia. A relação de Hegel com o Iluminismo e o romantismo é considerada dúbia e complexa. Robert Sinnerbrink destaca em seu livro *Hegelianismo* que o filósofo oscilava entre o comprometimento com os ideais do Iluminismo (“a unidade da razão, autonomia do sujeito racional e a realização da liberdade humana através do progresso histórico racional”) e o desenvolvimento de uma “crítica profunda dos efeitos sociais e culturais perniciosos de uma concepção demasiado limitada da racionalidade”. Cf. SINNERBRINK, *Hegelianismo*, p. 14. Quanto à crítica de Hegel ao romantismo, movimento que, *grosso modo*, almejava uma unidade intuitiva com a natureza sem uma justificativa

corre o risco de não fornecer um conteúdo autêntico para a arte e, por consequência, a arte permaneceria aquém da filosofia em seu compromisso com a verdade. Em termos de fenômenos artísticos, isso significa o risco de a arte se perder em conteúdos vazios e se nutrir de uma subjetividade interior e abstrata. Essa é, justamente, a dissolução renunciada por Hegel na Forma de arte romântica, contemporânea a ele, como será abordado no seio do segundo capítulo.

Neste momento é importante ressaltar que o temor de Hegel é o de a arte se rebaixar a uma representação meramente subjetiva e não expressar uma verdade *em si e para si*, ou seja, que não envolva o processo de superação do que é contingente e finito para uma esfera de representação infinita, capaz de se apoderar do real para constituí-lo efetivamente no objeto singular que é a obra de arte. A superação da contraposição e da contradição envolve a superação entre o subjetivo e o objetivo, ou, se podemos dizer, a interlocução entre sujeito e uma concepção de mundo, que em Hegel é o substancial e cuja verdade o filósofo considera como a mediação entre a singularidade sensível e a universalidade espiritual:

a verdade suprema, a verdade enquanto tal, é a solução da suprema contraposição e contradição. Nela a contraposição entre liberdade e necessidade, entre espírito e natureza, entre saber e objeto e entre lei e impulso, a contraposição e contradição em geral, seja qual Forma também possa assumir, não possui mais nenhuma validade e potência *enquanto* contraposição e contradição. Por meio da verdade suprema mostra-se que nem a liberdade por si como subjetiva, separada da necessidade, é absolutamente algo de verdadeiro assim como igualmente não pode ser atribuída veracidade à necessidade por si isolada.⁷¹

racional, citamos Charles Taylor: “há um vínculo interno entre as pretensões do sujeito romântico à criatividade sem limites e sua experiência do mundo como desamparado por Deus, que Hegel constantemente combate em nome de sua própria visão da racionalidade do real”, Cf. TAYLOR, *Hegel e a sociedade Moderna*, p. 25. Sobre a “revolução copernicana”, que desloca do objeto para uma subjetividade transcendental as condições para o conhecimento, Kant explica no Prefácio à Segunda Edição da *Crítica da razão pura* (1787): “até hoje se assumiu que todo o nosso conhecimento teria de regular-se pelos objetos; mas todas as tentativas de descobrir algo sobre eles a priori, por meio de conceitos, para assim alargar nosso conhecimento, fracassaram sob essa pressuposição. É preciso verificar pelo menos uma vez, portanto, se não nos sairemos melhor, nas tarefas da metafísica, assumindo que os objetos têm de regular-se por nosso conhecimento, o que já se coaduna melhor com a possibilidade, aí visada, de um conhecimento a priori dos mesmos capaz de estabelecer algo sobre os objetos antes que nos sejam dados. Isso guarda uma semelhança com os primeiros pensamentos de Copérnico, que, não conseguindo avançar muito na explicação dos movimentos celestes sob a suposição de que toda a multidão de estrelas giraria em torno do espectador, verificou se não daria mais certo fazer girar o espectador e, do outro lado, deixar as estrelas em repouso. Pode-se agora, na metafísica, tentar algo similar no que diz respeito à intuição dos objetos”. KrV. BXVI/BXVII.

⁷¹ HEGEL, *Cursos de Estética*, V. I, p. 114.

Na filosofia da arte hegeliana, o conteúdo, para ser considerado verdadeiro, deve ser de natureza concreta, evitando abstrações vazias e indeterminadas. É o que lemos na seguinte passagem:

todo verdadeiro do espírito como também da natureza é em si mesmo concreto e, não obstante a universalidade, ainda possui em si mesmo subjetividade e particularidade. [...] Assim como um conteúdo, para ser de fato verdadeiro, deve ser de tal natureza concreta, também a arte exige a mesma concreção, porque a universalidade apenas abstrata não possui em si mesma a determinação de progredir para a particularização, para a aparição e para a unidade consigo mesma.⁷²

Um exemplo ilustrativo dessa afirmação é dado pelo próprio autor ao comparar a representação de Deus nas artes plásticas entre os católicos e os judeus e turcos. A exposição artística de Deus pelo cristianismo só foi possível porque nele a divindade se revelou na figura de Jesus, cujo corpo é representado como expressão de pura espiritualidade. “No cristianismo, afirma Hegel, Deus está em sua verdade e por isso é também representado em si mesmo totalmente concreto, enquanto pessoa, enquanto sujeito e, de modo mais determinado, como espírito”⁷³. Nos turcos e judeus, ao contrário, Deus não foi apreendido em sua *verdade concreta*, ou seja, corporificado, não podendo oferecer, por consequência, qualquer conteúdo para as artes plásticas, pois permanece como uma “abstração morta do entendimento não racional”.⁷⁴ Não se trata, aqui, de interpretar que o conteúdo da arte deve ser sempre a representação de uma corporeidade, mas sim de uma *determinidade*, a qual inclui a objetividade e a subjetividade humanas.

Nos elementos históricos do cristianismo, a corporeidade de Cristo é o resumo de um nível espiritual alcançado que não se vincula apenas ao pensamento religioso, mas também se estende à uma análise filosófica do horizonte histórico do espírito e, no nosso caso, de sua relação com a arte. Partindo da tese hegeliana de que a religião tem a *representação* como Forma de sua consciência, na história da redenção de Cristo o absoluto é transferido da objetividade da arte para a interioridade do sujeito, tornando a devoção do religioso um elemento essencial na composição da arte cristã. Cito Hegel:

⁷² HEGEL, *Cursos de Estética*, V. I, pp. 86-87.

⁷³ Idem.

⁷⁴ Ibidem. Neste ponto, destacamos a advertência de Márcia Gonçalves: “Hegel foi um dos maiores críticos de uma racionalidade abstrata, ou seja, de uma racionalidade que em nada se conecta com a realidade concreta e efetiva. Por outro lado, ele também defendia a possibilidade, ou melhor, a necessidade de conceber a razão não mais como uma “faculdade subjetiva”, mas sim como uma instância mais ampla, que envolve as dimensões tanto subjetiva quanto objetiva da realidade”. *Sobre a possibilidade da unificação entre filosofia e poesia no sistema de Hegel*, in <http://uerj.academia.edu/MarciaCristinaFerreiraGoncalves>, p. 2.

a devoção apenas surge quando o sujeito permite que no ânimo igualmente penetre aquilo que a arte, enquanto sensibilidade exterior, torna objetivo, com o que o sujeito então se identifica, de modo que essa presença interior na representação e interioridade do sentimento seja o elemento essencial para a existência do absoluto.⁷⁵

A morte e a ressurreição de Cristo são, para a concepção romântica religiosa, esse momento de mediação entre os espíritos finito e infinito: da negatividade do finito representada pelo corpo que morre, renasce a espiritualidade reconciliada com o infinito - Deus, no seio do próprio sujeito e da comunidade crente. Essa reconciliação, na configuração artística, precisa dos traços históricos que caracterizam a Paixão de Cristo, como um momento necessário do espírito, marcado pela concepção religiosa de união com o divino não apenas como harmonia, mas também por meio da “dor infinita, da entrega, do sacrifício, da mortificação do finito, sensível e subjetivo”.⁷⁶

É nesse contexto que o cristianismo fornece conteúdo para a arte e dela se serve para expressar a sua religiosidade, mesmo mantendo a característica de um Deus cristão cujo elemento de existência é o saber interior e não a forma exterior natural. A arte é, nesse sentido, “apenas um aspecto para a consciência religiosa”.⁷⁷ Hegel não perdeu de vista a representação cristã na arte e a expressou em várias passagens dos *Cursos de Estética*, como na seguinte:

a arte fornece à consciência intuitiva, para o fenômeno de Deus, a presença específica de uma forma efetiva singular, uma imagem concreta também dos traços exteriores dos acontecimentos, nos quais se estende o nascimento de Cristo, sua vida e seu sofrimento, sua morte, sua ressurreição e o estar elevado ao lado direito de Deus, de modo que em geral apenas na arte o fenômeno efetivo desvanecente de Deus se repete numa duração sempre renovada.⁷⁸

Ocorre que a arte, cujo atributo é apresentar para a consciência a verdade na forma da configuração sensível imagética, não precisa da devoção para se realizar, antes se desenvolve a partir de representações e intuições variáveis, sem limitação essencial do conteúdo. É o que Hegel escreve no capítulo intitulado “A Arte”, na *Enciclopédia da Ciências Filosóficas*:

⁷⁵ HEGEL, *Cursos de Estética*, V. I, p. 118.

⁷⁶ HEGEL, *Cursos de Estética*, V. II, p. 272.

⁷⁷ HEGEL, *Cursos de Estética*, V. I, p. 118.

⁷⁸ HEGEL, *Cursos de Estética*, V. II, p. 271.

com a limitação essencial do conteúdo, a beleza em geral torna-se somente a penetração da intuição ou da imagem pelo espiritual; torna-se algo formal, de modo que o conteúdo do pensamento ou a representação, assim como o material que o pensamento utiliza para sua ficção, podem ser do mais diverso tipo, e mesmo do mais inessencial, e contudo a obra pode ser algo belo, e uma obra de arte.⁷⁹

Isso quer dizer que é da natureza da arte não se fixar em preceitos normativos em suas configurações. Ao contrário da religião revelada, cujo conteúdo é dado e imutável, a arte pode escolher seus objetos e se servir de conteúdo variado. No subcapítulo “Finalidade da arte”, na Introdução aos *Cursos de Estética*, Hegel previne que a doutrina do melhoramento moral, vinculada a temas religiosos, não irá se contentar em extrair uma moral da arte, mas “irá querer que a doutrina moral brilhe claramente como a finalidade substancial da obra de arte e, inclusive, querer expressamente apenas permitir que sejam expostos objetos, caracteres, ações e acontecimentos morais”.⁸⁰

A tese hegeliana sobre a relação entre arte e religião permite uma interpretação quanto ao recente cancelamento da exposição *Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira*, após protestos na internet. A mostra, em cartaz na cidade de Porto Alegre, em 2018, foi acusada de expor obras que blasfemavam símbolos religiosos, além de ofensivas por abordar questões de gênero e de diversidade sexual. Para além de discussões políticas sobre a censura à exposição, no que concerne à *fantasia cristã* nas artes plásticas, a filosofia da arte de Hegel é elucidativa para compreender, ainda nos dias de hoje, a rejeição à representação religiosa que contraste com a figura de Jesus corporificado, como a obra *Cruzando Jesus Cristo com a deusa Shiva*, do artista Fernando Baril (FIGURA 4). “A fantasia cristã, por exemplo, somente poderá expor Deus na forma humana e na expressão espiritual dela, porque Deus mesmo é aqui inteiramente em si mesmo presente à consciência como espírito”⁸¹, sentencia Hegel.

Isso significa que o vínculo entre arte e verdade, uma das principais heranças da estética hegeliana postas à prova em tempos de cultura da reflexão, permanece viva, por exemplo, no contexto religioso. A sentença judicial que suspendeu, em 2017, a peça teatral *O evangelho segundo Jesus Cristo, Rainha do Céu*, em que a atriz travesti Renata Carvalho interpreta um Jesus transexual, afirma que “a exibição vai de encontro à

⁷⁹ HEGEL, *Enciclopédia das Ciências Filosóficas em compêndio III – A filosofia do espírito*. §p. 559, p. 342.

⁸⁰ HEGEL, *Cursos de Estética*, V. I, p. 71.

⁸¹ *Ibid*, p. 90.

dignidade cristã, posto apresentar Jesus Cristo como um transgênero, expondo ao ridículo os símbolos como a cruz e a religiosidade que ela representa”.⁸²

Caso semelhante ocorreu com a performance da artista transexual Viviany Beleboni (FIGURA 5), que se apresentou crucificada na Parada Gay de São Paulo, em 2015, e, por conta disso, acabou sendo intimada a prestar depoimentos à polícia.⁸³ Hegel advertiu, nos *Cursos de Estética*, que a concepção cristã de verdade não é permissiva para a exposição sensível que fuja de sua tradicional expressão espiritual.

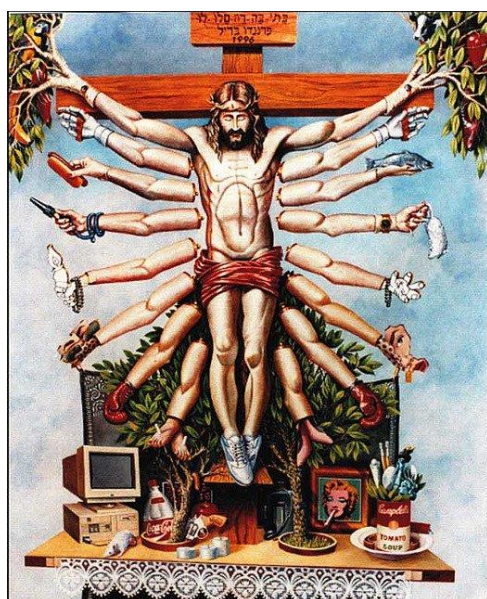


Figura 4 - Fernando Baril, *Cruzando Jesus Cristo com a deusa Shiva*, 2018



Figura 5 - Viviany Beleboni, *Performance da artista*, 2015

⁸²Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/07/23/cultura/1532371217_501094.html. Acesso em 30/04/2019.

⁸³Disponível em: <http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2016/06/transexual-e-intimada-depor-por-crucificacao-em-parada-gay-de-2015.html>. Acesso em 28/05/2019.

A controvertida relação entre arte e verdade é tradicional na história da arte. Entre as inúmeras ocorrências, é lendário o caso do pintor Henri Matisse, que rebateu as críticas contra o seu “retrato de uma mulher de costas verdes, o corpo verde e os cabelos vermelhos” respondendo que aquilo não era uma senhora verde, mas uma pintura. A tela em questão era a *Mulher como Chapéu* (1905) e a defesa do pintor não foi suficiente para abrandar a revolta do público, que “tentou arrancá-lo da parede”⁸⁴, no 3º Salão de Outono de 1905, em Paris.

O artista Fernando Baril, autor da obra *Cruzando Jesus Cristo com a deusa Shiva*, censurada na exposição *Queermuseu: Cartografias da Diferença na Arte Brasileira*, recorreu a Matisse para se defender dos ataques afirmando que “aquilo não é Jesus, é uma pintura”⁸⁵. Nesse mesmo sentido foi a resposta do artista sul-africano William Kentridge, considerado um expoente da arte contemporânea, quando questionado sobre o que faz com que uma obra seja percebida como verdadeira: “se você dá a mesma fotografia a duas pessoas, cada uma dirá coisas diferentes. Isso significa que só podem estar falando de si mesmas. Não veem a fotografia, veem a si mesmas. Por isso uma das funções do artista é lembrar o espectador que quando olha uma obra não está vendo uma verdade, mas uma projeção”.⁸⁶

Sob a concepção filosófica de Hegel, o espectador não estaria vendo a verdade porque o conteúdo exposto se mostrou menos acessível ao elemento sensível. “A religião frequentemente se serve da arte para aproximar a verdade religiosa da sensação ou para tornar plástica a fantasia e, nesse caso, a arte está certamente a serviço de um âmbito que lhe é diferente”⁸⁷. O problema aqui, nessa perspectiva, não seria da arte, mas da religião, que com o cristianismo tem sua verdade na devoção da interioridade do sujeito. Como afirma Hegel sobre a religião revelada: “o absoluto está transferido da objetividade da arte para a interioridade do sujeito e está dado para a representação de um modo subjetivo, de tal sorte que o coração e o ânimo, em geral a subjetividade interior, se tornam um momento principal”.⁸⁸

Nos termos da passagem citada, temos que, se entre os gregos a arte era a Forma em que o povo representava os deuses e fornecia a si uma consciência de verdade, o

⁸⁴ Matisse/Abril Coleções; tradução de Mônica Esmanhotto e Simone Esmanhotto. São Paulo: Abril, 2011, p. 14.

⁸⁵ <https://revistagalileu.globo.com/Cultura/noticia/2017/09/o-que-representam-obras-que-causaram-o-fim-da-exposicao-queermuseu.html>. Acesso em 30/04/2019.

⁸⁶ https://brasil.elpais.com/brasil/2017/12/26/eps/1514287197_612651.html. Acesso em 30/04/2019.

⁸⁷ HEGEL, *Cursos de Estética*, V. I, p. 116.

⁸⁸ Ibid, p. 118.

mesmo não ocorre com o Deus cristão, cuja verdade não pode ser bem expressa no elemento material por se tratar mais de consciência espiritual do que de imagem. As obras de arte consideradas blasfêmias revelam verdades próprias de seu tempo, eis que, para o autor, toda obra de arte pertence à sua época e depende de concepções e fins particulares e históricos. Assim, o que elas revelam não é a verdade do devoto, mas a de uma sociedade em que não mais venera e adora obras de arte como divinas, antes cultua o pensamento e a reflexão. É nesse sentido que Hegel afirma que o “pensamento e a reflexão sobrepujaram a bela arte” e que “a impressão que elas provocam é de natureza reflexiva e o que suscitam em nós necessita ainda de um pedra de toque superior e de uma forma de comprovação diferente”⁸⁹.

1.4. Fim da arte: pessimismo cultural

O brado do público contra obras de arte, tanto modernas quanto contemporâneas, como nos exemplos dados acima, nos conduzem inexoravelmente ao tema do fim da arte, o qual é comumente atribuído a Hegel. Embora não seja objetivo deste trabalho discorrer a fundo sobre o assunto, tais reações tangenciam o tema, na medida em que se associa a questões da finalidade e da autonomia da arte. Para Hegel, a arte, como atividade espiritual, sempre foi autônoma. Nos *Cursos de Estética*, o filósofo é profícuo em destacar o caráter supremo da arte, assim como, em aparente contramão, em liberar a arte de finalidades que não sejam determinadas por si mesma, em menção a teorias que posicionam a arte como meio e não como detentora de uma finalidade substancial em si mesma. Com isso, Hegel libera a arte de finalidades formais que historicamente lhe foram atribuídas: purificação das paixões, instrução e aperfeiçoamento moral. Não são por acaso as reações coléricas do público contra obras que violam essas finalidades.

É digno de nota que nas célebres cartas sobre a *Educação estética do homem*, Friedrich Schiller atribui à arte o papel de conciliadora dos *impulsos* humanos: a razão e a sensibilidade. Para Schiller, cabe à cultura preservar esses dois âmbitos, vigiando e assegurando os limites de cada um dos dois impulsos para realização de uma educação estética que conduza à vida ética e moral; e não condicionar um ao outro, como sugere a filosofia de Kant, em que é “decisivo libertar a forma do conteúdo e manter o necessário puro de todo contingente”⁹⁰. Nas palavras de Schiller:

⁸⁹ HEGEL, *Cursos de Estética*, V. I, p. 34.

⁹⁰ SCHILLER, F. *A educação estética do homem numa série de cartas*, p. 63.

sua incumbência (da cultura), portanto, é dupla: em primeiro lugar, resguardar a sensibilidade das intervenções da liberdade; em segundo lugar, defender a personalidade contra o poder da sensibilidade. A primeira ela realiza pelo cultivo da faculdade sensível; a outra, pelo cultivo da faculdade racional⁹¹.

Hegel rebate essas discussões candentes no contexto do idealismo alemão, sem antes atribuir a Schiller o mérito de ter rompido com a “subjetividade e abstração kantianas do pensamento, [...] concebendo a unidade e a reconciliação como o verdadeiro”⁹². A sua resposta, no entanto, é que a arte é o racional sensível, no sentido de recusa à unidade intelectual imediata com a natureza como forma de reconciliação do racional e do sensível, a qual considera “brutalidade e selvageria”⁹³. A arte, para Hegel, liberta o ser humano desta *prisão da natureza*. Não por acaso considera a arte “o primeiro elo intermediário entre o que é meramente exterior, sensível e passageiro e o puro pensar, entre a natureza e a efetividade finita e a liberdade infinita do pensamento conceitual”.⁹⁴

Ao contrário de Schiller, portanto, Hegel não atribui ao belo a missão de ser a “expressão da formação unificadora do racional e do sensível”⁹⁵, tampouco à educação estética a chave para resolução de conflitos e contradições originários da razão e da sensibilidade, como, em seu exemplo, “suavizar a selvageria dos apetites”⁹⁶. Como expressão do espírito absoluto, a arte é essencialmente independente. Nesse contexto, merecem destaque as palavras de Márcia Gonçalves, em sua tese *O belo e o destino*, que enfatizam a dissociação da estética hegeliana de uma função educadora para a arte:

a autonomia da arte defendida por Hegel não conduz a uma elevação metafísica do belo acima de todas as contingências do mundo natural, tampouco a um distanciamento irônico dos problemas da vida prosaica, mas a um engajamento no nível histórico e cultural do espírito vivo. Por outro lado, esse engajamento não deve ser interpretado como motivo para a utilização da arte para fins morais ou educativos. Tal interpretação recairia numa proposta como a de Schiller, que via na arte, sobretudo na poesia, um meio ou um ‘instrumento’ para a transformação social. Para Hegel, ao contrário, a arte só se torna realmente autônoma na medida em que se livra também da função instrumental de educadora ética ou da tarefa política e revolucionária de libertadora social.

⁹⁷

⁹¹ SCHILLER, F. *A educação estética do homem numa série de cartas*, p. 64.

⁹² HEGEL, *Cursos de Estética*, V. I, p. 78.

⁹³ *Ibid*, p. 69.

⁹⁴ *Ibid*, p. 33.

⁹⁵ *Ibid*, p. 80.

⁹⁶ *Ibid*, p. 67.

⁹⁷ GONÇALVES, M. *O belo e o destino. Uma introdução à filosofia de Hegel*, p. 54.

Fato é que foram das páginas iniciais do caudaloso *Cursos de Estética* que nasceram as inúmeras interpretações acerca da famosa (e mítica) tese do fim da arte, a qual tem sido objeto de estudos por gerações de pensadores e investigadores que já exploraram sistematicamente caminhos e perspectivas diferentes. Desses inúmeros e controversos trabalhos de investigação e pesquisa, defendemos a proposição de que Hegel jamais anunciou o fim da arte e que, antes, em seus *Cursos* não negou a possibilidade de ulterior desenvolvimento da arte, apesar da consagrada sentença de que a arte “permanece para nós, do ponto de vista de sua destinação suprema, algo do passado”. É a seguinte a afirmação de Hegel:

seja como for, 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. Os belos dias da arte grega assim como a época de ouro da Baixa Idade Média passaram [...]. Em todas estas relações a arte é e permanece para nós, do ponto de vista de sua destinação suprema, algo do passado. Com isso, ela também perdeu para nós a autêntica verdade e vitalidade e está relegada à nossa representação, o que torna impossível que ela afirme sua antiga necessidade na realidade efetiva e que ocupe seu lugar superior.⁹⁸

O problema que se coloca é a contextualização da referida sentença na filosofia da arte de Hegel. Parece que a ênfase dos debates amplia as considerações do filósofo sobre o fim da arte como manifestação do divino para uma sentença generalizadora de morte da arte, enfraquecendo a exposição de Hegel sobre o processo histórico da arte como um fenômeno que surge do sensível e material, mas que se desenvolve irremediavelmente para o conceitual e reflexivo.

Nesse sentido, ao contrário de criar uma perspectiva antiartística, Hegel anunciava que a arte, desde à sua época, tendia para a subjetivação e a expressão do humano e que, por isso, em seu célebre testemunho, afirma que “por mais que queiramos achar excelentes as imagens gregas de deuses e ver Deus Pai, Cristo e Maria expostos digna e perfeitamente – isso de nada adianta, pois certamente não iremos mais inclinar nossos joelhos”.⁹⁹ O abandono da reverência a obras de arte religiosas é a constatação hegeliana para o surgimento de configurações artísticas representativas de uma cultura da reflexão. Philippe Soual, em seu ensaio *La vie infinie de l’art dans l’esthétique de Hegel*, sublinha que o termo *nós* da citada afirmação demonstra que Hegel não exprime meramente o seu

⁹⁸ HEGEL, *Cursos de Estética*, V. I, p. 35.

⁹⁹ Ibid., pp. 117-118.

ponto de vista sobre a arte, mas o de sua época.¹⁰⁰ Hegel seria, então, o porta voz do seu tempo, no qual ele busca superar a aporia entre sujeito e objeto pela restauração da filosofia e da arte como expressões da vida humana.

Ao contrário de anunciar o fim da arte pelo fato de que a humanidade não mais se curvaria diante de obras de arte sacras ou de deuses gregos, Hegel pensa a arte a partir de sua autossuperação. “No progresso da formação cultural”, afirma Hegel, “surge em geral em cada povo uma época em que a arte aponta para além de si mesma.”¹⁰¹ Foi assim, lembra, nos elementos históricos do cristianismo, em que a arte, sobretudo a pintura, nutriu-se da vida e morte de Cristo; e posteriormente, com o avanço da ciência (“o impulso do saber e da pesquisa”) e com a reforma protestante, momento em que a representação religiosa foi reconduzida para a *interioridade do ânimo e do pensamento*. O diagnóstico de Hegel, portanto, é que o espírito do seu tempo, *que continua olhando para frente*, desloca para o seu próprio interior a “verdadeira Forma para a verdade”¹⁰².

Márcia Gonçalves, em seu texto *A eterna querela sobre o fim da arte na Estética de Hegel*, mostra como o excesso de subjetividade na idade moderna - identificado por Hegel na arte romântica do início do século XIX - foi “interpretado como o sinônimo da tal tese do fim da arte”. Gonçalves cita o livro de Eva Geulen, do Instituto de Ciência da Cultura da Humboldt-Universität de Berlin - *O fim da arte. Modos de leitura de um rumor depois de Hegel* - para associar o suposto anúncio fúnebre de Hegel ao *pessimismo cultural* presente no discurso da modernidade. Escreve Gonçalves:

nesse livro, Geulen faz um interessante levantamento dos intérpretes desta tese (do fim da arte), passando por Nietzsche, Benjamin, Adorno e Heidegger, mas dialogando também com Paul De Man, Bruno Latour, Wolfgang Iser, Peter Bürger, Maurice Blanchot, Jean-François Lyotard, Michel Foucault, Gadamer, Danto, Lacoue-Labarthe, entre outros, mostrando exatamente a infinidade dessa querela, enquanto um *discurso* que começa com a leitura de Hegel e não tem fim, mas que suscita também um eterno retorno à leitura da filosofia da arte de Hegel. A tese do fim da arte é descrita por Geulen como um discurso da modernidade, em função de uma certa tradição do que denomina “pessimismo cultural”. Portanto, essa tese não se encontra explicitamente em nenhum texto de Hegel, mas sim em um discurso sobre e a partir de Hegel.¹⁰³

A autora relaciona o diagnóstico de Hegel de secularização, prosaísmo e a autorreflexão da arte de sua época, ou seja, a arte moderna, à crise do conceito de arte que

¹⁰⁰ Cf. SOAUL, “La vie infinie de l’art dans l’esthétique de Hegel”, in *L’esthétique de Hegel*, p. 111.

¹⁰¹ HEGEL, *Cursos de Estética*, V. I, p. 117.

¹⁰² Idem.

¹⁰³ GONÇALVES, M. *A eterna querela sobre o fim da arte na Estética de Hegel*, em Os fins da arte. Débora Pazetto, Giorgia Cecchinato, Rachel Costa (Orgs.) – Belo Horizonte, MG: Relicário, 2018, p. 16.

se estende no fenômeno artístico contemporâneo, crise esta que alimenta a “eterna querela sobre o fim da arte”. Vale lembrar que o enigma estético é uma das grandes características da arte contemporânea. O pluralismo estético elimina da produção artística atual qualquer pretensão de um estilo unívoco e objetivo, reconhecível por um propósito de unidade estilística, a qual conferia, até então, legitimidade à arte e definia a sua identidade.

Como nota Paul Ardenne, a fecundidade contemporânea do *ready-made* de Marcel Duchamp desqualifica o gesto da arte tradicional¹⁰⁴. Desqualifica porque o artista atual não precisa provar habilidades próprias ao fazer artístico para ser considerado como tal. Trata-se de um fenômeno correspondente à observação de Hegel segundo a qual “em certos estágios da consciência artística, o abandono e a deformação de formações naturais”¹⁰⁵ não decorrem da falta de habilidade técnica do artista, mas da transformação intencional exigida pelo conteúdo que se pretende exhibir.

A obra de arte que vai à exposição é o objeto que conecta o artista ao corpo social e, em um contexto de adesão irrestrita ao programa duchampiano de recusa de uma arte unicamente visual ou retiniana¹⁰⁶, as discussões sobre o conceito de arte permanecem aguçadas na oposição autonomia e heteronomia da arte. É o que constata Márcia Gonçalves ao encerrar seu texto *A eterna querela sobre o fim da arte na Estética de Hegel*, apontando ambiguidades fundamentais na contradição do discurso moderno sobre o fim da arte:

por um lado, o fim da arte significa a sua completude, ou mesmo a sua perfeição, ou seja, o cumprimento de uma finalidade ou de uma função própria da arte. Por outro lado, o fim da arte significa a sua mera finitude, sua limitação, sua efemeridade ou mesmo a perda de sua função ou finalidade mais autênticas. Essa ambiguidade se reflete também na oscilação entre duas possíveis figuras interpretativas da filosofia da arte. De um lado, a tese sobre a autonomia da arte, de outro, a tese de sua heteronomia. De um lado, o reconhecimento da liberdade da arte, de sua emancipação, por exemplo, em relação à religião, de outro, a constatação de sua subjugação a julgamentos morais, ou ainda sua utilização para fins exteriores, sejam eles religiosos, políticos ou mercadológicos.¹⁰⁷

¹⁰⁴ ARDENNE, *Art l'âge contemporain*, p. 22.

¹⁰⁵ HEGEL, *Cursos de Estética*, V. I, p. 90.

¹⁰⁶ Pintura retiniana é a crítica de Marcel Duchamp, considerado o precursor da contemporaneidade, à arte puramente ótica em que o prazer estético depende quase que exclusivamente da impressão da retina, sem apelar para nenhuma outra interpretação auxiliar. Como observa Octávio Paz, “o ready-made é uma crítica da arte ‘retiniana’ e manual: depois de provar a si mesmo que ‘dominava o ofício’, Duchamp denuncia a superstição do ofício. [...] Segundo Duchamp, toda arte moderna é ‘retiniana’ – do impressionismo, fauvismo e cubismo até o abstracionismo e a arte óptica, com exceção do surrealismo e alguns poucos casos isolados como Seurat e Mondrian”. Cf. PAZ. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*, p. 25.

¹⁰⁷ GONÇALVES, M. *A eterna querela sobre o fim da arte na Estética de Hegel*, p. 32.

Philippe Soual vai mais longe em seu ensaio *La vie infinie de l'art dans l'esthétique de Hegel*. Afirma que o tema do fim da arte em Hegel, além de ter se tornado lugar comum, é um preconceito ofensivo aos leitores dos *Cursos de Estética*. Questiona que, se Hegel tivesse considerado a morte da arte, não a teria posicionado na esfera mais alta da vida e do saber, isto é, o espírito absoluto. O autor interpela para a necessária compreensão da estética hegeliana: “a incrível e rara afirmação da independência da arte”¹⁰⁸.

Não menos instigante é a tese de Annemarie Gethmann-Siefert. No ensaio *Art et quotidiennete, pour une réhabilitation de la jouissance esthétique*, a autora questiona a fidedignidade da compilação das aulas de Hegel organizada por Heinrich Gustav Hotho no que concerne à pretensa predileção do filósofo à arte de cunho religioso, a qual, segundo ela, seria mais apropriada ao gosto pessoal de Hotho¹⁰⁹. Para Gethmann-Siefert, Hegel, enquanto filósofo, não situa a arte religiosa no primeiro plano de suas preocupações, mas se dirige para a arte em que a *figura santa* é o homem, e o conteúdo, a vida cotidiana e prosaica.

Nessa perspectiva, Gethmann-Siefert, explorando sua expertise como pesquisadora do instituto *Hegel-Archiv*, provoca reflexões ao defender que Hegel introduz variações no esquema de base que era de Hotho, qual seja, a pesquisa de obras de arte que conjugassem beleza formal e conteúdo. A autora lembra que, apesar de Hegel ter identificado na arte clássica, sobretudo na escultura dos deuses olímpicos, a existência de uma arte dotada de beleza e significado histórico, não deixou de valorizar a contemporânea tragédia grega. Isso para dizer que o filósofo apreciava uma arte que maculou a beleza idealizada das esculturas gregas, mas não cessou de apresentar conteúdo significativo. Em suas palavras:

é com a tragédia antiga, segundo Hegel, que a reflexão se introduz na arte. Ao fazê-lo, os valores expressos nela não são mais afirmados para determinar a vida ética de um povo, mas o conflito ético torna-se um ponto de ruptura para a arte. Se a tragédia grega permanece bela, o esquema fundamental que associa beleza e conteúdo se estende, mas invertido no drama moderno: O *pathos* ético se encontra em uma arte que deixou de ser bela.¹¹⁰

¹⁰⁸ SOUAL, P. “La vie infinie de l'art dans l'esthétique de Hegel”, In. *L'Esthétique de Hegel*, p. 110. No original: “Il y a là l'étonnante et rare affirmation de l'indépendance de l'art, qu'il faut comprendre”.

¹⁰⁹ Cf. GETHMANN-SIEFERT, “Art et quotidiennete, pour une réhabilitation de la jouissance esthétique”, In. *L'esthétique de Hegel*, p. 60.

¹¹⁰ Ibid, p. 63. Na tradução francesa : “C'est avec la tragédie antique, selon Hegel, que la réflexion s'introduit dans l'art. Ce faisant, les valeurs qui s'y expriment ne sont plus directement affirmées pour déterminer la vie éthique d'un peuple, mais le conflit éthique devient un thème et un point de rupture pour l'art. Si la tragédie antique n'en reste pas moins du bel art, le schéma fondamental qui associe beauté et teneur est

O aparente infundável debate sobre o tema do fim da arte separa o campo de batalha entre os que consideram a estética hegeliana a anunciadora da morte da arte e os que a consideram como a expressão de um futuro livre para a arte. Diante do exposto, somos da posição sintetizada por Vittorio Hösle, que cita Gethmann-Siebert ao afirmar que “uma atualização da estética hegeliana teria de persistir, de um lado, na tese da função de verdade da arte, e, de outro, evitar a tese do fim da arte”.¹¹¹ No capítulo seguinte pretendemos mostrar a contextualização histórico-filosófica que permite Hegel destituir a arte de seu paradigma originário, vinculado à coesão religiosa, social e política, para analisá-la a partir da secularização da expressão artística, iniciada na Forma de arte romântica.

reconduit, mais inversé, dans le drame moderne: le pathos éthique se retrouve dans un art qui a cessé d'être beau”.

¹¹¹ HÖSLE, V. *O sistema de Hegel, o idealismo da subjetividade e o problema da intersubjetividade*, p. 655.

2. FORMAS DA ARTE: O MOVIMENTO DA CONSCIÊNCIA ARTÍSTICA

A obra de arte não é algo meramente sensível, e sim o espírito como aparece no sensível.
Hegel - *Cursos de Estética III*

A vitalidade dialética é própria do pensamento hegeliano e isso pode ser exemplificado pela sua doutrina das Formas da arte¹¹². A divisão da arte em simbólica, clássica e romântica acompanha o desdobramento efetivo da Ideia no fenômeno artístico da antiguidade à modernidade e pressupõe o progredir da consciência artística a partir de si mesma e de suas configurações. Esse movimento percorre estágios de determinação do espírito sobre manifestações puramente naturais, seguindo o cerne filosófico da estética de Hegel segundo o qual a arte revela progressivamente a racionalidade e o autoconhecimento. As três categorias da arte expressam concepções de mundo de épocas históricas, a despeito da classificação por estilos, como peculiar à história da arte em sua divisão em renascimento, barroco, classicismo e romantismo e assim por diante.

As Formas da arte nada mais são, segundo Hegel, do que as diferentes relações de conteúdo e forma, ou seja, da Ideia da arte e sua configuração desenvolvidas historicamente sob a forma do ideal, enquanto unidade concreta do belo artístico. Na filosofia da arte de Hegel, como vimos no capítulo anterior, a noção de obra de arte bem-sucedida depende da adequação entre conteúdo e forma ou da consumação adequada da Ideia como princípio determinante no desenvolvimento e na exposição do significado.

Assim, podemos dizer que o fracasso do fenômeno artístico na estética hegeliana ocorre quando há deficiência da Ideia e não da forma. É nesse contexto de análise do reflexo sensorial da Ideia que Hegel, na tríade categorização da arte, ainda divide a primeira Forma, a simbólica, em simbolismo inconsciente, simbolismo do sublime e simbolismo consciente, para identificar os primeiros passos da arte e do simbólico autêntico apenas quando há o indício de uma apresentação sensível figurada, formada e criada pelo espírito. É na arte egípcia antiga, situada no crepúsculo do simbolismo inconsciente, que Hegel vislumbra essas primeiras manifestações artísticas e, ainda assim, com ressalvas, como se verá adiante.

¹¹² Ao tratar da transição da arte simbólica para a clássica, em um exemplo textual da divisão das Formas de arte como momentos de superação e transformação em novas consciências artísticas, Hegel afirma: “já que a essência da liberdade consiste em ser o que ela é por meio de si mesma, então aquilo que surgiu inicialmente como meros pressupostos e condições do nascimento exterior ao âmbito clássico, tem de recair no próprio círculo do mesmo, a fim de deixar sair efetivamente o verdadeiro conteúdo e a autêntica forma por meio da superação do que não pertence ao ideal e é negativo para ele”. Cf. *Cursos de Estética*, V. II, p. 171.

No simbolismo inconsciente, o autor analisa o panteísmo do oriente antigo nas culturas da Pérsia e da Índia, como a religião de Zoroastro e a concepção indiana de Brama¹¹³, para considerar, em síntese, que a unidade imediata, imanente e intuída do divino na natureza é indeterminada e abstrata. Isso quer dizer que o conteúdo da representação da divindade confunde-se com a própria imagem, não havendo distinção entre significado e forma, o que lhe retira, assim, qualquer pretensão artística. É o caso, por exemplo, da *luz* na religião de Zoroastro, elemento natural que não é o símbolo do divino, mas o próprio divino. Escreve Hegel:

a religião de Zoroastro considera como o absoluto a luz em sua existência natural, o sol, os corpos celestes e o fogo em seu brilhar e flamejar, sem separar este divino para si da luz, enquanto uma mera expressão e retrato ou imagem sensível. O divino, o significado, não está separado da sua existência, das luzes¹¹⁴.

O que o filósofo recusa como arte, portanto, é a configuração imediata da natureza ou, em sua designação, a utilização da *natureza enquanto tal* como objeto para expressão do absoluto, razão pela qual Hegel é taxativo ao afirmar que “a veneração imediata das coisas da natureza, o culto à natureza e ao fetiche, não são, portanto, ainda nenhuma arte”¹¹⁵.

Nessa breve afirmação, é possível vislumbrar o problema estético-filosófico que permeia o desdobramento da doutrina das Formas da arte e, por consequência, a concepção hegeliana de obras de arte como objetos para uma reflexão filosófica sobre sua significação verdadeira e espiritual, que pressupõe a liberdade do espírito como categoria autoconsciente no domínio da produção artística. Tal constatação retoma a tese originária na filosofia da arte de Hegel de uma construção artística em que o exterior da obra deve refletir a maturidade conceitual da Ideia: o “exterior que deve concordar com um interior que em si mesmo concorda consigo e justamente por meio disso pode revelar-se enquanto si mesmo no exterior”.¹¹⁶

2.1. O despertar da arte na cultura egípcia antiga

¹¹³ Segundo Nota da Tradução, “Brama é o princípio divino absoluto na religião hinduísta, constituindo toda a realidade, de modo exclusivo e único, face à manifestação ilusória”. *Cursos de Estética*, V. II, p. 59.

¹¹⁴ HEGEL, *Cursos de Estética*, V. II, p. 49.

¹¹⁵ Ibid, p. 38.

¹¹⁶ HEGEL, *Cursos de Estética*, V. I, p. 167.

Esse reflexo dialético-racional entre conteúdo e forma, sobre o qual se desdobra a doutrina das Formas da arte, é inexistente no surgimento das primeiras manifestações artísticas no oriente antigo. Aos olhos de Hegel, as obras egípcias são misteriosas e mudas, *sem sonoridade e imóveis*, porque o espírito ainda não se manifesta a partir de si mesmo e, por isso, representa uma articulação ininteligível da Ideia. Tal concepção justifica a explicação do autor para o simbólico:

o símbolo em geral é uma existência exterior imediatamente presente ou dada para a intuição, a qual porém não deve ser tomada de modo como se apresenta de imediato, por causa dela mesma, mas deve ser compreendida num sentido mais amplo e mais universal. Por isso, devem ser distinguidas a seguir duas coisas no símbolo: o primeiro o *significado* e depois a *expressão* do significado. Aquele é a representação ou um objeto, indiferente de qual conteúdo, esta é uma existência sensível ou uma imagem de qualquer espécie.¹¹⁷

Significado e expressão se diferenciam e geram ambivalência pela relação abstrata entre o particular e o universal, uma vez que a configuração particular utilizada não compreende o significado universal pretendido. É o caso, como dito, das configurações artísticas enigmáticas da cultura egípcia, que remetem a algo mais substancial e universal do que fornece a imagem, como as pirâmides, essas *construções surpreendentes* cujo significado é ser o *reino da morte e do invisível*. Exemplo máximo da arte simbólica, as pirâmides surpreendem Hegel não apenas por inaugurar, ainda que precariamente, a representação de um conteúdo artístico *subtraído da existência imediata*, mas também pela sua função histórica: a veneração e a conservação dos mortos.

A morte, na filosofia hegeliana, não é apenas um fenômeno biológico ou uma categoria empírica¹¹⁸, mas reflete um momento particular de mediação que impulsiona a consciência para o autoconhecimento e a racionalidade, que são a aposta filosófica de Hegel para apreensão do absoluto. Nos *Cursos de Estética*, o autor escreve:

pois a morte tem um significado duplo: uma vez é o próprio perecer imediato do natural, outra vez é a morte do que é apenas natural e com isso o nascimento de algo mais elevado, do espiritual, no qual se extingue o mero natural de modo que o espírito tem em si mesmo este momento como pertencente à sua essência.¹¹⁹

¹¹⁷ HEGEL, *Cursos de Estética*, V. II, p. 26.

¹¹⁸ VETÖ M., “Le cristal e la pyramide: l’art symbolique selon Hegel”, In. *L’esthétique de Hegel*, p. 152.

¹¹⁹ HEGEL, *Cursos de Estética*, V. II, p. 73.

Na configuração egípcia do embalsamento, a conservação da morte contradiz, a princípio, o movimento estético-dialético hegeliano, na medida em que representa a morte fixada em um significado duradouro, sem, portanto, compor a mediação “para o nascimento de algo mais elevado”¹²⁰. Igualmente, a regularidade da forma arquitetônica das pirâmides, com suas combinações de linhas retas com superfícies planas e proporções iguais, é interpretada por Hegel como *cristais desprovidos de vida*, uma vez que a homogeneidade pacífica das formas é resultado de um processo sem mediação espiritual.¹²¹ Ou seja, não só o interior, mas também o exterior das pirâmides são, na visão de Hegel, o reino da morte, como mostra esta passagem da *Fenomenologia do Espírito*:

devido à mera inteligibilidade da forma, ela não é sua significação nela mesma; não é o Si espiritual. As obras, assim, só recebem o espírito; ou o espírito em si, como um espírito estranho e separado, que abandonou sua compenetração viva com a efetividade, e [como é] ele mesmo morto, se aloja nesses cristais desprovidos de vida; ou então, as obras se referem externamente ao espírito; - como a um espírito que “é-aí” exteriormente, e não como espírito; como à luz nascente que projeta sobre as obras sua significação.¹²²

Nesse ponto, é elucidativo citar a bela metáfora especulativa usada pelo filósofo na mesma obra: “o botão desaparece no desabrochar da flor”¹²³. Criada para ilustrar a organicidade dos momentos da experiência da consciência, que não se perde no ceticismo do *puro nada* em seu movimento dialético, mas ressurge nas contradições da *negação*

¹²⁰ No subcapítulo intitulado *Intuição e exposição egípcias do morto; pirâmides*, Hegel afirma: “arrancada da existência imediata, a morte mantém na sua despedida da vida ainda seu relacionamento com o vivo e é tornada autônoma e conservada nesta forma concreta”. Cf. HEGEL, *Cursos de Estética*, V. II, p. 78.

¹²¹ Cf. VETÖ M., “Le cristal et la pyramide: l’art symbolique selon Hegel”, In.: *L’Esthétique de Hegel*, pp. 150-152. Sobre a crítica de Hegel ao rigor formal da arquitetura exterior das pirâmides, Vetö observa que os atributos da estética clássica tradicional que valorizam a igualdade de proporções como critério de beleza são uma noção *pobre e primitiva* na lógica de Hegel. A arquitetura simbólica é vista pelo filósofo como um *ambiente inorgânico do espírito*, em parte, por ser ordenada e construída seguindo a conformidade às leis do entendimento, notadamente à lei da gravidade, e não, por assim dizer, pelas leis do espírito; em outra parte, porque a regularidade formal reflete estruturas da natureza inorgânica, o cristal, portanto, segundo Vetö, com *raiz conceitual na filosofia da natureza*, sem a contrapartida da consciência espiritual. Cf. HEGEL, *Cursos de Estética*, V. III, p. 63.

¹²² Cf. HEGEL, *Fenomenologia do Espírito*, § 692, p. 459.

¹²³ A metáfora usada por Hegel no Prefácio da *Fenomenologia do Espírito* merece transcrição integral por representar a dinâmica do seu método dialético, qual seja, a autocrítica autônoma e o autodesenvolvimento do objeto a partir de suas contradições: “o botão desaparece no desabrochar da flor, e poderia dizer-se que a flor o refuta; do mesmo modo que o fruto faz a flor parecer um falso ser-aí da planta, pondo-se como sua verdade em lugar da flor: essas formas não só se distinguem, mas também se repelem como incompatíveis entre si. Porém, ao mesmo tempo, sua natureza fluida faz delas momentos da unidade orgânica, na qual, longe de se contradizerem, todos são igualmente necessários. É essa igual necessidade que constitui unicamente a vida do todo”. HEGEL, *Fenomenologia do Espírito*, p. 24.

*determinada*¹²⁴, a referida metáfora apresenta-se como contrária à lógica do embalsamento ocultada pela arquitetura enigmática e dupla das pirâmides.

A forma arquitetônica representando *enormes cristais* não se vincula à sua estrutura interna profunda, labiríntica e extensa construída para ser templo funerário de reis e de animais sagrados. Essa ausência de relação entre a estrutura externa e o conteúdo das pirâmides rompe a mediação necessária e intrínseca ao objeto e representa, assim, metaforicamente, o oposto da unidade orgânica da floração citada por Hegel na *Fenomenologia do Espírito*.

É nessa perspectiva que as pirâmides, apesar do paradoxo entre o exterior surpreendente e o *interior enquanto a morte*, permanecem como o *negativo da vitalidade*, ou seja, são a própria morte, segundo Hegel. No contexto da filosofia da arte, representam a atividade exterior e abstrata do espírito, carente de autoconsciência para se objetivar no mundo de maneira clara. Retorna-se aqui à citada ausência dos momentos da unicidade orgânica ou, se quisermos, da correspondência mais próxima do significado com sua expressão. Nas palavras de Hegel: “a Ideia sobrepõe sua existência exterior, ao invés de nela nascer ou de estar nela completamente acabada”.¹²⁵

Diante disso, o autor compreende a arte simbólica como uma “disputa constante do significado e da forma”¹²⁶, luta que significa um impulso do espírito, ou seja, da concepção de mundo do oriente antigo, para conquistar a consciência de si por meio de suas manifestações culturais e religiosas. Nesse contexto, a consciência artística oscila entre representar deuses em animais e a luta em vão pela verdadeira unidade espiritual com o natural, pois permanece em torno de configurações naturais para expressão do absoluto¹²⁷. É o que Hegel conclui quando afirma que na cultura do oriente antigo o interior “não desprende para si, enquanto significado, de sua efetividade imediata no dado”.¹²⁸

Isso quer dizer que, na arte simbólica, estamos em pleno domínio da objetividade natural sobre a pretensão de uma configuração artística em que a natureza esteja penetrada pelos significados do espírito. Não obstante, Hegel considera que o simbólico desponta como arte quando o significado universal e divino pretendido na figura se transmuta em enigmático, não mais se configurando na mera unidade imediata com a natureza, como

¹²⁴ Cf. HEGEL, *Fenomenologia do Espírito*, § 79, pp. 79-74.

¹²⁵ HEGEL, *Cursos de Estética*, V II, p. 25.

¹²⁶ Ibid, p. 40.

¹²⁷ Cf. Hegel, *Cursos de Estética*, V. II, p. 173.

¹²⁸ HEGEL, *Cursos de Estética*, V. II, p. 48.

nas religiões naturais em que sol, montanha, lua, etc. são considerados sagrados e intuídos como existências divinas imediatas, a exemplo da *luz* da religião de Zoroastro.

Embora ainda restrita aos limites do elemento natural, a manifestação do símbolo autêntico ocorre quando “a exterioridade, por meio da qual um significado universal deve chegar à intuição, permanece ainda diferente do significado que ela tem de expor, e por isso subsiste a dúvida de que em qual sentido a forma deve ser tomada”.¹²⁹ A consequência da estética simbólica, como já ressaltado, é a inadequação entre o significado e a expressão artística, com vantagem qualitativa velada para o significado, que esconde uma verdade mais ampla e mais profunda do que a imagem, apesar da dimensão desmesurada da obra¹³⁰.

Dito de outro modo, a Ideia não encontrou seu correspondente nos fenômenos artísticos da arte egípcia porque a consciência artística, inserida nos limites culturais e históricos do seu tempo, não se produziu como categoria autoconsciente. Aqui vale sublinhar que não se deve tematizar a divisão das Formas de arte com eventuais capacidades ou inabilidades técnicas de artistas, mas de inserir a estética de Hegel na dimensão espiritual pretendida pelo filósofo e de ressaltar a preponderância da Ideia na composição de sua filosofia da arte.

É nessa perspectiva que se deve interpretar a passagem da *Fenomenologia do Espírito* em que Hegel compara o ofício do artesão construtor das pirâmides egípcias a um trabalho instintivo, como *as abelhas fabricam seus favos*, e o distingue do autêntico fazer artístico pela execução de obras que são meras formas abstratas do entendimento e não da razão, própria da atividade espiritual que se autodetermina.¹³¹ A distinção entre o artesão egípcio, que vive a contradição e a disputa entre a representação consciente da forma e a representação inconsciente do significado, e o verdadeiro artista que sabe de si e compõe a obra a partir dessa interioridade racional reflete o processo do desenvolvimento do espírito desenhado na doutrina das Formas da arte e que culminará na expressão da subjetividade da Forma de arte romântica, como veremos adiante.

¹²⁹ HEGEL, *Cursos de Estética*, V II, p. 124.

¹³⁰ Entre outros exemplos da arquitetura monumental egípcia além das pirâmides, Hegel cita os colossos de *Memnon*, as imensas estátuas de pedra que representam faraós e eram veneradas na religiosidade do oriente antigo. Cf. HEGEL, *Cursos de Estética*, V. II, p. 82.

¹³¹ Em contraposição à forma abstrata do entendimento que caracteriza a atividade do artesão, o autor explica, no capítulo VI, intitulado *O Espírito*, que “a razão é espírito quando a certeza de ser toda a realidade se eleva à verdade, e [quando] é consciente de si mesma como de seu mundo e do mundo como de si mesma”. Cf. HEGEL, *Fenomenologia do Espírito*, § 438, p. 298.

Nesses termos, vale destacar que a teoria de Hegel sobre a Forma de arte simbólica é considerada *inovadora*¹³² no contexto do pensamento romântico alemão predominante na virada do século XVIII para XIX, por refutar o ideal de uma harmonia imediata com a ordem natural e, por vezes, à base de uma subjetividade abstrata¹³³. A sensibilidade artística romântica de união do ser humano com o universo natural utiliza da linguagem alegórica e simbólica para expressão desse vínculo. No romantismo, como destaca Isaiah Berlin, “toda a arte é uma tentativa de evocar por símbolos a visão inexprimível da atividade incessante que é a vida”¹³⁴.

Hegel considera que os símbolos são formas inadequadas de expressão da verdade e, no contexto do chamado primeiro romantismo alemão¹³⁵, refletem uma subjetividade *oca, vazia e vaidosa*. A autoconsciência do espírito conquistada na modernidade não seria apenas incompatível com a ambiguidade do simbólico, mas também com o projeto filosófico de Hegel de alcançar a união entre o finito e o infinito, entre a vitalidade natural e a espiritual, por meio de uma razão especulativa que unificaria a liberdade radical e a plenitude expressiva almejada pela primeira geração de românticos nos termos de uma intuição empírica e intelectual.¹³⁶

¹³² Cf. VETÖ, M. Le cristal e la pyramide: l’art symbolique selon Hegel, In. *L’esthétique de Hegel*, p. 149.

¹³³ A crítica de Hegel à subjetividade abstrata será abordada mais adiante quando tratarmos da Forma da arte romântica.

¹³⁴ BERLIN, I., *As raízes do romantismo*, p. 184. Posicionando-se contra a linguagem alegórica do simbolismo romântico por, grosso modo, separar conscientemente imagem e significado e se sustentar em uma liberdade subjetiva e abstrata, Hegel adota como eixo argumentativo nos *Cursos de Estética* a sentença de Friedrich Schlegel, segundo a qual “toda beleza é alegoria. Do mais elevado, por ser inexprimível, só se pode falar de maneira alegórica”. (In. SCHLEGEL, F., *Conversa sobre a Poesia e outros fragmentos*. Trad. de Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo, Iluminuras, 1994, p. 58). Não por acaso, Hegel afirma que “o supremo e o mais excelente não é o inefável, de modo que o artista ainda fosse em si mesmo de uma profundidade maior do que a apresentada pela obra, e sim suas obras são o que há de melhor do artista e o verdadeiro; o que ele é, ele é, mas o que apenas permanece no interior, isso ele não é”. Cf. HEGEL, *Cursos de Estética*, V. I, p. 291.

¹³⁵ O debate entre Hegel e os autores românticos como Friedrich Schlegel, Fichte, Schelling, Novalis é intenso e complexo e, como tal, exige um trabalho à parte. Nosso objetivo aqui, diante da multiforme riqueza cultural e histórica do movimento romântico, é ressaltar que a crítica de Hegel à arte simbólica e, por extensão, às manifestações artísticas que se expressam por uma linguagem alegórica, como na estética do romantismo, perpassa sua recusa da abstração e da unilateralidade como modo de expressão artística.

¹³⁶ Na obra *Fé e Saber*, Hegel evoca uma distinção entre intuição intelectual e empírica ao discorrer sobre a filosofia de Fichte, a quem atribui a responsabilidade para a formação de uma (anti) estética da ironia presente no subjetivismo romântico, como se verá adiante. A intuição empírica consiste em intuir algo ou alguma coisa que são estranhos à consciência pura, transcendental, ou, segundo Hegel, ao Eu fichteano. Por sua vez, a intuição intelectual parte do caminho oposto, pois incide na abstração de tudo o que é estranho à consciência para que se possa pensar a si mesmo. Cf. HEGEL, *Fé e saber*, p. 136. O caminho especulativo para unir liberdade e natureza, razão e sensibilidade distingue Hegel de seus contemporâneos românticos. Para Hegel, a síntese seria alcançada por meio da razão, a essência da liberdade autodeterminante, na medida em que a pretensão de alcançar uma unidade com a natureza não justificável racionalmente, ou seja, na mera intuição, “significa perder-se na grande corrente da vida, e isso não é uma síntese entre a autonomia e a expressão, mas uma capitulação na qual abrimos mão da autonomia”. Cf. TAYLOR, *Hegel e a sociedade moderna*, pp. 24-25.

A tendência romântica ao panteísmo¹³⁷, observa Jean-Louis Vieillard-Baron, insere a estética em uma filosofia da natureza, a qual é marcadamente diferente da interpretação da arte como expressão do espírito absoluto¹³⁸. Em análise paralela, Márcia Gonçalves salienta que no âmbito do simbólico não é possível pensar a liberdade, a verdade e a espiritualidade da arte. Esses três atributos representam, em Hegel, a idealidade da obra de arte. A autora defende a tese de que “o entendimento abstrato, que busca atrás da contingência exterior da forma sensível uma ‘necessidade interior’, um sentido, ou seja, que busca interpretar a obra de arte, constitui para Hegel a mesma forma de reflexão exterior que cavou o abismo irreversível entre exterior e interior ou entre objetivo e subjetivo”.¹³⁹

A problemática permanece, portanto, no argumento hegeliano de que a arte deve refletir um conteúdo racional no qual o significado da obra não é outro senão aquele que se encontra efetivamente na sua forma exterior. A fantasia poética do romantismo, ao contrário, é exemplo para Hegel de *determinações abstratas do entendimento* e, como tal, afasta-se da unidade artística ao se expressar por meio de símbolos e alegorias¹⁴⁰. Na medida em que o simbólico ou o alegórico reivindicam um conteúdo universal não contido em sua forma artística, Hegel aponta como característica da estética do romantismo a subjetividade particular, cujo modo de expressão resvala para um pensamento de mundo que exclui toda possibilidade de verdade objetiva¹⁴¹.

A diferença entre o simbolismo histórico e o simbolismo do pensamento romântico decorre, portanto, da consciência estética de seus atos. No simbolismo histórico definido por Hegel, a consciência percorre diversos estágios em torno de uma mesma contradição: a incapacidade do espírito, ainda não livre para si mesmo, de expressar o conteúdo e a forma sensível da arte, no caso, o divino, de maneira clara e adequada. Ao contrário dos românticos, a ambivalência da Forma da arte simbólica não

¹³⁷ Hegel faz uma crítica à concepção moderna do panteísmo, que considera o *tudo e cada coisa em sua singularidade totalmente empírica*, e não como o *tudo no sentido de todo*, imanente nas singularidades, que é característico do panteísmo do oriente antigo. Cf. HEGEL, *Cursos de Estética*, V. II, p. 90-91.

¹³⁸ VIEILLARD-BARON, J.L. Le rôle de l'artiste dans l'esthétique de Hegel, In: *L'esthétique de Hegel*, p. 17.

¹³⁹ Cf. GONÇALVES, M. *O belo e o destino*, p. 87.

¹⁴⁰ Cf. HEGEL, *Cursos de Estética*, V. II, p. 34.

¹⁴¹ Jeffrey Reid, na introdução à obra *Os Escritos Póstumos e a Correspondência de Solger*, defende que interpretar a crítica hegeliana ao romantismo apenas em termos de crítica à subjetividade particular é passar ao largo do ponto essencial, a saber, a relação do sujeito romântico com a objetividade do mundo, a qual se difere completamente da objetividade que constitui o conteúdo da filosofia especulativa e da filosofia da arte. Cf. REID, J. “Introduction: Hegel, critique de Solger”, In HEGEL, *Compte rendu des Écrits posthumes et correspondance de Solger*, p. 3.

resulta de um desejo consciente de misturar significados, mas da ausência genuína de uma determinação adequada entre conteúdo e forma na cultura do oriente antigo¹⁴². O que Hegel demonstra, ao analisar as configurações do simbolismo histórico, é que o espírito da época era artesão e não artista, mas que, a despeito disso, o povo egípcio desenvolveu o autêntico impulso artístico, na medida em que aponta para a transição de uma intuição mais espiritualizada da arte ao expressar a morte do divino sem o amparo da negatividade abstrata da religião natural.

Desse modo, as intuições na arte, na religião e na mitologia do antigo Egito representam o início do processo histórico-artístico em que o sensível e o natural são percebidos como negativos. Essa negação abre o caminho para a ascensão do espiritual sobre o sensível e o natural e, como tal, é o prenúncio do que Hegel chama de *libertação*: o momento em que o “significado torna-se para si livre da forma sensível imediata”¹⁴³.

Os primeiros passos dessa liberdade espiritual, que é o intuir libertado do natural, encontram seu melhor exemplo na figura da esfinge: o símbolo por excelência do espírito egípcio, que “se coloca a tarefa espiritual do autodeciframento do espírito, sem, no entanto, chegar efetivamente ao deciframento”¹⁴⁴. Tal ambivalência é representada pela cabeça humana que se eleva acima do corpo animal, a esfinge: a figura mitológica que ilustra a aspiração e o ímpeto - ainda insuficientes - pela espiritualidade autoconsciente, como mostra esta passagem dos *Cursos de Estética*: “da indistinta força e vigor do animalesco quer aflorar o espírito humano, sem chegar à exposição acabada de sua própria liberdade e de sua forma móvel, já que tem que permanecer ainda misturado e associado ao outro de si mesmo”.¹⁴⁵

A liberdade e a autonomia do conteúdo, aprisionado na configuração simbólica, apenas desponta para o espírito com o deciframento do enigma da esfinge no mundo lendário da Grécia antiga. A conhecida interpretação de Hegel sobre o mito de Édipo representa, nesse contexto, a transição estética do simbólico para a Forma de arte clássica, marcada pelo antropomorfismo dos deuses gregos. É o herói da mitologia grega que consegue decifrar o enigma lançado pelo monstro metade mulher, metade leoa aos jovens de Tebas, penalizados com a morte se não conseguem responder: “quem, entre os que vivem na terra, nas águas, nos ares, tem uma só voz, um só modo de falar, uma só

¹⁴² VETÖ, M., Le cristal e la pyramide: l’art symbolique selon Hegel, In. *L’esthétique de Hegel*, p. 158.

¹⁴³ HEGEL, *Cursos de Estética*, V II, p. 71.

¹⁴⁴ Ibid, p. 77.

¹⁴⁵ Ibid, p. 85.

natureza, mas tem dois pés, três pés e quatro pés?” Édipo enfrenta a esfinge e responde: “é o homem. Quando ainda é criança, ele engatinha, na idade madura, caminha sobre as duas pernas, e quando envelhece apoia-se numa bengala para ajudar sua marcha hesitante, cambaleante”¹⁴⁶. A esfinge, derrotada, joga-se do penhasco e morre. Para Hegel, nasce a autoconsciência do espírito, que, na arte, será o conteúdo para a intuição clássica da estética grega: o espiritual que faz a si mesmo objeto de si. Cito a seguinte passagem dos *Cursos de Estética*:

o deciframento do símbolo está no significado existente-em-si-e-para-si, no espírito, tal como a famosa inscrição grega interpela ao homem: Conheça-te a ti mesmo! A luz da consciência é a clareza, a qual deixa iluminar de modo claro o seu conteúdo concreto por meio da forma adequada que pertence a ele mesmo e que expõe em sua existência somente a si mesma.¹⁴⁷

2.2. O reinado do homem e os poderes éticos: a Forma da arte clássica

Foi na Grécia antiga, civilização em que os deuses foram concebidos pela arte em forma humana, que Hegel situou a efetivação histórica do clássico. O poder estético atribuído aos deuses antropomorfos consiste em incorporar de maneira perfeita o significado espiritual, uma vez que o corpo humano é a forma mais apropriada para revelar o espiritual de modo sensível¹⁴⁸ e, nessa condição, é a figura que melhor acolhe e reflete a livre espiritualidade individual, que é o conteúdo da arte clássica¹⁴⁹. Como a forma dos deuses antropomorfos já têm em si mesma o seu significado, a escultura e a

¹⁴⁶ VERNANT, J.P. *O universo, os deuses, os homens*, p. 168.

¹⁴⁷ HEGEL, *Cursos de Estética*, V. II, p. 166.

¹⁴⁸ Sobre a forma corporal humana ser o único fenômeno sensível adequado ao espírito, atente-se para o fato de que em Hegel o corpo é manifestação do *logos* do espírito, é presença espiritual, ao contrário portanto de uma visão dicotômica entre corpo e alma. Nesse potencial estético da forma humana, Hegel tributa ao olho o órgão capaz de revelar a alma, pois é nele que se *concentra a alma* e, por analogia, a bela arte como capaz de exprimir o seu significado: “a arte transforma cada forma, em todos os pontos da superfície visível, em olho, o qual é a sede da alma e leva o espírito à aparição”. Cf. HEGEL, *Cursos de Estética*, V. I, p. 166. “A forma já tem de ter em si mesma o seu significado e, mais precisamente, o significado do espírito. Essa forma é essencialmente a humana, pois somente a exterioridade do homem é capaz de revelar o espiritual de modo sensível. [...] Através dos olhos olha-se na alma dos homens, como o seu caráter espiritual é expresso em geral por toda a sua formação. Se, portanto, a corporalidade pertence ao espírito como sua existência, então também o espírito é o interior pertencente ao corpo e nenhuma interioridade estranha à forma exterior, de modo que a materialidade não tem em si mesma ainda um outro significado ou aponta para este”. Cf. Hegel, *Cursos de Estética*, V. II, p. 163.

¹⁴⁹ Hegel explica que “o deus grego se destina à intuição espontânea e à representação sensível e, por isso, sua forma é o corpo humano, o círculo de sua potência e de sua essência é individual e particular, é uma substância e poder perante o sujeito, com os quais a interioridade subjetiva apenas em si está em unidade, mas não tem esta unidade como saber subjetivo interior e próprio”. Cf. HEGEL, *Cursos de Estética*, V. I, p. 94

mitologia gregas são o momento da perfeição estética para Hegel. É o que o autor chama de “a arte na sua suprema vitalidade”¹⁵⁰. Essa vitalidade não se restringe apenas à unidade harmônica entre a natureza humana e a divina do mundo artístico dos deuses gregos, mas abrange também a interpretação filosófica de Hegel sobre o povo grego.

É sabido que a reconstituição histórica do mundo clássico integrava o projeto filosófico dos idealistas e românticos alemães, com a suposição de que os gregos não conheceram a cisão entre a consciência individual e a consciência coletiva característica do mundo moderno, antes viveram a harmonia e a unidade orgânica entre o cidadão, a *pólis* e outros aspectos da vida e da cultura, como a arte e a religião¹⁵¹. Trata-se da *bela totalidade* do mundo grego notabilizada por Hegel na *Fenomenologia do Espírito* com o título *Espírito Verdadeiro. A Eticidade* (§444), momento em que o espírito se reconhece na unidade com o *éthos*, as leis, os costumes e os hábitos, formando a totalidade da cultura.

Nos *Cursos de Estética*, esse momento de efetividade imediata entre sujeito e substância representa a existência do que Hegel chama de “liberdade subjetiva autoconsciente”, “indivíduo autônomo e livre em si mesmo” e “substância ética”¹⁵². Com esses atributos, o conceito de clássico na estética hegeliana está associado à livre autonomia do espírito. É o que o filósofo afirma nos seguintes termos:

a beleza clássica tem como o seu interior o significado livre, *autônomo*, ou seja, não um significado de qualquer coisa, mas o que significa a si mesmo e, desse modo, também o que se *interpreta a si mesmo*. Isso é o *espiritual*, que em faz a si mesmo objeto de si. Nesta *objetividade de si mesmo*, ele tem então a Forma da exterioridade, a qual, enquanto idêntica ao seu interior, também é, desse modo, por seu lado, imediatamente o significado dela mesma e, na medida em que ela se sabe, também se mostra.¹⁵³

Isso quer dizer que os dois lados do fenômeno artístico, a forma e o conteúdo, encontram-se em harmonia concreta e não em uma simples concordância formal entre o conteúdo e sua configuração exterior. Vale lembrar que o pressuposto metafísico da estética hegeliana de que o *ideal* deve fornecer o conteúdo autêntico para a arte difere da estética tradicional do classicismo ao não se sustentar nos paradigmas do modelo e da

¹⁵⁰ HEGEL, *Cursos de Estética*, V. II, p. 85

¹⁵¹ Cf. VAZ, Pe.H.C. *A formação do pensamento em Hegel*, pp. 164-166. Pe. Vaz salienta que a proposta filosófica de Hegel de pensar a História como exigência de sentido, racionalidade, liberdade e universalidade confere ao mundo grego não apenas o interesse histórico ou arqueológico, mas o sentido filosófico hermenêutico, de modo a entender o que é a civilização em sua contemporaneidade.

¹⁵² HEGEL, *Cursos de Estética*, V II, p. 166.

¹⁵³ Ibid, p. 157.

imitação em busca de equilíbrio, proporção e clareza formais. Se assim o fosse, adverte Hegel, qualquer retrato da natureza ou de um objeto seriam considerados clássicos pela congruência entre forma e conteúdo¹⁵⁴.

Com efeito, na estética de Hegel não é a exatidão da representação figurativa que compõe a qualidade da obra de arte, mas a impregnação *ideal* de seu conteúdo¹⁵⁵, ou seja, a justa adaptação do conceito à realidade. Desse modo, o período histórico da civilização grega é afortunado e paradigmático porque é o momento em que a arte realiza, pela primeira vez, a conciliação entre o natural e o espiritual ao criar e refletir a vida ética e religiosa do povo grego. A particularidade do conteúdo no clássico consiste, portanto, no fato de que a própria arte é a Ideia concreta e, assim, elemento espiritual concreto¹⁵⁶.

Ocorre que, seguindo o percurso histórico-dialético do pensamento hegeliano, os deuses clássicos já contêm o germe de sua dissolução ao serem configurados em uma contradição não resolvida, qual seja, a existência individual intuída e assentada na beleza plástica, serena e sólida da escultura, que os transporta para algo superior, e a multiplicidade e diversidade de seus fins particulares exigidos na efetividade da poesia dramática da tragédia como *indivíduos-deuses*, condição que os aprisiona na contingência finita¹⁵⁷.

Nesses termos, Hegel vincula o processo de decadência da arte clássica às características de finitude e ao consequente destino do politeísmo grego, cuja existência é fundida na limitação do corpóreo e na unidade imediata e sensível, não se fundamentando, portanto, como um saber subjetivo interior e próprio. Cito Hegel:

quanto mais se sobressai nas formas dos deuses a seriedade e a liberdade espiritual, tanto mais se sente um contraste desta grandeza com a determinidade e a corporalidade. Os deuses beatos se entristecem como que por sua beatitude ou corporalidade; lê-se na sua configuração o destino que os espera e o desenvolvimento dele, enquanto surgimento efetivo daquela contradição da grandeza com a particularidade, da espiritualidade com a

¹⁵⁴ Cf. HEGEL, *Cursos de Estética*, V I, p. 92.

¹⁵⁵ VERRA, V. L'art e la vie dans l'esthétique hégélienne, In. *L'esthétique de Hegel*, p. 41.

¹⁵⁶ Cf. HEGEL, *Cursos de Estética*, V. I, p. 92-93.

¹⁵⁷ Sobre o círculo do politeísmo grego e a contradição entre o ideal plástico da escultura e a *comunidade como a reflexão espiritual em si mesma*, Hegel observa que “os deuses não persistem em seu repouso eterno; eles se põem em movimento com fins particulares, na medida em que eles são puxados para lá e para cá pelos estados e colisões que se encontram na efetividade concreta, a fim de ora ajudar aqui, ora impedir ou perturbar ali. Estas relações singulares, nas quais os deuses entram como indivíduos agentes, conservam um lado da contingência, o qual turva a substancialidade do divino, por mais que a mesma possa permanecer a base dominante, e atrai os deuses para as oposições e lutas da finitude limitada. Por meio desta finitude imanente aos deuses mesmos, eles entram na contradição de sua altivez, dignidade e beleza de sua existência, por meio da qual eles também são rebaixados ao arbitrário e contingente”. Cf. HEGEL, *Cursos de Estética*, V. II, p. 234.

existência sensível, a arte clássica mesma conduzida ao encontro de seu declínio.¹⁵⁸

Tais particularidades clássicas são contrapostas à substancialidade infinita do divino, que será a marca da representação cristã, com a figura de um Deus criador e senhor da natureza e do mundo espiritual. Suprimido da existência imediata da natureza, a divindade cristã cria os homens a sua imagem e realiza a reconciliação do finito no infinito com a representação da vida, da morte e da ressurreição de Cristo¹⁵⁹.

Assim, na deficiência da arte clássica em trabalhar a referida oposição¹⁶⁰ e no contexto da ascensão das formas culturais, o espírito se conscientiza de que a sua verdade não compreende mais o mergulhar a si mesmo na corporeidade ou na intuição da forma corporal humana dos deuses plasticamente representados nas esculturas. O espírito sabe que a sua verdade consiste em “reconduzir a si mesmo do exterior para sua interioridade consigo mesmo e de estabelecer a realidade exterior como uma existência que não lhe é (mais) adequada”.¹⁶¹ Estamos falando da subjetividade espiritual e infinita e da interioridade absoluta do período cristão, as quais marcam a transição para a Forma da

¹⁵⁸ HEGEL, *Cursos de Estética*, V.II, p. 216.

¹⁵⁹ O significado dialético-metafísico da morte de Cristo na filosofia de Hegel compreende, em um primeiro momento, a finitude e a negação do Deus que se apresenta em forma finita e morre; em um segundo momento, envolve a reconciliação da dicotomia entre Deus e o mundo por meio da ressurreição. Nesses termos, Hegel considera que, em comparação com o oriente e os gregos, “só o cristianismo, pela doutrina da encarnação de Deus e da presença do Espírito Santo na comunidade crente, deu à consciência humana uma relação completamente livre para com o infinito, e desse modo tornou possível o conhecimento conceituante, do espírito em sua infinitude absoluta”. Cf. HEGEL, *Enciclopédia das Ciências Filosóficas III*, § 377, p. 8. Segundo Inwood, “sofrer e depois derrotar a morte – a que todos os homens estão sujeitos – mostra que o Espírito do homem pode triunfar sobre a morte, sendo sua individualidade finita e contingente suprasumida ou transfigurada em universalidade divina”. Cf. INWOOD, M. *Dicionário Hegel*, p. 228 – o verbete “morte e imortalidade”.

¹⁶⁰ Hegel retoma em várias passagens dos *Cursos de Estética* a análise sobre a contradição não solucionada pelo ideal plástico no que concerne à exposição do absoluto. Em uma delas, reforça a tese que a arte clássica não conheceu um lado da oposição, qual seja, a expressão do saber e da liberdade do sujeito no interior de si mesmo e em face do que é exterior: “o endurecimento do sujeito em si mesmo enquanto personalidade abstrata contra o ético e o absoluto, contra o pecado e o mal, bem como [a arte clássica] não conhece o retraimento da interioridade subjetiva em si mesma, o dilaceramento, a inconsistência, em geral o círculo inteiro das cisões, o qual em seu interior introduz o lado não belo, o feio, o adverso, segundo o sensível e o espiritual. A arte clássica não transpõe o solo puro do ideal autêntico”. Cf. HEGEL, *Cursos de Estética*, V. II, p. 165. Em comparação com o modo de exposição do absoluto no círculo religioso da arte romântica, Hegel aprofunda o exame sobre o Conteúdo nos dois terrenos artísticos: “o divino da arte certamente se desagrega em um círculo de deuses, mas não se cinde em si mesmo, enquanto essencialidade universal e enquanto fenômeno empírico singular subjetivo na forma humana e no espírito humano, e tem tampouco a tarefa, como o absoluto privado de aparição (Deus cristão), que tem contra si um mundo do mal, do pecado e do erro, de levar estas oposições à reconciliação e de ser apenas enquanto esta reconciliação o que é verdadeiro efetivo e divino. No conceito da subjetividade absoluta, em contrapartida, reside a oposição entre a universalidade substancial e a personalidade, uma oposição cuja mediação realizada o subjetivo preenche com sua substância e eleva o substancial ao sujeito absoluto que se sabe e se quer a si mesmo”. Ibid, pp. 265-266.

¹⁶¹ HEGEL, *Cursos de Estética*, V. II, pp. 252-253.

arte romântica e representam a dissolução e a superação da unidade imediata do ideal clássico.

2.3. A Forma da arte (pós) romântica: o humano como o divino

A Forma da arte romântica encontra seu conteúdo artístico no princípio da subjetividade e da espiritualidade interior e abarca não apenas a arte cristã da Idade Média, mas também manifestações artísticas do renascimento ao romantismo. Nesse extenso período, Hegel analisa a arte sob a nova categoria do espírito, marcada por uma interioridade que se torna objeto de si, e a partir dessa unidade consigo mesma, cria e produz sem precisar buscar na objetividade exterior o seu Conteúdo.¹⁶²

O princípio fundamental da arte romântica, embora gire em torno do tratamento subjetivo no fenômeno artístico, encontra modulações ao longo do período histórico analisado por Hegel, as quais foram designadas pelo autor como *substancialidade do espiritual e subjetividade mundana e humana*:

segundo o conteúdo, alcançamos desse modo, por um lado, a substancialidade do espiritual, o mundo da verdade e da eternidade, o divino, o qual, porém, de acordo com o princípio da subjetividade, é ele mesmo apreendido e efetivado pela arte como sujeito, personalidade, como absoluto que se sabe a si em sua espiritualidade infinita, como Deus no espírito e na verdade. Em oposição a ele sobressai a subjetividade mundana e humana, a qual, não estando mais em unidade imediata com o substancial do espírito, pode, pois desdobrar-se segundo toda a particularidade humana e tornar acessível à arte o peito humano inteiro e toda a plenitude do fenômeno humano.¹⁶³

O conteúdo artístico no círculo religioso da arte romântica representa para Hegel a *substancialidade do espiritual* e se concentra na exposição da interioridade do espírito pela característica do cristianismo em fundar no sentimento e na introspecção do ânimo subjetivo a base para a constante renovação da fé.¹⁶⁴ Isso quer dizer que na representação cristã de uma só divindade, o conteúdo da arte é apreendido como *espiritualidade livre absoluta*, pois a união e a reconciliação entre a forma e o conteúdo da arte são

¹⁶² A subjetividade é definida por Hegel nos seguintes termos: “a subjetividade é o conceito do espírito que existe idealmente para si mesmo, que se recolhe desde a exterioridade na existência interior, que, por conseguinte, não se reúne mais com a sua corporalidade em uma unidade destituída de separação”. HEGEL, *Cursos de Estética*, V. III, p. 189.

¹⁶³ Ibid, p. 190.

¹⁶⁴ Nas palavras de Hegel, “a reconciliação com o absoluto é no romântico um ato do interior, que certamente aparece no exterior, mas não tem o exterior mesmo em sua forma real como conteúdo e finalidade essencial”. Cf. *Cursos de Estética*, V. II, p. 266.

reconduzidas da exterioridade para o interior do sujeito e, para tanto, encontra na pintura seu novo modo de expressão¹⁶⁵.

Em contraste com as representações simbólicas e plásticas dos deuses, que buscam, respectivamente, na natureza e na forma e ações humanas o modo de exposição do seu Conteúdo, na arte cristã a geração e a conservação do divino dependem de uma linguagem artística que encontra no interior do ser humano a reconciliação com Deus e representam, assim, uma superação do modo de exposição da Ideia sobre a matéria sensível da arte para uma interioridade autoconsciente:

é por isso que o cristianismo – pelo fato de representar Deus como espírito e não como espírito individual e particular, mas como absoluto, no espírito e na verdade – recua da sensibilidade da representação para a interioridade espiritual e transforma esta e não o corpo em material e existência de seu Conteúdo. Do mesmo modo, a unidade da natureza humana e divina é algo sabido e apenas por meio do saber espiritual e no espírito é uma unidade realizada. O novo conteúdo assim conquistado não está, portanto, atado à exposição sensível, como a que lhe corresponde, mas está livre desta existência imediata que deve ser estabelecida, superada e refletida negativamente na unidade espiritual. Deste modo, a arte romântica é a arte se ultrapassando a si própria, mas no interior de seu próprio âmbito e na própria Forma artística.¹⁶⁶

Do ponto de vista da consciência artística, o Conteúdo romântico é a passagem para uma Forma de arte mais elevada porque representa a conquista e o predomínio do espiritual sobre o corpóreo e o natural. Hegel denomina esse momento de triunfo da

¹⁶⁵ Hegel considera a pintura a primeira dentre as artes românticas, à qual se seguirá a música e a poesia. Os meios de expressão da pintura - a superfície plana da tela e as cores – são o ponto culminante para a manifestação do princípio da subjetividade interior. Neles, Hegel vê o momento privilegiado para a expressão da *alma interior* e da *profundidade do ânimo*, dada a técnica pictórica exigida pela pintura: o domínio da cor no jogo entre o claro e escuro para a representação da multiplicidade de objetos que ela insere na arte. Aos meios de expressão da superfície plana e da cor soma-se a luz, o elemento físico essencial que na pintura torna-se elemento espiritual: “a luz e a sombra, o aparecer dos objetos em sua iluminação, são provocados pela arte e não por meio da luz natural, a qual por isso apenas torna *visível* aquele claro e escuro e a iluminação que aqui já é produzida pela pintura. [...] A forma é feita por meio da luz e da sombra e como forma real é por si supérflua”. Cf. HEGEL, *Cursos de Estética*, V. III, p. 206. É nesse contexto de composição harmônica entre o material e espiritual na superfície plana do quadro que Hegel exalta o desenvolvimento pictórico conquistado pelos mestres do renascimento italiano em contraposição à pintura dos antigos, cuja concepção não aspirava à *intimidade* e à *profundidade do sentimento*: “imagine, pois o que Rafael ou qualquer outro dos grandes mestres italianos fizeram da Madona e do Menino Jesus! Que profundidade do sentimento, que vida espiritual, que intimidade e plenitude majestade ou graça, que ânimo humano e todavia inteiramente penetrado pelo espírito divino nos dizem em cada traço!” Cf. HEGEL, *Cursos de Estética*, V. III, p. 198. Para justificar sua predileção pela pintura desenvolvida a partir da época cristã da Idade Média, Hegel explica: “mas na arte o Conteúdo espiritual não pode ser separado do modo da exposição. Se a este respeito questionarmos por que a pintura foi alçada à sua peculiar altura apenas por meio do conteúdo da Forma da arte romântica, então são justamente a intimidade do sentimento, a beatitude e a dor do ânimo deste Conteúdo mais profundo que exige uma animação espiritual, o qual abriu o caminho para a perfeição artística pictórica mais elevada e a tornou necessária”. Cf. HEGEL, *Cursos de Estética*, V. III, p. 198.

¹⁶⁶ HEGEL, *Cursos de Estética*, V. I, pp. 94-95.

interioridade sobre a exterioridade, o que conduz ao princípio da subjetividade livre na arte e, em última instância, à autonomia da produção artística. O traço característico da abordagem dialética hegeliana no desdobramento da arte romântica é a relação crescente entre a primazia da subjetividade e a consequente indiferença da matéria sensível na composição do objeto artístico, levando à uma separação mais profunda entre a Ideia e a forma, cujo resultado resvala para a uma criação artística com conteúdo inessencial.

Uma vez que o ânimo subjetivo torna-se elemento essencial na concepção artística romântica, Hegel chama a atenção para o surgimento de uma subjetividade abstrata e formal, afastada da objetividade e de sua origem substancial e, portanto, geradora de aventuras arbitrárias no terreno artístico. A abstração em Hegel, vale ressaltar, adquire o sentido de ação unilateral. Como explica Marco Aurélio Werle:

o termo “abstração” sempre tem um sentido preciso em Hegel: significa o fato de que se trata de um desdobramento unilateral (da subjetividade), de um abstrair raciocinante, segundo o entendimento, de um aspecto apenas, donde o surgimento do formalismo. Tudo estaria em seu devido lugar se o desenvolvimento da subjetividade não se encaminhasse para uma abstração e sim se desenvolvesse para uma concreção¹⁶⁷.

Essa característica contextualiza e justifica a divisão hegeliana, no âmbito do conteúdo romântico, entre a subjetividade moderna e a subjetividade abstrata. A subjetividade danosa para a produção artística, na visão de Hegel, é aquela que conduz a uma falta de efetividade da arte e que dá primazia ao que o autor chama de “eu total e constantemente abstrato e formal, como princípio absoluto de todo saber, de toda razão e conhecimento”¹⁶⁸. Hegel se refere à ironia moderna e atribui o fundamento de sua aplicação na arte à filosofia de Fichte¹⁶⁹. O caráter absoluto do eu fichteano, sob o ponto

¹⁶⁷WERLE, M. A. “O domingo da vida e os dias da semana: ironia e negatividade em Hegel e no romantismo”, In: *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. IX, n. 17 (jul-dez/2015), p. 154.

¹⁶⁸HEGEL, *Cursos de Estética*, V. I, p. 81.

¹⁶⁹No contexto do idealismo alemão, a filosofia de Fichte critica o dualismo kantiano entre o pensável e o cognoscível, não obstante a consideração de que Kant possuía “em geral a filosofia correta; mas apenas nos seus resultados, não segundo seus fundamentos”. Cf. FICHTE, *Resenha de Enesidemo*. In: *Ceticismo e criticismo: a ideia de uma ciência da ciência em geral*. Org., trad. e notas de Ricardo Barbosa. Loyola/Ed. PUC Rio: São Paulo/Rio de Janeiro, 2016, p. 19. Como nos esclarece Ricardo Barbosa, na apresentação da referida obra, Fichte estava convencido de que a possibilidade da filosofia como ciência dependia de uma primeira e única proposição fundamental, mas não considerava que tal proposição já estivesse estabelecida. Para Fichte, Kant aproximou-se da “meta sublime” de transformar a filosofia em uma “ciência segura”, mas falhou ao não apontar a “proposição incondicionada”, fundamental, superior, capaz de unir as faculdades humanas apontadas na filosofia crítica. Para transformar a filosofia em uma ciência segura, portanto, era necessário encontrar o “princípio absolutamente primeiro, puro e simplesmente incondicionado, de todo saber” (idem, p. 32). Para Fichte, este princípio é a “autoposição incondicionada do Eu”, segundo nos explica Barbosa. A filosofia tem de começar com a consciência de si, sendo o Eu o primeiro princípio. *Eu* que se impõe como atividade, tanto para a experiência, quanto para o conhecimento.

de vista de Hegel, impregna a produção artística de uma ausência de seriedade e interesse substancial. Na medida em que o artista irônico cria a partir de uma subjetividade abstrata, ele transforma e esvazia qualquer conteúdo substancial em aparência e, nesse agir unilateral, atribui valor apenas ao que é criado a partir de si mesmo, rompendo o elo efetivo com a realidade. Nesse jogo, o que foi criado arbitrariamente torna-se, por consequência, passível de ser destruído pela mesma imanência absoluta do eu, eliminando a possibilidade de algo ser considerado substancial e dotado de valor¹⁷⁰.

Posicionando-se contra a ironia como Forma de arte, Hegel concentra boa parte de sua apreciação estético-filosófica sobre os autores românticos na obra *Os Escritos Póstumos e a Correspondência de Solger*, publicada em 1828, em Berlim, e dedicada à memória do filósofo Karl Wilhelm F. Solger (1770-1819). Brevemente citado nos *Cursos de Estética*, o pensamento especulativo de Solger é o pano de fundo para Hegel construir um exame crítico do desenvolvimento artístico e literário alemão do seu tempo, discorrendo sobre o conceito de ironia e de centralização da subjetividade em autores como Friedrich Schlegel, Novalis, Ludwig Tieck, Schleiermacher, Fichte e Schelling¹⁷¹.

Do círculo romântico de Jena, o jovem Solger representava para Hegel a possibilidade de uma ironia especulativa que se opusesse à ironia romântica, antifilosófica e de recusa à objetividade do mundo postulada pelos seus pares de Jena. Não por acaso Hegel lamenta textualmente a morte prematura de Solger, que o impediu de levar a cabo o desenvolvimento do conteúdo especulativo de sua filosofia sem se resvalar na *vaidade subjetiva*¹⁷². Nesses termos, a crítica de Hegel dirige-se contra a tendência artística de sua

Nas palavras de Fichte: “o sujeito absoluto, o Eu, não é dado por intuição empírica, e sim posto por intuição intelectual; e o objeto absoluto, o Não-eu, é o que o Ihe é contraposto” (edição alemã GA II/2, 41-67, p. 69). Na proposição do Eu como princípio fundamental, Fichte reestabelece a doutrina da intuição intelectual, rechaçada por Kant na *Crítica da razão pura* ao considerar que a intuição não pensa e o pensamento não intui, e, posteriormente, por Hegel.

¹⁷⁰ Cf. HEGEL, *Cursos de Estética*, V. I, pp. 81-82.

¹⁷¹ A esse respeito, conferir *L'ironie romantique. Compte rendu des Écrits posthumes et correspondance de Solger*, traduction, introduction et annotation par Jeffrey Reid, Paris, Vrin, 1997. Nos *Cursos de Estética*, Hegel, ao mesmo tempo em que exalta a filosofia especulativa de Solger em contraposição aos “apóstolos da ironia”, reprova o fato de que Solger considerou a negatividade da ironia especulativa não como um momento, mas como sendo toda a Ideia filosófica: “ele [Solger] chegou ao momento dialético da Ideia, ao estágio que denomino de “infinita negatividade absoluta”: a atividade da Ideia de se negar enquanto o infinito e o universal para a finitude e para a particularidade e de igualmente superar esta negação e com isso restabelecer a universalidade e o infinito no finito e particular. [...] Compreendida como mera inquietação e dissolução dialéticas do infinito e do finito ela é, contudo, *apenas um momento*, e não como Solger quer, a *Ideia toda*. [...] Com isso, ele permaneceu preso a este aspecto da negatividade que possui parentesco com a dissolução irônica do determinado bem como com o substancial em si mesmo e no que ele também via o princípio da atividade artística”. Cf. HEGEL, *Cursos de Estética*, V. I, p. 85.

¹⁷² Ibid, p. 83. Sobre a objeção de Hegel ao caráter absoluto do *eu* do sujeito irônico, Márcia Gonçalves sublinha que “na arte do primeiro romantismo, Hegel identifica a abstração de uma subjetividade que foge do mundo prosaico em direção à sua interioridade, dando origem ao que Hegel denomina de solidão de sua

época de se alimentar de uma subjetividade que faz de si fenômeno e conteúdo da arte e que, por isso, torna-se arbitrária e sem relação efetiva e substancial com o mundo. Esse cenário surge no contexto da cultura da reflexão, identificada por Hegel como causa da dissolução da Forma de arte romântica:

em nossos dias, em quase todos os povos, o artista também foi tomado pela formação da reflexão, pela crítica, e entre nós alemães, pela liberdade do pensamento e, depois de também terem sido percorridos os estágios particulares necessários da Forma de arte romântica, ele foi transformado, por assim dizer, em *tabula rasa*, no que se refere à matéria e à forma de sua produção. Para o artista dos dias de hoje o estar preso a um Conteúdo particular e a uma espécie de exposição apropriada, apenas para esta matéria, é algo do passado e, desse modo, a arte tornou-se um instrumento livre que ele pode manusear uniformemente, conforme sua habilidade subjetiva em relação a cada conteúdo, seja de que espécie for. O artista encontra, por isso, acima das Formas e das configurações determinadas, consagradas, e se move livremente por si, independente do Conteúdo e do modo da intuição, nos quais anteriormente a consciência tinha diante de seus olhos o sagrado e o eterno”.¹⁷³

Nos termos da passagem, a *tábula rasa* é a nova categoria surgida no âmbito da cisão moderna e da cultura reflexiva, cujo impacto na arte são a falta de exigência de unidade entre Conteúdo e forma e a absoluta liberdade artística, que encontra em si mesma o próprio fim e o próprio fundamento. Ora, uma vez que no romântico a interioridade se retrai em si mesma e torna-se *mestre da efetividade inteira*, o resultado é que a exterioridade material torna-se livre para ser manipulada ao bel-prazer do artista. A liberalidade do conteúdo artístico é, por assim dizer, a contrapartida irremediável do movimento de interiorização da arte romântica.

Do mesmo modo, na medida em que arte romântica incorpora como conteúdo o *mundo interior*, o princípio da subjetividade desloca a unidade entre a obra de arte e o sujeito para o interior do ânimo de cada um, seja artista, seja espectador. Nesse cenário, Hegel considera que a desmaterialização da arte leva a exigir mais do talento individual

beleza, uma forma de incomunicabilidade de seu páthos-sofrimento. A melancolia, a indecisão, a loucura são indícios identificados por Hegel em algumas obras de arte romântica que revelam para ele uma desestruturação irracional do poeta, recolhido na interioridade abstrata de sua própria subjetividade”. Cf. GONÇALVES, *Hegel e os românticos*. Forum Deutsch, Rio de Janeiro, vol. VI, 2002, p. 6. Em acréscimo, Marco Aurélio Werle observa que “o problema hegeliano com o romantismo não é tanto com o princípio da subjetividade como tal, pois se trata de um fenômeno inegável da época moderna, mas com um certo desdobramento da mesma, rumo à infinitude vazia. Falta ao romantismo a percepção de que a subjetividade deveria cuidar tanto do domingo da vida quanto dos dias de semana, a saber, do descanso (ou “lazer”, como diríamos nós hoje) e do trabalho [Werktag], e não apenas se entregar aos voos da fantasia, aos dias da imaginação”. Cf. WERLE, “O domingo da vida e os dias da semana: Ironia e negatividade em Hegel e no romantismo”. In: *Viso: Cadernos de estética aplicada*, p. 154.

¹⁷³ HEGEL, *Cursos de Estética*, V. II. p. 340.

do artista. Inserida na contingência prosaica do mundo, é a habilidade e a consciência artísticas que passam a compor o substancial e as configurações do espírito na arte.¹⁷⁴

Diante de tal diagnóstico, o filósofo traz à tona a genialidade do artista, agora traduzida em esperança de que as produções possam continuar serem chamadas de arte. Essa aparente provocação de Hegel não se dirige à investigação da qualidade estético-formal da obra, mas ao indesejável retorno da atividade artística, imbuída na configuração da vida cotidiana, para a mera condição de imitação da natureza e, portanto, distanciada de seu papel e significado históricos.¹⁷⁵ Hegel não perdeu de vista que a subjetividade artística opera o movimento contrário de liberar o conteúdo do mundo exterior para as mais variadas formas de representação, tanto para fins substanciais como contingentes.¹⁷⁶

No exame da arte como uma relação substancial entre sujeito e objeto, Hegel evidencia a diferença entre a produção do artista e a do filósofo. Uma vez que o artista gera obra de arte e não pensamento conceitual, ele está unido imediatamente com o seu objeto material e deve fazer dele a essência autêntica de sua existência criativa e não se colocar contra e acima de sua matéria e de sua produção, em uma relação de *puro pensar*¹⁷⁷. Percebe-se, nesse ponto, o esforço de Hegel em apresentar uma análise que contraponha à perspectiva de uma Forma de arte que tenha como conteúdo a criação arbitrária ancorada no subjetivismo romântico, cujas implicações retomam a problemática da atividade artística unilateral e abstrata, gerada a partir de uma interioridade que satisfaz apenas a si em si mesma e se reconcilia nessa abstração.

Ao mesmo tempo, consciente que a arte transforma e evolui, Hegel sugere que não devemos considerar a subjetividade abstrata e a secularização da arte como um *mero infortúnio casual*. É natural que quanto mais a arte se mundaniza, mais é atraída para a exibição do que pertence à vida comum cotidiana e prosaica¹⁷⁸, envolvendo-se com o que

¹⁷⁴ Cf. HEGEL, *Cursos de Estética*, V. II, p. 331.

¹⁷⁵ Cf. HEGEL, *Cursos de Estética*, V. II, pp. 329-330. Sobre a imitação artística, merece citação a seguinte colocação de Hegel: “mas por todos os lados não é pela beleza sensível das Formas, mas pela animação espiritual, que se dá a conhecer a maestria e a qual também leva à maestria da exposição”. Cf. HEGEL, *Cursos de Estética*, V. III, p. 198.

¹⁷⁶ Segundo Hegel, “tudo tem lugar nas representações da arte romântica, todas as esferas da vida e os fenômenos, o maior e o menor, o mais elevado e o insignificante, o ético, o não ético e o mal”. Cf. HEGEL, *Cursos de Estética*, V. II, pp. 329-330.

¹⁷⁷ Cf. HEGEL, *Cursos de Estética*, V. II, pp. 338-339.

¹⁷⁸ A objetividade prosaica na arte, como exemplo de subjetividade mundana e humana, foi evocada com entusiasmo por Hegel nas célebres pinturas holandesas do século XVII, que transformaram objetos e cenas do cotidiano em conteúdo artístico produzido pelo espírito, ou seja, pela “vida cultural, religiosa e política dos holandeses daquele tempo”. Cf. WERLE, *A aparência sensível da ideia: estudos sobre a estética de Hegel e a época de Goethe*, p. 21. Diante disso, aos olhos de Hegel, é “possível estudar e conhecer a natureza humana” por meio da vida cotidiana retratada pelos mestres holandeses com cor e na superfície da tela, tais como cenas de *peças com casacos sujos jogando com cartas velhas*, de *camponeses que*

é mutável, transitório e finito em substituição ao substancial no qual contém os núcleos ético e divino. Desse modo, ao contrário de ser considerado como um mero fim, a decomposição de uma Forma de arte projeta o negativo nela existente como momento para conservação e superação da atividade artística. Escreve Hegel:

neste ultrapassar da arte sobre si mesma, todavia, ela é igualmente um recuar do ser humano em si mesmo, uma descida em seu próprio peito, pelo que a arte se despe de toda limitação firme em um círculo determinado do conteúdo e da apreensão, faz do *humanus* seu novo santo: das profundidades e alturas do ânimo humano enquanto tal, do humano universal em sua alegria e dor, em suas aspirações, atos e destinos. Com isso, o artista obtém seu conteúdo nele mesmo e é o espírito humano que efetivamente se determina a si mesmo, que considera, engendra e expressa a infinitude de seus sentimentos e situações, para o qual nada mais do que pode ser vivo no peito humano é estranho. Trata-se de um Conteúdo que não permanece em si e para si determinado artisticamente, mas deixa para a invenção arbitrária a determinidade do conteúdo e do configurar, mas não exclui nenhum interesse, já que a arte não necessita mais expor aquilo que é absolutamente familiar em um de seus estágios determinados, mas tudo aquilo no que o ser humano tem a capacidade de se sentir familiar.¹⁷⁹

É nesse contexto do *humanus* como conteúdo da arte - o humano em geral e em todas as suas possibilidades -, que Hegel anuncia o fim da Forma de arte romântica e, a um só tempo, aponta a evolução da atividade artística para outros e novos modos de exposição:

assim como todo ser humano, em cada atividade, seja ela política, religiosa, artística ou científica, é um filho de sua época e tem a tarefa de elaborar o Conteúdo essencial e, desse modo, a forma necessária deste, assim também permanece como determinação da arte que ela encontra a expressão artisticamente adequada para o espírito de um povo.¹⁸⁰

As preocupações estéticas de Hegel nos soam familiar quando pensamos na arte contemporânea em toda a sua diversidade. Arthur Danto considera que a arte atual é “praticamente uma confirmação da teoria da história de Hegel, segundo a qual o Espírito

soltam fumo pelo cachimbo, além do veludo e do brilho do ‘em copos transparentes. Esse autêntico milagre da idealidade, agora conquistado com a inserção do cotidiano no lugar dos temas artísticos religiosos dos mestres italianos, explica-se para Hegel por meio da história política e da Reforma protestante desenvolvidas na Holanda, que “superaram o despotismo da Igreja e do reino espanhol”. Cf. HEGEL, Cursos de Estética, V. III, pp. 274-276. “[Para Hegel], este povo desenvolvera um tal senso de liberdade, de modo que a expressão das cenas mais prosaicas de sua pintura e a aparência mais fugaz de seus objetos exteriores provocam no espectador aquela mesma intimidade já plenamente desenvolvida e cultivada pelo espírito. A pintura agora se permite inclusive apresentar como tema a própria objetivação da vida pela ciência moderna”. Cf. GONÇALVES, Hegel leitor de Goethe: entre a física da luz e o colorido da arte, p. 53.

¹⁷⁹ HEGEL, *Cursos de Estética*, V. II, p. 342.

¹⁸⁰ *Ibid*, p. 338.

está destinado a tornar-se consciente de si”¹⁸¹. A observação de Danto retoma o prognóstico de Hegel de que o *Conteúdo essencial* da arte pós-romântica encontraria sua expressão em uma forma reflexiva, adequada ao espírito da modernidade. No entanto, vale lembrar que Hegel não abandona a perspectiva de que o cerne da arte reside na exposição de um conteúdo autêntico e substancial, de modo que a objetividade da exposição seja compreendida como reflexo de uma subjetividade comprometida com valores substanciais em contraposição à subjetividade arbitrária, na qual “tudo e todos são apenas uma criação sem essência”¹⁸².

Em outros termos, Hegel afirma, quando se refere à objetividade da exposição, que a finalidade da arte consiste “em abandonar todo o conteúdo quanto o modo de configuração do que é cotidiano e em apenas elaborar, mediante a atividade espiritual a partir do interior, o em si e para si racional para a sua forma exterior verdadeira”.¹⁸³ O que precisa ser considerado nessa passagem é que Hegel exige que a arte tenha conteúdo substancial para se manter como uma categoria espiritual comparável à filosofia. Na modernidade, o substancial é a autoconsciência do sujeito, o que, em última análise, é a materialidade da obra tratada como contingente e a interioridade subjetiva como conteúdo, mas sem perder de vista a relação fundamental entre ambas.

É bem provável que Hegel não teria imaginado a dimensão com que a apreensão da autonomia e da liberdade do sujeito tenha repercutido na arte contemporânea, mas, para quem buscava uma ciência da arte, tal questão torna-se irrelevante. Como a obra de arte é analisada ou julgada em função de seus próprios critérios e segundo o momento em que aparece na história, o importante é assinalar que a arte contemporânea surge radicalizando o deslocamento previsto por Hegel da experiência do sentido para o pensamento. Nesse ponto, a intersecção com Danto é relevante porque o autor propõe uma teoria da arte que avança em termos cognitivos e não estéticos.

Diante disso, Danto sublinha que a arte contemporânea surge como uma questão ontológica: qual é a verdadeira natureza filosófica da arte? O fenômeno artístico atual traduz a perspectiva de Danto de que “o mundo da arte contemporânea é o preço que pagamos pelo iluminismo filosófico”¹⁸⁴, uma espécie de dívida histórica que não deve ser interpretada apenas como se a arte estivesse sido silenciada pela filosofia na tradição

¹⁸¹ DANTO, A., *A transfiguração do lugar-comum, uma filosofia da arte*, p. 102.

¹⁸² HEGEL, *Cursos de Estética*, V. I, p. 82.

¹⁸³ Ibid, p. 289.

¹⁸⁴ DANTO A., *Após o fim da arte*. In Prefácio XVII.

histórica, a começar, segundo ele, por Platão, que baniu a arte de seu programa, consciente da arte como “instrumento de poder”¹⁸⁵. Ironicamente, pode ser lida também como um eco à pergunta de Kant em seu texto clássico *Resposta à pergunta: O que é o Iluminismo?*, no qual exorta a humanidade a se servir de seu próprio entendimento, sem a dependência de uma autoridade externa. Isso porque, mesmo que Danto considere que as críticas depreciativas à arte contemporânea sejam uma herança dos imperativos da estética kantiana, dedicados à produção da beleza e à gratificação do gosto¹⁸⁶, o paralelo iluminista é pertinente ao momento histórico em que a arte se desprende de regras e práticas consolidadas, servindo-se de sua própria autonomia para conquistar o profundo pluralismo e a total tolerância da arte contemporânea.

O aspecto visual perde força conceitual na definição da essência da arte e, com isso, não só a teoria mimética deixa de ser referencial, mas também a beleza é destituída da sua prerrogativa de ser qualidade estética ontológica e dotada de valor filosófico comparável à verdade. “O peso moral atribuído à beleza é o que nos ajuda a entender por que a primeira geração da vanguarda (do século XX) considerava tão urgente desalojar a beleza de seu lugar equivocado na filosofia da arte”¹⁸⁷, pontua Danto. O autor adota a postura de elevar a arte em detrimento da tradição estética, de deixar a própria arte determinar o seu rumo e não a filosofia em seu nome. É como se a dívida a qual aludimos acima estivesse sendo liquidada com princípios diferentes, uma vez que o pluralismo somente é possível se a definição de arte não estiver vinculada a nenhuma especificação particular em relação ao seu conteúdo e forma. Danto abre, assim, espaço para a crítica da arte contemporânea em uma perspectiva pós-histórica, apresentando a sua própria teoria, qual seja, a de que o fim da arte é o fim das narrativas mestras, como será abordado no próximo capítulo.

¹⁸⁵ Cf. DANTO A., *Após o fim da arte*, p. 125.

¹⁸⁶ Cf. DANTO. A. “Marcel Duchamp e o fim do gosto: uma defesa da arte contemporânea”. In.: ARS, p. 17.

¹⁸⁷ DANTO A., *O abuso da beleza*, p. 32.

3. ARTE CONTEMPORÂNEA: FILOSOFICAMENTE NECESSÁRIA

O depois da arte consiste no fato de no espírito habitar a necessidade de apenas se satisfazer em seu interior próprio enquanto a verdadeira Forma para a verdade.

Hegel, *Cursos de Estética I*

A conexão entre arte e estética é uma questão de contingência histórica e não parte da essência da arte.

Arthur Danto, *Após o fim da arte e os limites da história*

Como em Hegel a filosofia da arte acompanha as transformações do espírito, significando com isso que o desenvolvimento histórico das artes plásticas reflete as mudanças da mentalidade social e da cultura, a expressão pluralista da arte visual contemporânea, sem conteúdo fixo e essencialmente reflexiva, pode ser vista como a culminação do historicismo estético hegeliano. Basta lembrar que o espírito é essencialmente e necessariamente autoconsciente, e a arte, como categoria espiritual, só existe nesse sentido se for consciente de si. Como aponta Brigitte Hilmer, no ensaio *Being Hegelian after Danto*, a reflexividade em Hegel não é apenas o resultado da história da arte, mas uma exigência estética balizadora na construção de sua filosofia da arte¹⁸⁸. Muito embora Hegel não estivesse interessado em buscar uma definição ontológica para a arte, o caráter reflexivo em sua estética compõe a natureza do fazer artístico. “A reflexividade da arte [...] de alguma forma abrange o processo de projetar sua própria condição. É aí que entra o fim da arte, não como um sintoma da arte que está ocorrendo na história, [...] mas como parte de seu conceito”¹⁸⁹.

Trata-se de uma constatação pertinente para a arte desenvolvida em meados do século XX, período de grande descompasso entre filosofia da arte e prática artística, na visão de Arthur Danto. “Feliz era estar vivo naquele alvorecer!”¹⁹⁰. É assim que o autor se sentia na efervescência das vanguardas artísticas da década de 60, citando um verso laudatório à Revolução Francesa. É compreensível o entusiasmo e a inquietação intelectual de Danto. Ele é testemunho do nascimento do que chamamos, até os dias de hoje, de arte contemporânea, manifestação que inaugurou a agenda do *tudo é permitido* na arte e concedeu ao autor uma abundância de exemplos para ilustrar sua nascente filosofia da arte:

¹⁸⁸ HILMER, B. *Being Hegelian after Danto*, pp. 76-77.

¹⁸⁹ Ibid, p. 78.

¹⁹⁰ DANTO, A. *O abuso da Beleza*, in Prefácio, XVII. Segundo Nota do Tradutor, o verso é do poeta inglês William Wordsworth (1770-1850).

da mesma forma que o “moderno” veio a denotar um estilo e mesmo um período, e não apenas arte *recente*, “contemporâneo” passou a designar algo mais do que simplesmente a arte do momento presente. [...] Designa menos um período do que o que acontece depois que não há mais períodos em alguma narrativa mestra da arte, e menos um estilo de fazer arte do que um estilo de usar estilos.¹⁹¹

O termo contemporâneo, portanto, não se restringe a um conceito temporal, mas se refere à representação de uma certa estrutura de produção artística, notória pelo pluralismo estético. A total tolerância na prática artística, que Danto chama de *entropia estética* e que, em sua visão, *teóricos radicais* consideram como uma crise expressiva da arte, foi a oportunidade para o crítico ter orgulho de ser filósofo e desenvolver reflexões a partir da tese do fim da arte de Hegel, a qual, em sua apropriação, significa a libertação artística do que se encontrava além do limite da história e, *ipso facto*, a descoberta filosófica de que “não existe uma arte mais verdadeira do que outra”¹⁹², assim como não há uma aparência específica e unívoca a ser assumida pela obra de arte. Danto assume o desafio metafísico de conceituar a arte em um momento em que não se poderia mais ensinar o seu significado por meio de exemplos, indo da experiência compartilhada do objeto artístico à natureza da arte. Diante da concessão incomensurável da arte contemporânea, a constatação é a de que “o que quer que seja a arte, ela já não é basicamente algo para ser visto. Para ser olhado fixamente, talvez, mas não basicamente para ser visto.”¹⁹³.

Nesse contexto, Danto explora sua filosofia da arte demarcando o problema estético, enquanto disciplina filosófica, no confronto entre o conceito de arte e a natureza das teorias da arte. Em seus escritos, o autor polemiza incansavelmente o conceito conferido à arte ao longo da história, o qual foi submetido ao que ele chama de *narrativas mestras* prontas para celebrar a essência da arte em termos de propriedades miméticas e, mais recentemente, com o modernismo, em termos de autorreferência estética, de modo a excluir práticas artísticas violadoras dessas normas¹⁹⁴. Eis que a arte contemporânea subverte esse universo teórico estético dominante ao se apresentar em um sistema justificável por elementos situados justamente à margem da esfera artística, razão pela qual Danto considera que as estruturas narrativas da arte representacional tradicional e da

¹⁹¹ DANTO, A. *Após o fim da arte*, p. 13.

¹⁹² *Ibid*, p. 38.

¹⁹³ *Ibid*, p. 20.

¹⁹⁴ A história do desenvolvimento da arte apresentada por Danto será detalhada ao longo deste capítulo.

arte modernista deixaram de desempenhar um papel ativo na produção da arte contemporânea. “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, vale tudo”¹⁹⁵, escreve o autor.

A obra *Monogram* (1955-59), de Robert Rauschenberg (FIGURA 6), considerada um clássico precursor da arte contemporânea, sintetiza o pluralismo estrutural dominante nas manifestações artísticas, fomentador de novas perspectivas teóricas para a arte, como é o caso da especulação filosófica de Danto. O trabalho de Rauschenberg, chamado de *combine painting*, transforma a tradicional e venerada tela para a história da arte em um suporte sobre o qual o artista coloca uma cabra empalhada entrelaçada por um pneu. São exemplos como esse, “de disjunção aberta de meios” e de dissolução de uma identidade histórica, que encorajam Danto a posicionar a arte contemporânea em uma “era pós-narrativa” ou “pós-histórica” na qual o artista tem a seu dispor um “imenso *menu* de escolhas artísticas”¹⁹⁶. Daí a constatação dantiana de que:

o mundo da arte pluralista exige uma crítica de arte pluralista [...], uma crítica que não depende de uma narrativa histórica excludente, mas que toma cada obra em seus próprios termos, em termos de suas causas, de seus significados, de suas referências e do modo como esses itens são materialmente incorporados e como devem ser compreendidos.¹⁹⁷

¹⁹⁵ DANTO, A. *Após o fim da arte*. p. 52.

¹⁹⁶ Ibid, pp. 163-165.

¹⁹⁷ Ibid, p. 166.



Figura 6 - Robert Rauschenberg, *Monogram*, 1955-59

A narrativa histórica excludente sustenta as reflexões de Danto a favor da abertura da prática crítica imposta pela diversidade da arte contemporânea, a qual, de acordo com ele, aproximou a filosofia da arte de seu objeto ao abandonar a estética tradicional e se dedicar à arte. É o momento, para Danto, em que “a questão filosófica de seu status quase se converteu em sua própria essência”¹⁹⁸. Porque arte e realidade tornam-se à primeira vista indiscerníveis, Danto defende que “obras de arte se transfiguraram em exercícios de filosofia da arte”¹⁹⁹, não sendo mais amparadas em fundamentos estéticos, uma vez que a arte idêntica ao seu correlato material se apresenta à consciência pelo pensamento, sob a forma reflexiva própria da filosofia. A apreciação estética é, portanto, dependente do conhecimento teórico e conceitual da obra, o qual remete, em sua forma de representação, a um sentido que transcende o objeto artístico. As obras profundamente teóricas são exemplos para Danto de ápice da autoconsciência filosófica da arte. “Elas [as obras] 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”²⁰⁰, afirma Danto, em referência à análise de Hegel sobre a interiorização e a subjetivação da expressão artística no desenvolvimento da Forma de arte romântica, em que a intuição sensível da

¹⁹⁸ DANTO, A. *A transfiguração do lugar-comum*, p. 101.

¹⁹⁹ *Ibid*, p. 102.

²⁰⁰ *Ibid*, p. 171.

materialidade da obra cede lugar à representação estética, como visto no segundo capítulo deste trabalho.

A transformação metafísica do objeto artístico opera em dois níveis: retira dos artistas o peso de produzir arte consoante uma essência filosófica pré-definida e transfere para os filósofos da arte a responsabilidade por uma definição filosófica “compatível com todo e qualquer tipo e regra de arte”²⁰¹. A essência conceitual da arte deveria vir de um reajuste filosófico, traduzindo-se no interesse de Danto em confrontar arte e filosofia, em uma espécie de acerto de contas entre as duas disciplinas. Nesse campo, o autor questiona, como será abordado adiante, a tradição da filosofia da arte que, a seu ver, negligenciou a prática artística em nome de teorias ascéticas, desenvolvidas, no mais das vezes, para se adequar ao sistema do pensamento filosófico em questão. As estruturas críticas de Kant e os sistemas ontológicos de Platão são exemplos de Danto para considerar que os “escritos filosóficos sobre arte [...] 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”.²⁰² Em outras palavras, como ilustra o autor, em suas habituais digressões que conduzem o nosso pensamento para inusitados campos metafóricos: é “como se o conteúdo do ovo fosse jogado fora e a casca mantida por razões impenetráveis”.²⁰³

A arte como conteúdo descartável e a filosofia como envoltório persistente, mas irrelevante, ilustram, para Danto, a *frustante falta de conexão* entre o conteúdo dos *textos canônicos de estética* e o que estava acontecendo de modo sistemático na arte no começo dos anos 1960. Nesse sentido, o autor inicia o seu livro *O abuso da beleza* (2003) com a irônica epígrafe do artista Barnett Newman: “a arte é para a estética o que as aves são para a ornitologia”. A comparação exdrúxula de Newman ilustra que a prática artística e a filosofia da arte, embora tratem do mesmo objeto, são dissonantes, pois a estética como disciplina filosófica não interfere na arte como prática efetiva, assim como a ornitologia em nada modifica a vida das aves. Diminuir o abismo entre arte e filosofia, entre estética vivida e estética como filosofia da arte, é, portanto, o mote das reflexões dantianas, cujo propósito é limitar o protagonismo das propriedades perceptíveis do objeto como elemento definidor e essencial da obra de arte. Nada mais coerente, uma vez que a apreensão da arte pelo pensamento tornou-se mais determinante do que a obra em si,

²⁰¹ DANTO, A. *Após o fim da arte*, p. 41.

²⁰² DANTO, A. *A transfiguração do lugar-comum*, p. 101.

²⁰³ *Ibid*, p. 100.

como repercussão intensificada do fulcro conceitual inaugurado pelos primeiros *ready-mades* de Marcel Duchamp em 1913, como a *Roda de Bicicleta*.

Danto procede pela lógica e estabelece uma concepção mais especulativa do que dogmática em um contexto histórico em que a prática artística se sobrepôs à filosofia ao escapar de qualquer matriz conceitual. Desse modo, considera que a compreensão da história da arte contemporânea passa pelo esforço filosófico de reafirmação da sua própria identidade artística. O empenho começa com o modernismo, movimento, como será apresentado a seguir, em que a reflexão filosófica dos próprios meios da arte substitui seus objetivos miméticos, e prolonga-se na expressão artística contemporânea marcada pela inexorável circunstância de que obras de arte e meros objetos reais não são mais articulados em termos visuais.

O estágio do pluralismo radical da arte contemporânea inspira o autor a escrever o celebrado ensaio *O mundo da arte*, em 1964. A expressão *mundo da arte* converge crítica de arte e filosofia da arte e permite Danto analisar a arte menos como ajustamento à estética e mais como fenômeno histórico, assentando as bases de seu pensamento de que a interpretação, a teoria da arte, é constitutiva da identidade artística. Uma vez que qualquer coisa pode ser obra de arte, a teoria da arte tornou-se algo imperativo, fazendo da interpretação algo inseparável da obra. “Ver algo como arte requer algo que o olho não pode repudiar – uma atmosfera de teoria artística, um conhecimento da história da arte: um mundo da arte”²⁰⁴, é a passagem clássica do ensaio dantiano.

3.1. Estética conceitual: o legado de Hegel em Danto

Nessa reconfiguração histórica, a afirmação de Hegel sobre o caráter reflexivo da arte reverbera de maneira crucial e determinante na teoria estética de Danto. A constatação hegeliana de que o destino da arte passava pela contemplação e conhecimento de sua identidade filosófica²⁰⁵ é adotada por Danto como verdade incontestável na cena contemporânea. A adequação entre a representação e o significado da obra, como fruição imediata, é algo que ficou para trás, como anuncia Hegel ao identificar na arte romântica a liberação da subjetividade do artista como componente da arte. Assim, da intuição

²⁰⁴ DANTO, A. *O mundo da arte*. In *O belo autônomo. Textos clássicos de Estética* (org. Rodrigo Duarte), p. 329.

²⁰⁵ Cf. HEGEL, *Cursos de Estética* V. I, p. 35

sensível da materialidade da obra, passa-se à contemplação intelectual “sob a forma de arte em um papel autorreferencial e exemplar ou na forma de filosofia real”.²⁰⁶

Danto compara a história da arte com o movimento dialético da consciência na *Fenomenologia do Espírito*, com a culminação do saber absoluto, momento em que a consciência adquire a autoconsciência de si e a de seu objeto, que é a própria consciência, o que significa que o espírito chega ao conhecimento essencial de sua própria natureza. O objetivo de Danto é interpretar a arte contemporânea como o momento culminante em que a arte adquire pleno conhecimento de si e, como na “revelação dialética da consciência para si mesma”²⁰⁷, supera a dualidade entre sujeito e objeto pela coincidência entre ambos. “[...] O objeto no qual a obra de arte consiste é tão irradiado pela consciência teórica que a divisão entre objeto e sujeito está quase superada, e não importa muito se a arte é filosofia em ação ou se a filosofia é arte em pensamento”²⁰⁸, escreve Danto no ensaio *O Fim da arte*.

É pertinente retomar aqui o percurso da filosofia da arte de Hegel, cujo pressuposto é o de que a arte deve reconciliar a contradição entre mundo objetivo e o subjetivo. Como podemos pensar a arte contemporânea nessa teoria? Para tanto, a arte contemporânea deve ser compreendida como progressão da arte romântica, na medida em que incorpora e reflete a liberdade do espírito pela reconciliação entre conteúdo e forma no interior de si mesmo. Diante da arte plural, sem prescrição estilística, a interação entre sujeito e obra ou a síntese entre conteúdo e forma opera-se pela reflexão, com o suporte da teoria da arte. Isso significa que, com a prevalência do princípio da subjetividade interior na expressão artística, a reconciliação entre o objetivo e o subjetivo, de modo a estabelecer relações de significado entre arte e mundo, deixa de ser realizada na própria obra de arte para encontrar a sua unidade na interioridade subjetiva. Esse deslocamento é fruto do avanço da consciência do espírito, cuja substância é o autoconhecimento: “o sujeito que se sabe e se quer a si mesmo”²⁰⁹, nas palavras de Hegel. Por consequência, “a beleza em sua forma mais própria e em seu conteúdo mais adequado não são mais o fim último”²¹⁰ da arte, referindo-se o filósofo à intuição da beleza clássica, cuja unidade do espírito e da natureza é incorporada no ideal humano estético.

²⁰⁶ DANTO, A. *Após o fim da arte*, p. 164.

²⁰⁷ DANTO, A. *O descredenciamento filosófico da arte*, p. 49.

²⁰⁸ Ibid, p. 150.

²⁰⁹ HEGEL, *Cursos de Estética*, V. II, p. 253.

²¹⁰ Ibid, p. 252.

Arthur Danto defende que a aceitação da filosofia da arte de Hegel e, com efeito, a compreensão da arte contemporânea, requer o reconhecimento de que a arte unifica o racional e o sensorial, sendo tarefa filosófica *a posteriori* determinar como as propriedades sensoriais do objeto artístico estão relacionadas com seu conteúdo racional²¹¹. É a constatação dantiana de que a evolução histórica do espírito na filosofia da arte de Hegel implica a distinção entre beleza estética e beleza artística, sendo a primeira ligada aos sentidos e a segunda associada à intelecção. A dialética entre o sensorial e o intelectual envolve, portanto, a reformulação da definição filosófica calcada pela concepção linear da história da arte como representação para uma teoria de arte geral e inclusiva a outras representações para além de prescrições estilísticas. Nesse sentido, Danto celebra Hegel como o único filósofo “da história da estética”²¹² que percebeu que os avanços na arte não são necessariamente formais:

[...] a teoria de Hegel satisfaz todas essas exigências. Seu pensamento requer que haja continuidade histórica genuína e até mesmo algum progresso. O progresso em questão não é o de uma tecnologia de equivalência cada vez mais refinada. Em vez disso, há um tipo de progresso *cognitivo*, no qual está compreendido que a arte se aproxima progressivamente daquele tipo de cognição. Quando a cognição é alcançada, a arte realmente deixa de ter um propósito ou uma necessidade. A arte é um estágio transitório no advento de um certo tipo de conhecimento [...]. A arte termina com o advento de sua própria filosofia.²¹³

Danto se entusiasma com o tema do fim da arte, para o qual desenvolve a instigante interpretação de fim como término do desenvolvimento histórico-progressivo da arte, o que se refere não só ao desaparecimento da conquista visual, mas também à busca pela autoconsciência filosófica prevalente na narrativa modernista. “A história da busca, pela arte, de uma identidade filosófica havia se acabado”²¹⁴ porque o objetivo de descobrir a essência da arte fora alcançado. Em contrapartida, libertos do peso da história, os artistas estão livres para se expressarem da maneira que desejarem. Assim, no âmbito da arte pós-histórica, a teoria da arte deve ser formulada com a abrangência necessária para se tornar imune a *contraexemplos*, pois o que é sepultado na contemporaneidade é a narrativa que emprestou e deu credenciais para o exame filosófico da arte a partir de um ponto de vista representacional, cabendo à pintura, notadamente com a progressão das

²¹¹ Cf. DANTO, A. *O abuso da beleza*, p. 108.

²¹² DANTO A., *Após o fim da arte*, p. 215.

²¹³ DANTO, A. *O fim da arte*, in *O descredenciamento filosófico da arte*, pp. 144-145.

²¹⁴ DANTO, A. *Após o fim da arte*, p. 139.

técnicas de representação do mundo, conduzir a história. Danto, no entanto, prende-se à uma interpretação hegeliana do fim da arte como efemerização da arte, momento em que a arte seria capitulada pela filosofia, como abordaremos a seguir, em sua crítica aos discursos de *descredenciamento filosófico* da arte desde o seu começo platônico.

3.2. Reajuste filosófico: o fim como emancipação

Danto concebe a libertação da arte no momento em que ela se despreende da teoria e se apresenta idêntica à realidade, suscitando os primórdios da filosofia quando Platão, no Livro X da *República*, considerou que aos artistas faltavam conhecimento ao ser imitador do imitado²¹⁵. Na arte de meados do século XX, a própria cama do carpinteiro era o objeto de arte, como *Couple on a bed* (1965), de George Segal (FIGURA 7), deixando de ser a imitação da aparência e ascendendo a um grau mais próximo da realidade na hierarquia platônica: “se não mais reais do que os carpinteiros fizeram, elas eram, pelos menos, não menos reais”²¹⁶, provoca Danto, retomando o problema filosófico entre arte e realidade e considerando que a vanguarda dos anos 1960 estava interessada em *superar a lacuna entre vida e arte*, no sentido de que a prática artística não se realizava como uma definição de supostos atributos essenciais da arte, mas como manifestação válida para o conhecimento do mundo.

²¹⁵ A atitude negativa de Platão diante da arte é expressa notadamente no Livro X da *República* e é mediada pela concepção de verdade e aparência na metafísica das Ideias. A arte e suas formas de expressão, da poesia à arte pictórica, são, do ponto de vista ontológico, uma imitação de coisas e acontecimentos sensíveis, as quais, por sua vez, são a imitação do ser verdadeiro, “uma imagem do paradigma eterno das Ideias”. Cf. REALE, G. *História da filosofia antiga*, p. 172. Assim sendo, a imagem mimética nas artes é algo ainda mais obscuro e distante do verdadeiro: é a “imitação da aparência”, segundo Platão. Nessa posição, a arte oculta o verdadeiro, corrompe o homem porque “é uma espécie de jogo infantil” e não educa porque se dirige às faculdades irracionais da alma. “[...] precisamos, assim, ver se essas pessoas, tendo deparado com imitadores desta natureza, não foram enganadas pela contemplação de suas obras, não notando que estão afastadas no terceiro grau do real e que, mesmo desconhecendo a verdade, é fácil executá-las, porque os poetas criam fantasmas, e não seres reais [...]”. Cf. PLATÃO, *A República*, p. 326.

²¹⁶ DANTO, A. *O mundo da arte*. In: O belo autônomo. Textos clássicos de Estética (org. Rodrigo Duarte), p. 322.



Figura 7 – George Segal, *Couple on a bed*, 1965

No ensaio *O descredenciamento filosófico da arte*, é estimulante acompanhar o cenário de combate no qual Danto esquadrinha a filosofia da arte desde o seu começo platônico como um esforço teórico contínuo de *neutralizar* a arte, perpetrado em *um tipo de estado de guerra*, em termos de opressor e oprimido, e de “dominação (política) sobre a mente dos homens, na qual a arte é concebida como inimiga”.²¹⁷ A teoria da arte de Platão é exaustivamente conhecida no tocante à metafísica das Ideias e Danto a reconstrói como um legado permanente e desabonador sobre gerações de filósofos ao longo da história, sob a perspectiva de “que a arte é uma espécie de lugar ontológico vago de nossas preocupações definitórias como seres humanos e com respeito às quais, nada faz acontecer”.²¹⁸ A renovação teórica do discurso platônico alimenta-se, na visão do autor, de duas frentes de *ataque* denominadas por ele de *efemerização e capitulação*. A primeira consiste em eliminar da arte prerrogativas ontológicas, posicionando-a como sombra da *ordem cognoscível das coisas*. A segunda reside na tentativa de racionalizar a arte, apartando-a do domínio dos sentimentos, em uma lógica de representação na qual “a substância é a razão exibida como se domasse a realidade ao absorvê-la em conceitos”.²¹⁹

Acompanhando a análise dantiana, a impotência artística prefigurada no projeto platônico propaga-se ao longo da histórica. O descredenciamento encontra campo discursivo nas filosofias da arte de Hegel e Kant, as quais incorporam, cada qual ao seu modo, as duas formas de repressão citadas acima: efemerização e capitulação. Enquanto a percepção dantiana da estética de Kant é mediada pela teoria do puro julgamento

²¹⁷ DANTO A., *O descredenciamento filosófico da arte*, p. 40.

²¹⁸ Ibid, p. 43.

²¹⁹ Ibid, p. 41.

estético; em Hegel, o enfoque recai sobre a hierarquia entre arte e filosofia. Pelo viés analítico de dominação da arte pela filosofia, é de se esperar cáusticas referências de Danto ao juízo de gosto elaborado na *Crítica da Faculdade de Julgar* e à arte como estágio incipiente do Espírito Absoluto, como nas passagens abaixo:

A história da filosofia se alternou entre o esforço analítico para tornar a arte efêmera, e por isso, difusa, e a permissão de certo grau de validade para a arte, tratando-a como se ela fizesse o que a própria filosofia faz, porém de forma grosseira [...]. Kant realmente supunha que a arte deveria dar prazer [...] desinteressado; portanto, uma tépida gratificação, pois desconectado da satisfação de necessidades reais ou do alcançar de metas reais. Trata-se então de um prazer narcoléptico. [...] O prazer desinteressado, com seu contraste implícito com as dimensões práticas da existência vivida, sintetiza grandemente a maneira como os filósofos da arte pensaram sobre a arte nos anos intermediários. [...] [Em Hegel] é missão histórica da arte tornar a filosofia possível, depois do que a arte não terá mais missão histórica na grande varredura cosmo-histórica.”²²⁰

Danto põe em perspectiva que a sujeição da arte pela filosofia estimulou, de forma paradoxal e irônica, a *atitude política* de que a arte é perigosa. O debate retoma o vínculo entre arte e verdade, fundante no pensamento hegeliano. O conteúdo filosófico da arte, para Hegel, depende da disposição do objeto artístico de enfrentar e solucionar, idealmente, as contradições que se apresentam na realidade. Se a arte assume seu papel genuíno de apresentar sob a forma intuitiva as diferenças determinadas entre sujeito e objeto, as quais se originam, no mundo secularizado e multifacetado como o nosso, de conflitos políticos e sociais, a arte é vista sim como ameaçadora pelas forças dominantes. Vide o contexto atual político brasileiro de pautas conservadoras no campo da moral, dos costumes e da religião, que pode ser exemplificado pela repressão de certas manifestações artísticas²²¹ e pelo explícito caso em que o Secretário Especial da Cultura se inspirou na estética nazista para proferir um discurso oficial sobre o projeto de governo para as artes²²².

²²⁰ DANTO A., *O descredenciamento filosófico da arte*, pp. 41-49.

²²¹ Algumas das obras censuradas pelo Governo Federal, como a peça teatral *Caranguejo Overdrive* (censurada pelo Centro Cultural Banco do Brasil) e o espetáculo *Res Publica 2023* (censurado pela Funarte), foram apresentadas no *Festival Verão sem Censura*, de iniciativa da Prefeitura de São Paulo, nos dias 17 a 31 de janeiro de 2020.

²²² No dia 16 de janeiro de 2020, o então Secretário Especial da Cultura, Roberto Alvim, fez um pronunciamento oficial apropriando-se de discurso de Joseph Goebbels, ministro de Propaganda da Alemanha nazista. O trecho plagiado por Alvim, usado para divulgar o Prêmio Nacional das Artes, é o seguinte: “a arte brasileira da próxima década será heroica e será nacional. Será dotada de grande capacidade de envolvimento emocional e será igualmente imperativa, posto que profundamente vinculada às aspirações urgentes de nosso povo, ou não será nada”. Já o pronunciamento de Goebbels conclama que “a arte alemã da próxima década será heroica, será ferreamente romântica, será objetiva e livre de sentimentalismos, será nacional com grande *páthos* e igualmente imperativa e vinculante, ou então não será

Se a história da arte é a história da censura e da supressão da arte, como sugere Danto, isso se deve, segundo ele, ao ostracismo metafísico imposto pela *crença filosófica*, que vinculou a arte excessivamente à estética em detrimento de sua própria realidade, e não deve ser imputado ao conhecimento histórico ou ao eventual poder da arte de interferir na ordem causal do mundo:

representar a arte como algo que, em sua natureza, nada pode fazer acontecer não é tanto um ponto de vista oposto à visão de que a arte é perigosa: é um modo de responder ao perigo sentido na arte tratando-o metafisicamente como se não houvesse nada a que temer. [...] A combinação de perigo e ineficácia soa contraditória até que reconheçamos que essa última é uma resposta filosófica para a primeira, pois se a arte pode ser ontologicamente transferida para a esfera das entidades secundárias e derivativas – sombras, ilusões, delírios, sonhos, meras aparências e tênues reflexões – bem, esse é um modo brilhante de pôr a arte a salvo, se conseguirmos fazer as pessoas aceitarem um quadro do mundo no qual o lugar da arte se encontre fora dele.²²³

A parte irônica, por sua vez, reside no fato de o discurso da impotência artística ter se resvalado na própria inabilidade filosófica no período do alto positivismo, quando a filosofia foi colocada em posição inferior à ciência, como *pseudociência* ou *protociência*, e, assim, assumido uma posição semelhante imposta à arte pelas teorias descredenciadoras: “sombra inútil de uma ocupação séria”²²⁴. Fato é que Danto está menos interessado em oferecer uma resposta sobre eventuais perigo e poder transformador da arte do que em prosseguir em sua especulação de destituir a arte do *pedestal metafísico* no qual foi posta, desincumbindo parte da filosofia da arte da própria arte, de modo a tornar, em última análise, a arte contemporânea histórica e filosoficamente necessária.

O obra *Base Mágica/Scultura Vivente* (1961) do artista Piero Manzoni (FIGURA 8) representa, quase que de maneira literal, a reflexão dantiana sobre o problema da identidade metafísica da obra de arte destituída de valor epistêmico no mundo real e a constatação de que a autoconsciência filosófica da arte se desenvolve histórica e conjuntamente com os seus modos de representação. “Conteúdo e meios de apresentação são eles próprios conceitos históricos”²²⁵, defende Danto. O pedestal vazio, sem a

nada”. Além dos trechos do pronunciamento, a estética do vídeo, a aparência do secretário, o vocabulário, a solenidade e o tom da voz e a trilha sonora wagneriana compõem o cenário do discurso que provocou a exoneração de Roberto Alvim do cargo de secretário após a grande repercussão nacional de repúdio ao plágio nazista.

²²³ DANTO A., *O descredenciamento filosófico da arte*, pp. 38-41.

²²⁴ Ibid, p. 42.

²²⁵ DANTO A., *Após o fim da arte*, p. 217.

costumeira escultura sobre ele, não é apenas um convite para que o espectador suba nele e se transforme em uma obra de arte, mas também sugere um esvaziamento da conceituação histórico-filosófica da obra de arte, como propõe Danto, ao afirmar que “a história da arte, estruturada narrativamente, chegara ao fim”.²²⁶



Figura 8 - Piero Manzoni, *Pedestal Mágico*, 1961

Nesse mesmo sentido, vale a pena citar outra obra de Piero Manzoni, apropriada décadas mais tarde pelo artista Cildo Meireles. *Socle du Monde, base mágica n. 3 – Homenagem a Galileu* (1961) (FIGURA 9), é uma base de escultura posta de cabeça para baixo, acompanhada de seu título também invertido, de modo a colocar o mundo como escultura e, em última análise, a extrapolar os próprios limites da escultura, como percebeu Cildo Meireles. Em 2007, o artista subiu em cima do *Socle du Monde* e, seguindo sua direção, também ficou de cabeça para baixo para produzir a sua própria obra de arte: *Atlas* (FIGURA 10), uma fotografia em *lightbox* em referência ao titã da mitologia grega, condenado a sustentar o mundo nos ombros por ter enfrentado a autoridade dos deuses do Olimpo.

²²⁶ DANTO A., *Após o fim da arte*, p. 139.



Figura 9 – Piero Manzoni, Pedestal do Mundo, Base Mágica n.3 – Homenagem a Galileu, 1961



Figura 10 – Cildo Meireles, Atlas, 2007

São manifestações livres como essas, persistentes e amplificadas na cena contemporânea, que fazem Danto considerar que, graças aos artistas e não aos estetas, houve certa transformação conceitual na filosofia da arte do século XX para que fosse possível acompanhar o feito artístico de ter desvendado a verdadeira essência da arte no interior de sua própria história, cujo resultado para a prática crítica é que a arte não se define pelas suas características estéticas, assumindo, em última instância, o caráter filosófico preconizado por Hegel. “Algo pode ser boa arte sem ser belo”²²⁷, é a descoberta da teoria da arte, sintaticamente simples, mas valorizada por Danto como força revolucionária estética do século passado por ter permitido que a beleza cedesse lugar a outras questões filosóficas da arte, como, por exemplo, a apropriada conexão entre arte e demais atributos estéticos, como a repulsa, de modo que a arte não seja imunizada contra a realidade e vice-versa, mas antes enfrente a “genuína verdade e vida”²²⁸. Para tanto, Danto categoriza a história da arte em três períodos, seguindo o formato da tríade hegeliana das Formas da arte, como veremos a seguir.

3.3. Mímeses, modernismo e arte pós-histórica

²²⁷ DANTO, A. *O abuso da beleza*, p. 64.

²²⁸ DANTO, A. *Após o fim da arte*, p. 164.

Na história da arte recente, o embate filosófico de Danto será principalmente com o modernismo. No livro *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*, publicado em 1996, Danto dialoga continuamente com o crítico de arte Clement Greenberg, autor do famoso ensaio *Pintura Modernista*, de 1960, para se apresentar como um pluralista convicto face à *ortodoxia estética do modernismo*. Nesses termos, Danto defende que “a arte contemporânea pode ser pensada como impura ou não-pura, mas somente em relação com a memória do modernismo em sua virulência como ideal artístico”.²²⁹

O objetivo central da reflexão de Danto em sua crítica ao pensamento greenberguiano é inseri-lo como epílogo da grande narrativa legitimadora da história da arte ocidental iniciada por Giorgio Vasari²³⁰, em 1550, com a estética do *Quattrocento*. Para Danto, à maneira do historiador autor da biografia *As Vidas dos mais Excelentes Pintores, Escultores e Arquitetos* - referencial teórico sobre o modelo renascentista da arte centrado na progressão das técnicas pictóricas de imitação da realidade -, Greenberg estrutura uma narrativa histórica que também se mostra progressiva e excludente pelo enfoque dado à pureza dos meios e à sua autonomia em relação a quaisquer fatores exógenos:

a narrativa de Greenberg é muito profunda, mas terminou com a *pop*, sobre a qual ele jamais foi capaz de escrever, a não ser menosprezando. Sua narrativa chegou a um fim quando a arte chegou ao fim, quando a arte reconheceu que não havia uma aparência especial que devesse ser assumida como própria da obra de arte.²³¹

A agenda de autocrítica do projeto histórico que caracterizou o modernismo, sistematizado por Greenberg, inspira-se na filosofia transcendental de Kant por centrar seu valor na pureza do meio e nos elementos formais. No caso da pintura, as condições materiais do meio - a tinta, o pigmento e a tela – devem eliminar qualquer traço de

²²⁹ DANTO A., *Após o fim da arte*, in Prefácio XV.

²³⁰ Danto ainda cita os críticos Ernst Gombrich e Roger Fry como continuadores espirituais de Vasari, pela adesão a uma única abordagem crítica aplicável a todo o curso da história da arte. Roger Fry atua no âmbito da pintura pós-impressionista do começo do século XX, propondo uma abertura crítica capaz de aceitar a arte moderna, mas, aos olhos de Danto, ainda preso a uma matriz classicista: “o esteticismo de Fry será superior ao de Vasari à medida que, ao contrário do que ocorre com o ilusionismo de Vasari, o de Fry pode comportar a arte dos pós-impressionistas franceses. [...] Porém Fry não se mostra hesitante, e sim ávido por identificar o classicismo [...] com a essência da arte em si mesma, pondo então um sério problema relativo ao que fazer em relação à arte que *não é francesa*”. Por sua vez, Gombrich, com a obra *Arte e Ilusão* (1960), persegue o modelo do “fazer e corresponder/adequar”, que “explica o progresso em termos de fazer melhor do que seus predecessores o que esses mesmos predecessores buscavam fazer – isto é, o *capturar* a realidade em uma superfície pintada ou desenhada”. Cf. DANTO, A. *Após o fim da arte*, pp. 54-60.

²³¹ DANTO A., *Após o fim da arte*, p. 139.

tridimensionalidade inerente à escultura sob o imperativo de preservar a autonomia e a integridade do plano pictórico. O formalismo, nesse contexto, é perseguido como um objetivo “válido por si mesmo”²³² pela ênfase no *medium* próprio de cada arte, separando, assim, a forma de suas raízes metafísicas para se apegar à *planaridade inelutável da superfície*. Justificando a *missão* de autocrítica na pintura modernista justaposta à autoconsciência das condições identificadoras de cada arte, Greenberg escreve: “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”.²³³ Com efeito, para Greenberg, o correspondente artístico de Kant, o *primeiro verdadeiro modernista*, é Édouard Manet, responsável, segundo ele, por tornar a pintura mais consciente de si mesma ao lançar mão do uso dos métodos característicos de uma disciplina para criticá-la.

Desse modo, a sinceridade no tratamento pictórico dos modernistas, sacrificando a verossimilhança e a técnica de profundidade dos chamados grandes mestres em nome da independência da pintura como espaço bidimensional, parece, aos olhos de Greenberg, autoquestionadora por usar a arte para chamar a atenção da arte e não mais para ocultá-la na ilusão da perspectiva. Para Danto, porém, a narrativa de Greenberg de uma crítica da pintura pura e autodefinidora apresenta-se como ideológica, dogmática e intolerante ao se restringir às limitações de seu próprio meio e ser construída em uma estética materialista e definida pelo gosto porque moldada por um juízo formalista, enquadrado em regras críticas e conceitos normativos que abordam a arte em termos de permissão do que pode e do que não pode, ou seja, em parâmetros estilísticos considerados como essenciais ou inessenciais para a experiência artística. No caso do modernismo, considera Danto, o padrão de gosto formava-se pela eliminação dos “contaminantes da representação, da ilusão e assemelhados”²³⁴. Daí se segue o prazer do autor em saudar o expressionismo abstrato como o movimento que, em seu decorrer histórico, transgrediu *de maneira quase dialética* o imperativo modernista ao adotar com paroxísimo a prescrição da estética materialista.

As pinceladas vigorosas e enérgicas das pinturas de ação (*action paintings*) no contexto do expressionismo abstrato, estilo de arte considerado a última fase da pintura modernista, surgem insinuando densidade tridimensional à tela e valorizando o ato de

²³² GREENBERG C., *Pintura modernista*. In Clement Greenberg e o debate crítico, p. 102.

²³³ Ibid, p. 102.

²³⁴ DANTO A., *Após o fim da arte*, p. 125.

pintar mais como experiência de busca da própria identidade pessoal do artista do que com a elaboração da pintura em si. Os pintores de ação desconfiam do controle da consciência²³⁵ e, imersos na tela, usam da técnica de tinta respingada e jogada, do uso de pincéis secos, varetas e colheres de pedreiro, como no ilustre caso de Jackson Pollock, apresentando-se como exemplo contundente do afastamento do ideal racional de pureza imaginado por Greenberg. No ensaio *Abstração pós-pictória*, de 1964, o crítico de arte lamenta a perda da qualidade linear da *pintura expressionista abstrata pura*, “de algo nitidamente desenhado e pintado em cores chapadas, contornos limpos e planos”²³⁶, para uma abstração pictórica degenerada, o que justifica inclusive o título do seu ensaio. “Ver tudo isso desaparecer sob uma lufada de pinceladas, borrões e tinta escorrida foi de início uma experiência desnordeante. Parecia que toda forma, toda ordem, toda disciplina haviam sido renegadas”²³⁷, admite Greenberg.

O esgotamento dos dois paradigmas teóricos supramencionados - conquista da aparência visual de Vasari, que abarca o longo período do século XIV ao século XIX, e a auto-definição radical de Greenberg, que abrange a pintura modernista de 1880 a 1965 -, contraposto ao surgimento da arte idêntica à realidade, indicam para Danto o caminho para a emancipação da arte de sua filosofia estética. Isso significa que a questão filosófica da arte passa a ser formulada no interior da própria manifestação artística, a qual se torna sujeito do autoconhecimento ao se libertar de prescrições da tradição estético-filosófica dominada pela ideia de um desenvolvimento progressivo de representação do mundo, cujo itinerário levaria à conquista da verdadeira arte. Importante destacar que a progressão aparentemente regular dos princípios das artes plásticas sofre um desvio com a arte moderna, a qual exprime sua força em manifestos representativos do que Danto chama de disputa filosófica em nome de imperativos estilísticos. Os artistas modernistas se agrupavam em torno de discursos e tendências artísticas expressos em manifestos concorrentes, cuja essência era definir um novo paradigma para a arte, descartando o que obscurecesse a verdade ou a ordem que imperava no movimento.²³⁸

²³⁵ Cf. KAHLER E., *La desintegración de la forma en las artes*, p. 61.

²³⁶ GREENBERG C., *Abstração pós-pictória*. In Clement Greenberg e o debate crítico, p. 112.

²³⁷ Ibid, p. 112.

²³⁸ Toma-se como exemplo o Manifesto Surrealista, publicado em 1924, que assim dizia: “o surrealismo repousa sobre a crença na realidade superior de certas formas de associações negligenciadas até então, na onipotência do sonho, no jogo desinteressado do pensamento. Tende a arruinar definitivamente todos os outros mecanismos psíquicos e a substituí-los na solução dos principais problemas da vida.” Cf. NADEAU, Maurice, *História do Surrealismo*, p. 55. Surrealismo significava, para os integrantes do movimento, um meio de liberação total do espírito, um ato de criação espontânea. O automatismo psíquico, cujo conceito está na própria definição do surrealismo, revelaria a verdadeira natureza individual do sujeito que o praticasse, de um modo mais completo do que em criações conscientes ou tradicionais. Vê-se que o

Para Danto, a arte contemporânea é uma resposta à *Era dos Manifestos*, na medida em que rejeita o dogmatismo na prática artística perseguido como essência definidora da arte. “A premissa subjacente de uma arte orientada por manifestos é filosoficamente indefensável”²³⁹. A incapacidade de defendê-la em termos filosóficos advém do fato de que os manifestos constroem teorias e narrativas como imperativos históricos, cujo resultado é a sucessão de contramovimentos que marcam a arte moderna. A filosofia, afinal, não tem como objeto o singular e o particular. “A criatividade naquele tempo parecia consistir mais em criar um período do que criar uma obra”²⁴⁰. As contendas conceitual e artística resultam na reivindicação hegemônica de cada movimento pela descoberta filosófica do que significa essencialmente arte. Assim, em grande parte do século XX, os movimentos artísticos se sucediam proclamando a verdadeira natureza da arte em contraexemplos: a arte é uma tela composta apenas com linhas horizontais e verticais no amarelo, azul e vermelho, as únicas cores existentes para os neoplásticos, ou a arte é um quadrado negro sobre o fundo branco da tela em repúdio ao mundo das aparências e da arte passada, como queria o suprematismo?

A arte como transfiguração de um objeto banal, gerando o fenômeno dos *indiscerníveis*, é, ao contrário, um momento privilegiado para a reflexão filosófica, defende Danto. Para ele, as questões filosóficas surgem a partir de problemas perceptuais indiscerníveis, mas categoricamente diferentes, como na moral kantiana, em que o filósofo busca explicar a diferença entre uma ação moral e outra idêntica a ela, mas considerada apenas conforme a moral, a partir de princípios da moralidade e não da empiria. O mesmo, continua Danto, ocorre com Descartes e Heidegger, sendo o primeiro com o problema inicial das meditações sobre a ausência de um critério interno que possa distinguir a experiência do sonho da vigília, e o segundo com a afirmação de que não há diferença externa entre uma vida autêntica e outra inautêntica, por maior que seja a

surrealismo propôs uma revolução na agenda artística, exortando os artistas à liberação do controle da razão. A títulos de exemplo, citamos outros movimentos sucedâneos, como o fauvismo, dadaísmo, o cubismo, o orfismo, o futurismo, o neoplasticismo, o vorticismismo, o suprematismo e o minimalismo. Nesse contexto, proliferavam expressões contundentes sobre o que seria o caminho certo da arte, como, além da já citada sobre o surrealismo, a de Kazimir Malevich, com o seu *Black Square* (Quadrado negro sobre fundo branco), pintura de 1918, cujo propósito era proclamar que o quadrado, que nunca se encontra na natureza, era um “repúdio ao mundo das aparências e da arte passada”. Cf. SCHARF, Aaron, *Suprematismo*, in *Conceitos da arte moderna*, p. 100. Ou ainda a de Piet Mondrian, integrante do movimento De Stijl ou neoplástico, para quem a “a arte verdadeira, como a vida verdadeira, trilha uma estrada única”. Cf. DANTO, A. *Após o fim da arte*, p. 30.

²³⁹ DANTO A., *Após o fim da arte*, pp. 36-38.

²⁴⁰ DANTO A., *O fim da arte*, In: *O Descredenciamento filosófico da arte*, p. 146.

distinção conceitual entre as duas formas de vida.²⁴¹ Com a indistinção perceptual transposta para o nível da arte, Danto defende que passa a ser problema da filosofia explicar porque objetos reais são obras de arte.

Ciente de que os *ready-mades* de Marcel Duchamp foram o ponto de inflexão na história da arte, Danto atribui, no entanto, à *pop art* norte-americana o protagonismo pelo fim das narrativas legitimadoras. Desse modo, o fato histórico que a arte representacional da pintura tenha sido suplantada pelas técnicas do cinema e da fotografia e que a pureza de cada *medium* tenha sido maculada com a *pop art* levam o autor a considerar que a história chegara ao fim, momento em que a consciência filosófica da arte integra a sua natureza. Ao eliminar a narrativa, Danto elimina juízos sobre inícios e fins. O fim da arte significa para ele não necessariamente a adoção de um juízo crítico especializado, mas o abandono de um juízo histórico objetivo: “não pode mais haver nenhuma forma de arte determinada historicamente, (e) todo o resto sendo colocado além dos limites”.²⁴²

Nesse cenário, a *pop art* é o marco conceitual para Danto no desenvolvimento do *papel filosoficamente principal* da história da arte. A *pop* assume protagonismo nas reflexões dantianas no onipresente exemplo da *Brillo Box*, obra que incorpora o tema principal de suas especulações filosóficas: a distinção entre obras de arte e coisas reais. O famoso compensado de madeira de Warhol, transfiguração em arte de uma embalagem comercial de esponja de aço e sabão, ostenta o status de obra-prima no pensamento de Danto por marcar “o fim da grande narrativa da arte ocidental ao trazer à consciência a verdade filosófica da arte”²⁴³. O que Danto enfatiza é que a identificação de uma obra de arte não mais exige a coincidência entre aparência e conceito, motivo pelo qual a arte deixa de ter responsabilidade pela sua definição filosófica:

mas falo como um filósofo construindo o gesto do artista como um ato filosófico. Como uma obra de arte, a caixa de Brillo faz mais do que afirmar que é uma caixa de sabão dotada de surpreendentes atributos metafóricos. Ela faz o que toda obra de arte sempre fez: exteriorizar uma maneira de ver o mundo, expressar o interior de um período cultural, oferecendo-se como um espelho para flagrar a consciência dos nossos reis.²⁴⁴

²⁴¹ Cf. DANTO, A. *Após o fim da arte*, p. 40.

²⁴² DANTO A., *Após o fim da arte*, p. 31.

²⁴³ Ibid, p. 135.

²⁴⁴ DANTO, A. *A transfiguração do lugar-comum*, p. 297.

3.4. Identidade artística: uma nova categoria ontológica

Como filósofo, Danto se intitula essencialista, buscando as condições necessárias e suficientes para que algo seja uma obra de arte. Como crítico de arte, adere à concepção de que uma obra de arte em determinado momento não poderá ser considerado em outro, o que significa que a história, sua estrutura e o que ela representa na forma de pensar a arte são determinantes para a compreensão de sua estética. Tal restrição abrange até mesmo o período pós-histórico, o qual convive com a sutileza retórica de que tudo é possível, mas nem tudo é possível, uma vez que também estamos inseridos no fluxo contínuo da história. O sentido duplo da concessão e da restrição histórias envolve, no primeiro sentido, a posse estética pelos artistas de tudo o que já foi realizado na arte, e, no segundo, a interdição de estabelecer “relação recíproca” com obras passadas à maneira daqueles que recepcionaram esteticamente as referidas artes em seu próprio tempo de aparição. Nesses termos, Danto concebe o historicismo inspirando-se na citação do filósofo e historiador de arte Heinrich Wölfflin: “nem tudo é possível em todos os tempos, e certos pensamentos só podem ser concebidos em certos estágios de desenvolvimento”.²⁴⁵

A definição de arte de Danto retoma a prescrição hegeliana, já citada, segundo a qual o juízo assume a tarefa de mediar o conteúdo da arte, os meios de apresentação e a relação entre ambos. Sua composição, elaborada no livro *A transfiguração do lugar-comum* (1981), parte do princípio de que a diferenciação entre obras de arte de meras coisas reais é o *sobre-o-que*²⁴⁶, ou seja, o objeto artístico diz respeito a algo, ao contrário do objeto real, mesmo que seja uma obra minimalista, cujo conteúdo geralmente pretende-se expurgado de metáforas e significados, sob o princípio de que a arte não é expressão, mas uma obediência à ordem racional, como exemplificam as formas geométricas de Fred Sandback (FIGURA 11). Da representação derivam outras condições: o conteúdo do objeto artístico, sendo sobre alguma coisa, incorpora o seu sentido em uma dimensão metafórica, necessitando, portanto, de uma interpretação associada à sua identidade artística, a qual é contextualizada historicamente pelo mundo da arte.

²⁴⁵Cf. DANTO, A. *Após o fim da arte*, p. 217.

²⁴⁶DANTO, A. *A transfiguração do lugar-comum*, p. 36.

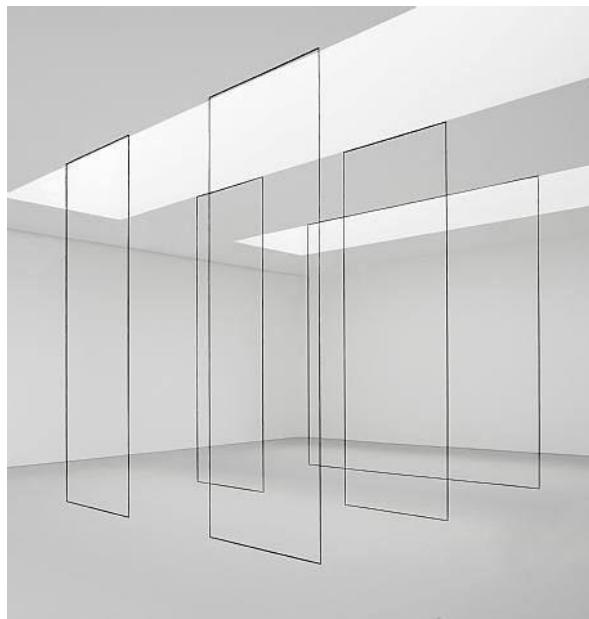


Figura 11– Fred Sandback, *Untitled*, 2008

O essencialismo de Danto é, paradoxalmente, de matriz pluralista e histórica. “O essencialismo na arte impõe o pluralismo, seja ele ou não, de fato, historicamente percebido”²⁴⁷, afirma. Por isso, ele atribui apenas aos períodos de *estabilidade artística* a capacidade de identificar obras de arte por observação e exemplo, momentos em que critérios tradicionais como a beleza e o sublime são referenciados, mas não passam, segundo ele, de uma definição circunstancial e não estrutural, motivo pelo qual o autor considera que “a conexão entre arte e estética é uma questão de contingência histórica e não parte da essência da arte”²⁴⁸.

A atualidade da reflexão dantiana reverberou de maneira exponencial na feira de arte contemporânea *Art Basel* de Miami, em 2019. O artista Maurizio Cattelan expôs a obra *Comedian*, que consiste em uma banana fresca colada na parede com uma fita adesiva (FIGURA 12), tendo sido o trabalho mais comentado da maior feira de arte dos Estados Unidos²⁴⁹. A banana é proveniente de um supermercado local de Miami e atingiu o preço de 150 mil dólares, após duas edições da obra terem sido vendidas por 120 mil dólares na feira de arte da cidade americana. A obra gerou debate, revolta, “vandalismo” e interesse viral na internet, com uma multidão reunida para tirar *selfies* com a banana e

²⁴⁷ DANTO, A. *Após o fim da arte*, p. 218.

²⁴⁸ Ibid, p. 28.

²⁴⁹ Disponível em: <https://www.artsy.net/news/artsy-editorial-performance-artist-ate-maurizio-cattelans-duct-taped-banana-art-basel-miami-beach>. Acesso em 25/02/2020.

com a proliferação de *memes*. “O fenômeno das bananas é um estudo de como as histórias se tornam virais em nosso mundo hiperconectado - e o quanto alguns adoram odiar na arte contemporânea”²⁵⁰, afirma um dos inúmeros artigos especializados dedicados à *Comedian*.

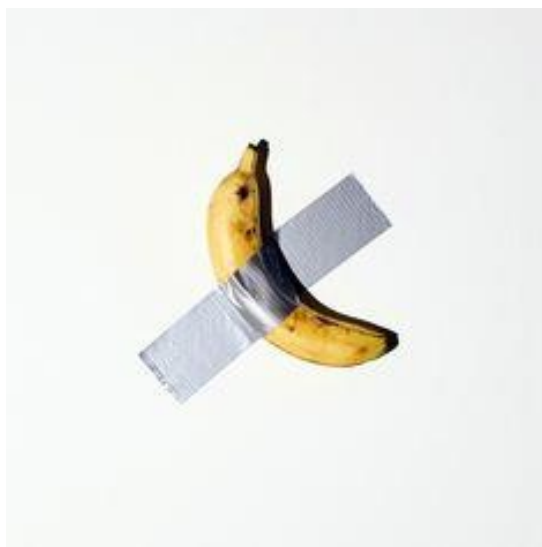


Figura 12 - Maurizio Cattelan, *Comedian*, 2019



Figura 13 - Espectadora observa a escultura *Comedian*, de Maurizio Cattelan

A escultura de banana ganhou ainda mais notoriedade mundial ao sofrer “vandalismo” na *Art Basel*. Durante a exposição, o artista de performance, David Datuna, conseguiu arrancar, descascar e comer a fruta colada na parede. Filmado pelas pessoas

²⁵⁰Disponível em: <https://news.artnet.com/art-world/maurizio-cattelan-banana-explained-1732773>. Acesso em 25/02/2020.

que visitavam a feira, o artista alegou que estava produzindo a sua própria performance artística, a qual batizou de *Hungry artist*. Apesar de *Comedian* ter sido reinstalada - o galerista mantinha uma banana extra no depósito da exposição-, acabou sendo removida por comprometer a segurança de outras obras expostas na feira. A curiosidade renovada do público após o “ato de vandalismo” obrigou a galeria a colocar uma corda de proteção na frente da peça para controlar o público. “*Comedian*, com sua composição simples, finalmente ofereceu um reflexo complexo de nós mesmos”²⁵¹, afirma o galerista, fazendo eco à afirmação supracitada de Danto sobre a arte como espelho social e ao pluralismo radical defendido por ele como pertencente ao *mundo da arte*.

Constituído de uma fruta vulgar e obviamente perecível²⁵², o trabalho de Maurizio Cattelan é defendido pelos compradores como “o unicórnio do mundo da arte”, comparável à série de pinturas das latas de sopa Campbell (*Campbell's Soup Cans*), de Andy Warhol, de 1962. A referência na história da arte também poderia ter sido feita com as caixas de *Brillo Box*, o exemplo favorito de Danto, por se tratar de objetos reais elevados ao status de obras de artes, além de se apropriar do tema da banalidade característico da *pop art*. A comparação com o animal mitológico, dotado de significados ambíguos que vão da pureza à luxúria, talvez seja só a ambição e a pretensão dos compradores em fazer negócio com algo que eles consideraram raro, como o cavalo de um só chifre. “Quando vimos o debate público que *Comedian* provocou sobre arte e nossa sociedade, decidimos comprá-lo [...] Nós a compramos para garantir que fosse acessível ao público para sempre, para alimentar o debate e provocar.”²⁵³ Os compradores consideram que *Comedian* se transformou em uma discussão importante sobre o valor que a sociedade atual atribui às obras de arte e aos objetos em geral. Não por acaso, a banana instantaneamente icônica tornou-se símbolo de protesto de funcionários de limpeza de Miami. Vestindo camisas do sindicato de classe com uma banana presa à roupa com uma fita adesiva, os trabalhadores foram às ruas para se manifestar contra os

²⁵¹Disponível em: <https://news.artnet.com/market/cattelan-banana-art-art-basel-1725678>. Acesso em 09/03/2020.

²⁵²O valor da obra, defende o galerista, está no certificado de autenticidade, o qual inclui um manual para instalação. Sendo classificada como arte conceitual, o que se vende é a ideia, motivo pelo qual na ausência do certificado de autenticidade do artista, a banana não é mais uma escultura e, portanto, volta a ser apenas uma fruta.

²⁵³Disponível em: <https://news.artnet.com/art-world/maurizio-cattelan-banana-collector-1728009>. Acesso em 09/03/2020.

baixos salários e as condições de trabalho no setor, com a indignação de quem vale menos do que uma banana no mundo da arte.²⁵⁴

O frenesi causado por *Comedian* certamente não é novidade na história da arte. Impossível não fazer referência a Marcel Duchamp, quem primeiro chamou a atenção para o fato de que o lugar da exposição é determinante para transformar, no nosso caso, bananas *in natura* em obras de arte e peças de valor considerável. São as galerias, os museus, as feiras e as mostras de arte mundiais, em suma, o *mundo da arte* que confere valor artístico a um objeto, por menos estético que seja, como os *ready-mades*, ou por mais infame que seja, como uma simples banana perecível. O que, afinal de contas, faz a diferença entre uma banana no supermercado e uma banana exibida em uma das feiras de arte mais conceituadas do mundo é uma “certa teoria da arte”, como diria Danto. “É o papel das teorias artísticas, hoje como sempre, tornar o mundo da arte e a própria arte possíveis”.²⁵⁵ O componente inovador é a participação do público como galvanizador da obra de arte através das mídias digitais e o fato de que, apesar de ser tratada como arte conceitual, Maurizio Cattelan afirma não ter atribuído qualquer pensamento ou conceito precedente à obra. Apenas descartou a ideia de que *Comedian* seja uma piada, como o nome da obra indica, argumentando que ficou parcialmente inspirado pelo grande número de pinturas expostas em galerias, razão pela qual considerou que “uma banana pudesse ser uma boa contribuição”.²⁵⁶ A esfera conceitual situa-se, portanto, no fato de o artista ter designado um objeto qualquer como arte. Seguindo a teoria de arte de Danto, foi a prática crítica que concebeu *significados corporificados* à obra, no caso, o reflexo de uma sociedade imersa na cultura digital, em cujo universo captura e exhibe incessantemente imagens que se sucedem pela repetição de um presente constante e exaustivamente exposto nas mídias sociais.

²⁵⁴Disponível em: <https://news.artnet.com/art-world/cattelans-banana-ignited-protests-among-miami-based-janitors-1731435>. Acesso em 09/03/2020.

²⁵⁵ DANTO, A. *O mundo da arte*, In: O belo autônomo. Textos clássicos de Estética (org. Rodrigo Duarte), p. 321.

²⁵⁶ Disponível em: <https://news.artnet.com/market/maurizio-cattelan-banana-art-basel-miami-beach-1722516>. Acesso em 10/03/2020.



Figura 14 - Visitantes na Art Basel

Percebe-se que *Comedian* é paradigmática na atualidade não só por representar com extrema liberdade o momento pós-histórico aludido por Danto, fazendo de *Brillo Box* uma singela obra de arte, mas também por oferecer uma perspectiva renovada do pensamento dantiano. No último capítulo da obra *Após o fim da arte* (1997), Danto reajusta a sua declaração de que seria um essencialista em filosofia da arte, por considerar que houve um mal entendido sobre a sua definição da essência da obra de arte, uma vez que se origina de matrizes antagônicas: essencialismo e historicismo. Danto resolve a inconsistência conceitual dos dois termos afirmando que a contingência história pertence mais à extensão do que à intenção do conceito de arte. “O conceito de arte, enquanto essencialista, é atemporal. Mas a extensão do termo é historicamente indexada – na verdade, como se a essência se revelasse a si mesma por meio da história.”²⁵⁷, afirma. Isso quer dizer, em sua teoria, que a essência do conceito de arte é a ausência de imperativos estilísticos, pluralidade esta que é revelada pela arte pós-histórica. A cultura e a história são parte inessencial dessa definição filosófica. O problema, portanto, de encontrar exemplos que identifiquem a essência idêntica do objeto artístico é resolvido pela contingência histórica, dado que a história da arte nos revela a extrema heterogeneidade da produção artística, tão abrangente e diversa quanto se pode observar pelos incontáveis matizes de escolas e tendências artísticas, assim como de obras individuais.

²⁵⁷ DANTO, A. *Após o fim da arte*, p. 217.

Com essa reconciliação da natureza filosófica de arte reafirmada nas páginas finais de *Após o fim da arte*, a qual implicitamente não abandona a referência ao *mundo da arte*, Danto define que “ser uma obra de arte é ser (i) sobre alguma coisa e (ii) incorporar o seu sentido”²⁵⁸. Para alguns comentadores, no entanto, esse reajustamento revela falhas filosóficas, sob a alegação de que sua nova teoria, ao final, não esclarece a distinção entre arte e coisas reais, a questão central da filosofia dantiana. Se antes as condições necessárias e suficientes exigiam o cumprimento em conjunto dos requisitos elaborados em *A transfiguração do lugar-comum* (1981), que segue o espírito e a letra do ensaio *O mundo da Arte* (1964), na obra posterior o autor elimina a narrativa histórica de sua definição de arte. Essa é a posição defendida por Noël Carroll, no ensaio *Danto’s New Definition of art and the problem of art theories*, e que sustenta o debate sobre a “guinada tão radical”²⁵⁹ operada por Danto.

Carroll considera que o abandono do requisito da teoria no conceito de arte torna a filosofia de Danto excessivamente inclusiva, formal e sem lastro referencial para responder às exigências do pluralismo artístico contemporâneo. Além disso, torna-se, em última instância, desnecessária porque representaria uma repetição da filosofia da arte de Hegel, que não precisou confrontar o problema dos indiscerníveis para chegar à mesma conclusão de Danto. Carroll critica que a nova teoria de Danto apenas forneceu as informações necessárias, mas não as condições conjuntamente suficientes para o status de arte, motivo pelo qual muitas “não obras” atenderão ao requisito de ser sobre alguma coisa e incorporar o seu significado, em um modo de apresentação apropriado, e permanecerão sendo “não obras”. Sem a exigência das teorias da arte, Carroll sustenta que Danto parece ser forçado a admitir que qualquer coisa pode ser arte a qualquer tempo, não apenas no presente e no futuro, mas também com relação aos artefatos culturalmente significativos²⁶⁰, o que criaria uma aporia em sua filosofia. Uma espada real repleta de qualidades expressivas e projetadas para impingir temor, afirma, incorpora efetivamente seu significado, e não é arte. Do mesmo modo, sem a condição necessária da teoria do

²⁵⁸ DANTO, A. *A transfiguração do lugar-comum*, p. 216.

²⁵⁹ AITA, Virgínia H.A. “Arthur Danto: narratividade histórica “sub specie aeternitatis” ou a arte sob o olhar do filósofo”, In.: *Ars*, p. 153.

²⁶⁰ Cf. CARROLL, N. “Danto’s New Definition of art and the problem of art theories”, In.: *Danto and his Critics*, pp. 147-148. Do mesmo modo, o crítico David Carrier, a quem Danto nominalmente faz referência no último capítulo da obra *Após o fim da arte* por tê-lo mal compreendido, afirma, no ensaio *Danto’s Aesthetic: is it truly general as he claims?*, que a nova definição de Danto “ameaça ser muito ampla” e retoma exemplos do cotidiano para argumentar que “roupas comum do dia-a-dia são sobre nossos valores e encarnam esse significado, mas não são uma obra de arte”. Cf. CARRIER, D. “Danto’s Aesthetic: is it truly general as he claims?”, In.: *Danto and his critics*, p. 242.

mundo da arte contextualizada historicamente, *Brillo Box* não encaixaria em qualquer narrativa e deixaria de ser arte, voltando à mera condição de embalagem de sabão. Em consequência, Danto não mais poderia argumentar que o fim da arte ocorreu em 1964, com a arte contemporânea, mas antes deveria situá-la na arte simbólica historiografada por Hegel, momento em que a relação entre o conteúdo e o modo de representação era estabelecida de modo arbitrária e não sustentada por teorias da arte.

Noël Carroll levanta duas hipóteses para a suposta supressão da teoria da arte na nova reconfiguração conceitual apresentada por Danto nas últimas páginas de *Após o fim da arte*. A primeira, segundo ele, é a de que Danto se exoneraria da obrigação de responder por que a referência essencial a teorias e narrativas aplica-se à arte e não a outros tipos de teorias e narrativas, ou seja, a teoria emancipa a arte, mas não faz o mesmo com a ciência, por exemplo. Nesse sentido, Danto considera que a tese atribuída a Ernst Gombrich de que a “percepção (representação pictórica) tem uma história” fundamenta-se na história da ciência desenvolvida por Karl Popper, para quem o progredir científico envolve a rejeição de uma teoria por ter sido “falseada” por outra posterior; assim como nas artes, em que “esquemas representacionais” foram “rejeitados em favor de outros mais adequados com base em razões de inadequação com a realidade visual”. Opondo-se à essa visão, Danto afirma que “não há nada na ciência [...] que desempenhe o papel que o sistema visual tem na arte. [...] O mundo sobre o qual nos fala a ciência não precisa necessariamente ser *compatível* com o mundo revelado pelos nossos sentidos”.²⁶¹

A segunda razão, mais pertinente ao livro em questão, é que o próprio autor posiciona teorias da arte como o limite da história, na medida em que narrativas históricas implicam a exclusão daquilo que se encontra além de suas categorias estilísticas. Foi assim, como afirma Danto, com Clement Greenberg, que “desaprovou inteiramente o surrealismo, tido por ele como historicamente retrógrado”²⁶². Foi assim com Gombrich, que rejeitou *A Fonte* porque ela nada tinha a ver com “fazer e corresponder”²⁶³. Como sustenta Thierry de Duve, na obra *Kant after Duchamp*, “se o *ready-made* nos diz alguma coisa, e diz, é que a arte não diz respeito ao ver nem ao conhecer, mas sim ao julgar; não é da ordem do descritivo, mas do prescritivo”²⁶⁴. Nesses termos, Danto considera que as

²⁶¹ Cf. DANTO A., *Após o fim da arte*, pp. 55-56.

²⁶² DANTO, A. *Após o fim da arte*, p. 118.

²⁶³ Ibid, p. 217.

²⁶⁴ DUVE, T.D. *Kant after Duchamp*, p. 347. “It [the readymade] abandons us to our ignorance and our responsibility. If it tells us anything, and it does, it is that art is not of the order of seeing and knowing but rather of that of judging, not of the order of the descriptive but of the prescriptive”.

narrativas históricas tradicionais erraram em sua definição da essência da arte, a qual se revelou no desenvolvimento do próprio fazer artístico. É nesse cenário que Carroll rebate argumentando que o equívoco imputado às grandes narrativas também pode ser um “perigo potencial para metateorias como as de Danto”²⁶⁵, na medida em que o autor também vincula a dependência para o estatuto de obra de arte a teorias e narrativas.

Ocorre que o tipo de crítica da teoria da arte de Danto é clara ao longo dos seus escritos, sendo repetidas vezes anunciada pelo autor: “o que havia chegado a um fim era a narrativa, e não o tema da narrativa”²⁶⁶, abrindo espaço para o momento da definição filosófica da arte, cuja essência é “trans-histórica”. Nesses termos, como aponta Virgínia Aita, o capítulo final de *Após o fim da arte* não reporta a uma supressão da teoria da arte, sobretudo pelo fato de o historicismo conduzir a análise discursiva do livro. Para a autora, trata-se de uma definição reduzida compatível com a disjunção fundamental do pensamento dantiano entre sua filosofia e sua crítica de arte:

“[...] a teoria, enquanto metafilosófica, não trata senão da estrutura metafísica da obra, e assim não restringe de modo algum o território da crítica, a qual será complementar à filosofia no sentido de unicamente permitir identificar obras mediante uma interpretação complexa que reintroduz as teorias e narrativas do mundo da arte capazes de identificá-las”²⁶⁷.

Ora, se uma fruta perecível pendurada na parede por uma fita adesiva foi considerada um objeto artístico e vendido como tal para galeristas e museus, a definição da essência da arte não só precisa ir além da disjuntividade radical e, nesse sentido, ser atemporal, mas deve ser de fato consistente com todo tipo de arte, como propõe a filosofia de Danto. Talvez uma banana *in natura*, como escultura, fosse inverossímil para as vanguardas artísticas que inauguraram a agenda do *tudo é permitido* no cenário contemporâneo. Não porque lhes pudesse parecer extravagante, mas porque a cena artística no tempo atual dispõe, naturalmente, de um período ainda mais ampliado para apropriação da arte precedente, o que possibilita, em última análise, a criação e a exposição de *Comedian*. Considere-se ainda que a prerrogativa de que na arte pós-histórica “qualquer coisa visível pode ser um trabalho visual”²⁶⁸ está condicionada às

²⁶⁵ Cf. CARROLL, N. *Danto's New Definition of art and the problem of art theories*, p. 148.

²⁶⁶ DANTO, A. *Após o fim da arte*, p. 5.

²⁶⁷ AITA, Virgínia H.A. *Arthur Danto: narratividade histórica “sub specie aeternitatis” ou a arte sob o olhar do filósofo*, p. 155.

²⁶⁸ DANTO, A. *Após o fim da arte*, p. 220.

vicissitudes de seu próprio tempo. O alcance midiático mundial e instantâneo da obra de Maurizio Cattelan era inacessível para a *avant-garde* de meados do século passado.

Parece, portanto, que o mérito de Cattelan não foi ter transfigurado um objeto banal em obra de arte, pois os artistas de gerações predecessoras já o fizeram com distinção, mas colocar em evidência que os meios móveis de comunicação eletrônico-digital e as mídias sociais criadas a partir deles tornaram-se componentes indispensáveis para a repercussão das expressões artísticas na atualidade. Isso retoma a constatação de que obras de arte expressam o nosso tempo, como já afirmara Hegel que todo ser humano é filho de sua época e tem como tarefa elaborar a expressão e o objeto artísticos condizentes com o espírito de seu povo, no nosso caso, com a cultura globalizada. Tal projeção nos remete à construção da linguagem ativista nas expressões artísticas, como será visto a seguir.

3.5. Ativismo artístico na arte contemporânea

O papel distintivo dos meios móveis de comunicação nas artes visuais pode ser pensado como mais uma ferramenta para a libertação da arte, seguindo os passos de Danto no livro *Abuso da Beleza* (2003), obra em que o autor faz uma arqueologia do peso moral e político atribuído à beleza na história da arte até chegar a revolução operada pelos dadaístas no começo do século XX, movimento cujo impulso artístico era revelar que a beleza não poderia fazer parte nem da essência nem da definição de arte. A libertação do valor ontológico da beleza equiparada à emancipação da arte quanto à dependência de uma definição filosófica *a priori* sugere o caminho para o ativismo na arte contemporânea, também chamado de ativismo, em uma tentativa de reposicionar expressões artísticas como ferramentas de transformação da realidade social e de luta política.

O filósofo e crítico de arte, Boris Groys, postula que o fenômeno do ativismo artístico atual se diferencia da arte crítica das vanguardas modernistas, ditas históricas, por não se tratar de intervenções estéticas direcionadas às instituições e ao mundo da arte, mas a transformações nas “condições da realidade”²⁶⁹, notadamente chamando atenção para questões de minorias políticas, ligadas a problemas sociais como gênero, raça, imigração e meio-ambiente. Defendendo o ineditismo da atualidade, Groys também

²⁶⁹ GROYS, B. Sobre el activismo en el arte, In.: *Arte en flujo*, p. 55.

destaca a diferença entre a arte-ativismo na atualidade das vanguardas russas do começo do século XX, as quais se realizavam como extensão da agenda política da revolução socialista, posicionando-se como aliadas do movimento revolucionário. As práticas atuais, ao contrário, desenrolam-se na contramão das forças políticas, sem a cumplicidade do poder, mas com a intervenção e o suporte de sua própria estrutura. Podemos acrescentar que as mídias sociais assumem, nesse contexto, o protagonismo para a mobilização e a produção de intervenções artísticas com o propósito de atrelar a produção de arte a transformações nos campos social e coletivo.

A artista Aleta Valente é um exemplo emblemático do uso das mídias sociais como suporte no engajamento e ativismo pela arte. A narrativa artística de Valente foi impulsionada com a criação em 2015 do perfil *@ex_miss_febem* no *Instagram* e no *Facebook*, no qual explora imagens do seu próprio corpo em performances e *selfies* para um número crescente de seguidores. Sob a dinâmica e a interatividade das redes sociais, a artista encena seu trabalho com potência crítica, provocando debates furiosos na internet com temas que tangenciam estereótipos sociais e pautas feministas, como a reivindicação sobre o direito ao próprio corpo e os limites da representação do corpo feminino. A identidade virtual criada pela artista no ciberespaço deve ser compreendida na linguagem da rede, ou seja, como uma figura gráfica, uma máscara digital ou um corpo digital que é utilizado para comunicação de sua expressão artística. Foi assim que, com o avatar *@ex_miss_febem*, Valente produziu a obra *Vazo* (FIGURA 13), exposta na mostra *Histórias da sexualidade*, realizada no Museu de Arte de São Paulo – MASP, em 2018. Trata-se de um *post* no *Facebook*, que se transformou em um vídeo com duração de cerca de oito minutos, no qual a artista exhibe em *looping* os comentários, majoritariamente ofensivos, dos usuários da rede sobre o seu corpo em gesto performativo.



Figura 15 - Aleta Valente, Vazo, 2016

A injúria do público nas performances ativistas de Aleta Valente nos remete à advertência de Boris Groys de que as manifestações artísticas no contexto do ativismo enfrentam problemas para efetivação prática de sua ação estética reivindicatória. Embora não se pretenda aqui aprofundar a discussão sobre o alcance pragmático de obras de arte como força política efetiva, por transcender o escopo deste trabalho, é pertinente notar que Groys sustenta que a crítica direcionada à eventual ineficiência do ativismo artístico opera pelas noções de estetização e espetacularização da política. Tais concepções, na visão do autor, seguem a tradição intelectual dos pensamentos de Walter Benjamin e Guy Debord. Benjamin chama a atenção para a relação maléfica entre a estetização da política e a politização da arte mediatizada como “*design* político” no contexto de regimes totalitários, como o nazismo e o fascismo, com o objetivo de tornar a realidade esteticamente mais atraente e sedutora, aproximando-se da noção de espetacularização da sociedade em Guy Debord.

Sob esses domínios, que produziriam o estigma de instrumentalização da arte como panfletária e ideológica, Groys alerta que a estetização como revolução, a qual enquadra a arte como *design* político (leia-se propaganda), e a estetização na modernidade, sob o domínio de meios tecnológicos e estratégias de mercado, podem enfraquecer a capacidade de a arte funcionar como ferramenta efetiva no protesto político do ativismo social. Isso quer dizer que a manifestação artística perderia potência como

meio genuíno de ativismo político-social ao estetizar sua ação e convertê-la em espetáculo quando se submete a estratégias mercadológicas. Desse modo, a forma estética da combinação entre arte e ação política corre o risco de desviar a atenção dos seus objetivos práticos, razão pela qual o autor considera que o componente artístico do ativismo estético é visto como a razão principal pelo fracasso do ativismo em termos práticos.²⁷⁰

Um exemplo do que salienta Groys ocorreu com a obra *Open Casket*, da artista Dana Schutz (FIGURA 14), exposta na Bienal de arte do Museu Whitney, em Nova Iorque, em 2017. O tema da obra é o assassinato do jovem negro Emmett Till, em 1955, espancado por homens brancos até ser desfigurado, sob a acusação de ter assediado uma mulher branca - em 2017, a suposta vítima confessou ter mentido em seu depoimento contra o jovem. A mãe de Till realizou o funeral com o caixão aberto e autorizou a publicação das fotos do seu filho morto. A obra *Open Casket* retrata o rosto e o peito de Till em seu caixão, com base nas fotos divulgadas à época, e gerou protestos na bienal, com pedidos de sua retirada da exposição e até mesmo a destruição do quadro. A polêmica gira em torno do fato de que uma artista branca estaria explorando, como espetáculo e produto comercializável, “a opressão sistemática das comunidades negras nos Estados Unidos e no mundo”²⁷¹. Pessoas que exigiam a retirada e a destruição da obra postaram-se em frente à pintura usando camisas com a frase “espetáculo da morte negra” escrita nas costas, de modo a bloquear a visão de *Open Casket* e permitir aos visitantes da bienal apenas a leitura da mensagem estampada na roupa. Para os que repudiaram o quadro, foi uma espetacularização desnecessária e desrespeitosa da violência histórica sofrida pelos negros. Para a curadoria, a obra aborda temas sociais relevantes, como violência, racismo e morte.²⁷²

²⁷⁰ GROYS, B. Sobre el activismo en el arte, In.: *Arte en flujo*, pp. 56-59.

²⁷¹ Disponível em: <https://news.artnet.com/art-world/dana-schutz-painting-emmett-till-whitney-biennial-protest-897929>. Acesso em 11/04/2020.

²⁷² Idem.



Figura 16 – Dana Schutz, *Open Casquet*, 2016.

Vê-se que a artista Dana Schutz, cuja intenção declarada foi a de retratar a dor de uma mãe, reivindicando a irrelevância da raça para o tema²⁷³, foi acusada de instrumentalizar a arte para fins estritamente comerciais, apoiada em um contexto de dominação histórica de brancos sobre negros.

Ao contrário do que possa parecer, Groys não advoga contra o ativismo artístico e o seu ensaio pretende analisar o sentido e a função política da palavra estetização para melhor compreender o ativismo contemporâneo. Cito o autor:

o ativismo artístico contemporâneo é herdeiro dessas duas tradições contraditórias de estetização. Ele politiza a arte e a usa como *design* político, como ferramenta nas lutas políticas de nosso tempo. Este uso é completamente legítimo e criticá-lo seria absurdo. O *design* é parte integrante da nossa cultura e não faria sentido censurar seu uso por movimentos políticos de oposição com o pretexto de que esse uso leva à espetacularização ou à teatralização do protesto político. [...] O fato de o ativismo artístico contemporâneo ser pego nessa contradição é uma coisa boa. Primeiro porque só as práticas autocontraditórias são verdadeiras no sentido mais profundo do termo. E segundo, em nosso mundo, somente a arte indica a possibilidade da revolução enquanto mudança radical além do horizonte de todos os nossos desejos e expectativas atuais.²⁷⁴

Apesar das premissas paradoxais, Groys considera que o fenômeno do ativismo é fundamental para nossa época, pois, além do caráter inovador, vivifica-se com o “colapso

²⁷³Disponível em: <http://www.spikeartmagazine.com/articles/dana-schutzs-open-casket-controversy-around-painting-symptom-art-world-malady>. Acesso em 11/04/2020.

²⁷⁴ GROYS, B. Sobre el activismo en el arte, In.: *Arte en flujo*, pp. 67-68.

crescente do Estado social moderno”.²⁷⁵ Nesse cenário, a crise humanitária da imigração pode ser vista como um exemplo da falência de atuações políticas estatais que motivam intervenções com o engajamento estético-ativista. É o caso do celebrado artista Ai Weiwei, que transformou a crise migratória em plataforma artística, produzindo uma série de obras sobre a travessia de refugiados ao redor do mundo, como a *Lei da Viagem*, um bote inflável de sessenta metros com cinquenta e uma figuras a bordo. A obra foi exposta no Lago do Ibirapuera, em São Paulo, em 2018 (FIGURA 15). Antes disso, Ai Weiwei estabelecera um estúdio em Lesbos, na Grécia, uma das principais portas de entrada de refugiados para a Europa. Na ilha grega, o artista produziu, em 2015, a obra seminal com os coletes salva-vidas utilizados por refugiados ao cruzarem o mar. Os coletes recolhidos pelo artista percorreram o mundo como instalações em prédios urbanos (FIGURA 16). O trabalho de Weiwei culminou com o documentário *Fluxo humano* (2017), fruto de pesquisas e filmagens realizadas pelo artista em vinte e três países e quarenta campos de refugiados.



Figura 17 – Ai Weiwei, *Lei da Viagem*, 2018

²⁷⁵ GROYS, B. Sobre el activismo en el arte, In.: *Arte en flujo*, p. 56.



Figura 18 – Ai Weiwei, Instalação urbana, 2016

A advertência de Boris Groys sobre a estetização artística resultar na desfuncionalização do ativismo estético, gerando a neutralização do efeito prático da produção crítico-criativa, em uma espécie de anestesia estética, já foi feita por Arthur Danto em termos da investigação da natureza filosófica da arte. Em uma comparação perspicaz, partindo da constatação de que *o poder de classificar é o poder de dominar*, Danto observa que a estratégia de estetização serviu para controlar não só a arte mas também as mulheres:

deixar os artistas sérios suporem que sua tarefa era produzir a beleza foi uma estratégia encorpada e finalmente bem-sucedida. O pedestal metafísico sobre o qual a arte conseguiu ser posta – considere-se o museu como um labirinto – é uma transposição política tão selvagem quanto a que transformou mulheres em damas, pondo-as em saletas para fazer coisas que pareciam um trabalho proposital sem um propósito específico, como, por exemplo, bordados, aquarelas, tricô: seres essencialmente frívolos à disposição para o prazer falsamente desinteressado do opressor.”²⁷⁶

O produto da comparação entre a estetização da arte e a da mulher como *belo sexo* é similar: manter distante a estética da vida prática e explorar uma suposta essência tanto

²⁷⁶ DANTO A., *O descredenciamento filosófico da arte*, p. 46.

da arte como das mulheres de modo a segregá-las em classificações e limitações. Com efeito, a interpretação do fim da arte em Danto mantém estreita relação com o fim da história da arte compreendida como estruturas narrativas de definição classificatória e conceitual do que é a arte. Valendo-se ainda de uma análise estética eminentemente política, Danto abjura teorias de gosto, as quais, em sua opinião, comportam filosofias de conduta e de vida disfarçadas de questões de gosto. “A autêntica revolução conceitual, na verdade, não é tanto purgar o conceito de arte das qualidades estéticas, mas purgar o conceito de beleza da autoridade moral que sentimos que ela deve ter possuído”²⁷⁷, afirma. No contexto da arte contemporânea, mulheres artistas exercem um papel fundamental na (re)formulação das linguagens no mundo da arte, em procedimentos estéticos que questionam os mecanismos de consagração do valor artístico que sustentam as narrativas institucionais, justamente pela herança histórica de estetização do corpo.

Nessa perspectiva, vale citar as Guerrilla Girls como uma das principais vozes do ativismo feminista na arte. Constituído por ativistas anônimas e conhecido por usar máscaras de gorila em suas aparições públicas, o grupo foi formado em 1985 com o intuito de colocar em foco a desigualdade racial e a de gênero na comunidade artística. As artistas usam “fatos, humor e imagens ultrajantes para expor os preconceitos étnicos e de gênero, bem como da corrupção na política, na arte, no cinema e na cultura pop”²⁷⁸, informa o *site* do grupo. O anonimato é defendido para que se possa manter o interesse nas questões levantadas, de modo a desviar qualquer atenção nas personalidades das artistas. Seguindo a tendência do ativismo, as intervenções do coletivo ocorrem, principalmente, nas ruas e em lugares de grande circulação de pessoas, com o uso de pôsteres, *outdoors* e aparições públicas. Em 2017, o MASP apresentou uma retrospectiva com 116 trabalhos das Guerrilla Girls, incluindo dois novos cartazes brasileiros, construídos e atualizados a partir de conhecidas obras do grupo.

As referidas obras, que tratam das dificuldades de ser uma artista no mundo da arte e de uma história da arte dominada por homens, intitulam-se: *As vantagens de ser uma artista mulher* (1988/2017) (FIGURA 17) e *As mulheres precisam estar nuas para entrar no Met. Museu?* (1989) e, agora, no *Museu de Arte de São Paulo?* (2017) (FIGURA 18). O último trabalho citado é uma subversão da célebre pintura *La Grande Odalisque* (1814), de Dominique Ingres, com a musa portando uma máscara de gorila em uma estratégia provocadora para abordar o contraste entre o pequeno número de artistas

²⁷⁷ DANTO A., *O abuso da beleza*, p. 30.

²⁷⁸ Disponível em: <https://www.guerrillagirls.com/>. Acesso em 01/04/2020.

mulheres em comparação com o grande número de nus femininos em exibição em museus. No *Metropolitan Museum of Art*, de Nova Iorque, a relação em 2012 era de 4% de mulheres artistas do acervo em exposição para 76% de nus femininos exibidos. No MASP, em 2017, a relação era de 6% e 60%, respectivamente²⁷⁹.

AS VANTAGENS DE SER UMA ARTISTA MULHER:

Trabalhar sem a pressão do sucesso
 Não ter que participar de exposições com homens
 Poder escapar do mundo da arte em seus quatro trabalhos como freelancer
 Saber que sua carreira pode decolar quando você tiver oitenta anos
 Estar segura de que, independentemente do tipo de arte que você faz, será rotulada de feminina
 Não ficar presa à segurança de um cargo de professor
 Ver as suas ideias tomarem vida no trabalho dos outros
 Ter a oportunidade de escolher sua carreira ou a maternidade
 Não ter que engasgar com aqueles charutos enormes nem ter que pintar vestindo ternos italianos
 Ter mais tempo para trabalhar quando o seu homem lhe deixar por uma mulher mais nova
 Ser incluída em versões revistas da história da arte
 Não ter que passar pelo constrangimento de ser chamada de gênio
 Ver sua foto em revistas de arte usando uma roupa de gorila

UMA MENSAGEM DE UTILIDADE PÚBLICA DAS **GUERRILLA GIRLS** CONSCIÊNCIA DO MUNDO DA ARTE

Figura 19 – Guerrilla Girls, 2017



Figura 20 – Guerrilla Girls, 2017

²⁷⁹ Disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/guerrilla-girls-grafica-1985-2017>. Acesso em 01/04/2020.

4. HEGEL E A ARTE CONTEMPORÂNEA

A arte nos liberta da potência da sensibilidade por meio de suas representações dentro da esfera sensível.

Hegel, *Cursos de Estética I*

Vimos ao longo deste trabalho que Hegel elabora uma filosofia da arte que tem como fundamento o desenvolvimento contínuo da arte como atividade espiritual e cultural, cujas características substanciais são impossíveis de serem repetidas no curso da história porque a produção artística reflete categorias espirituais distintas do ser humano em sua relação com o mundo. Não obstante, na ordenação histórica das sucessivas Formas de expressão artística, foi dito que mesmo no contexto da subjetividade mundana e humana, na qual Hegel situa a dissolução da arte romântica, o exame da arte deve privilegiar a relação entre sujeito e objeto, o que significa a expressão de conteúdos culturais dotados de significação histórica. A arte, como manifestação do espírito absoluto, apresenta-se ao mundo com uma significação espiritual que se diferencia de outras criações humanas porque capaz de transmitir uma noção do que profundamente importa para uma sociedade. É o que interpela Hegel quando afirma que “o que é próprio de toda obra de arte é [...] a intuição do que se encontra em geral no ser humano, no espírito e no caráter humano [...]”.²⁸⁰

No sistema histórico-dialético da estética de Hegel, devemos lembrar que na origem da Forma de arte romântica o movimento de interiorização da sensibilidade artística tem como pano de fundo o cristianismo e sua crença na revelação divina no corpo de Cristo, o que, para Hegel, significou o deslocamento da representação da consciência da unidade da natureza divina e da natureza humana da exterioridade para a interioridade subjetiva. O absoluto é transferido da objetividade da arte para a interioridade do sujeito, tornando a devoção do religioso um elemento essencial na composição da arte cristã. A contemplação do objeto artístico renova a consciência intuitiva do divino. É o que se espera, por exemplo, quando se está diante das pinturas de Rafael, como a Madona Sistina.

De uma cultura religiosa, a arte passa a ter como referência de valor as questões humanas em um mundo secularizado, que Hegel denomina de “prosa da vida”²⁸¹ e que representa os anseios, as tensões e as trivialidades da vida cotidiana, finita. Nesse novo

²⁸⁰ HEGEL, *Cursos de Estética*, V. III, p. 276.

²⁸¹ HEGEL, *Cursos de Estética*, V. II, p. 333.

momento do espírito, não se pode esquecer que a perda do status cultural da arte como indispensável modelo normativo, a exemplo da iconografia cristã, disponibiliza um terreno novo de opções artísticas, tanto formalmente quanto em termos de conteúdo. Cada artista exprime uma visão interior do mundo a partir de si mesmo, encontrando nessa relação a unidade e a substancialidade pressuposta da arte, sem perder de vista a sua função genuína de reconciliar no objeto artístico a expressão do que realmente interessa na história humana. A liberdade interior subjetiva do artista na modernidade não deve desprezar, para Hegel, a dimensão cultural e metafísica da arte, na qual está em jogo a relação dialética entre a forma e o conteúdo, o particular e o universal da obra de arte. Como sublinha Arthur Danto: “ele [o espírito absoluto] estabelece a relação entre a arte de dada cultura e a humanidade, no sentido mais abrangente do termo”²⁸². A visão de Hegel sobre a arte é a de ser capaz de libertar a realidade da maneira como ela se dá, da sua contingência, para restituí-la a uma compreensão de maneira idealizada, de modo a ser possível a compreensão do sujeito não apenas no próprio tempo, mas também em sua dimensão ainda mais universal²⁸³.

Resta questionar como as artes plásticas da atualidade realizam a unidade do conceito e da objetividade, que é a conciliação no objeto artístico dos diferentes aspectos e determinações da realidade, representando o conceito de ideal e de beleza em Hegel, como visto no primeiro capítulo deste trabalho. Retomamos aqui a divisão identificada por Hegel no seio da experiência da arte romântica, e que está longe de ser superada na contemporaneidade. A livre subjetividade criadora do artista, distanciada de um modo de representação exclusivo e de um conteúdo unificador, substancial e, por assim dizer, universal, redundou na chamada autonomia da arte, já anunciada por Hegel, para quem a arte se tornou um livre instrumento que o artista pode manejar de acordo com as suas habilidades e abordar qualquer conteúdo, sem se ater a referenciais pré-determinados, a não ser à sua própria subjetividade. Tudo isso pode ser traduzido pelo atual horizonte cultural em que se convivem diversas práticas artísticas e que deu o *insight* filosófico para Arthur Danto classificá-las de arte pós-histórica. O pluralismo da arte contemporânea é o

²⁸² DANTO, A. *O abuso da beleza*, p. 162.

²⁸³ É o que se pode concluir por exemplo da seguinte passagem dos *Cursos de Estética* em que Hegel designa a realidade ordinária como aparência, e a aparência da arte como a realidade efetiva: “a arte arranca a aparência e a ilusão inerentes a este mundo mau e passageiro daquele verdadeiro Conteúdo dos fenômenos e lhe imprime uma efetividade superior, nascida do espírito. Longe de ser, portanto, mera aparência, deve-se atribuir aos fenômenos da arte a realidade superior e a existência verdadeira, que não se pode atribuir à efetividade cotidiana”. HEGEL, *Cursos de Estética*, V. I, p. 33.

momento culminante da liberdade essencialmente interior que, em última análise, subverte qualquer forma pré-determinada de expressão artística.

Nessa categoria estética diversa e flexível, a autonomia da arte paga seu preço ampliando a separação entre arte e a manifestação empírica e historicamente determinada de algo essencial “para nós”, sujeitos inseridos na modernidade sob os desígnos da cultura da reflexão, em que o pensamento conceitual é o “meio primário de justificação em relação a qualquer conteúdo, factual ou normativo”²⁸⁴. O resultado é conhecido e se traduz na contínua referência ao tema do fim da arte, em uma recorrência teórica incompatível com o fato de que a perda da “destinação suprema” da arte como unidade originária para desempenhar um papel indispensável na coesão social não gera mais controvérsias na atividade artística plural do mundo fragmentado da (pós) modernidade²⁸⁵. Apesar disso, a arte contemporânea é notoriamente confrontada quando submetida ao paradigma moderno da subjetividade artística abstrata, correspondente ao que Hegel denominou, como vimos no segundo capítulo, de ironia romântica, em que o conteúdo da arte resume-se na intuição do próprio artista. Giorgio Agamben, no livro *O homem sem conteúdo*, expande a análise hegeliana sobre a dissolução da subjetividade artística com a materialidade da obra nos seguintes termos:

a arte quer e busca ainda a sua lei, mas, uma vez que o seu nexos com o mundo real se ofuscou, em qualquer lugar e em qualquer ocasião ela quer o real precisamente como Nada: ela é o Nadificante que atravessa todos os seus conteúdos sem poder jamais alcançar uma obra positiva, porque não pode mais se identificar com nenhum deles. E, na medida em que a arte se tornou a pura potência da negação, na sua essência reina o niilismo. [...] E enquanto o niilismo governar secretamente o curso da história do ocidente, a arte não sairá do seu interminável crepúsculo²⁸⁶.

A derrocada artística aludida por Agamben é o reflexo do estranhamento formal que marca certas experiências estéticas contemporâneas, o qual apresentará justificativas na filosofia da arte de Hegel sob a perspectiva do livre princípio criativo do artista. A tendência antiartística e a estranheza do público se justificariam pela subjetividade artística como essência absoluta, para a qual a matéria é indiferente, dissolvendo todo tipo de conteúdo em diálogo com o engajamento histórico-social na forma intuitiva própria da

²⁸⁴ PETERS, J. *Hegel on Beauty*, p. 128.

²⁸⁵ “A fragmentação, a indeterminação e a intensa desconfiança de todos os discursos universais ou (para usar um termo favorito) “totalizantes” são o marco do pensamento pós-moderno”. Cf. HARVEY, D. *Condição pós-moderna*, p. 19.

²⁸⁶ AGAMBEN, G. *O homem sem conteúdo*, p. 100.

arte. Por outro lado, a subjetividade como manifestação de conteúdo cultural significativo, reposicionaria a arte como relevante do ponto de vista de um comprometimento com a vida em sociedade, para se apresentar, em certo sentido, como o próprio olho da história, retomando o conceito de espírito como categoria relacional entre “eu” e “nós”, na qual se realiza a alteridade entre sujeito e objeto. É sob esses parâmetros que se configura o desafio para a arte se manter como uma categoria espiritual comparável à filosofia no sistema hegeliano, compreendida como consciência artística que reconcilia no objeto sensível o espírito do seu tempo.

A relação substancial entre arte e mundo é, no entanto, desafiadora quando a atividade artística assume características da filosofia ao criar conceitos desamparados da relação fundamental com o corpo da obra, no sentido de que o objeto artístico não ilustra a Ideia. O abandono do espectador à sua própria reflexão diante da obra de arte, cujo conteúdo não é visível ou evidente às suas características externas, pode ser exemplificado na obra de Ana Tiscornia, *Corner with blue line* (FIGURA 19). A representação do significado proposto pela artista se comunica com a forma do objeto artístico por uma sofisticada mediação teórica, configurando a negação de toda particularidade, determinação e conteúdo na obra em si para ter validade na consciência conceitual de quem produz e contempla. Os recortes geométricos de papelão sobrepostos um a outro exploram obliquamente temas de deslocamento, guerra e pobreza com base em experiências traumáticas da artista com a ditadura militar no Uruguai, seu país natal. “Ao reorganizar os vários materiais, procuro uma poética em potencial - um tipo de cartografia do esquecimento social - que exponha simultaneamente, mas também recupere, fragmentos dispersos do projeto utópico”²⁸⁷, diz Tiscornia, revelando um refinamento de pensamento que modifica o nosso olhar sobre a obra.

²⁸⁷Disponível em <https://www.artsy.net/artwork/ana-tiscornia-corner-with-blue-line>. Acesso em 24/04/2020.



Figura 21 - Ana Tiscornia, *Corner with blue line*, 2014

As múltiplas possibilidades de interpretação, seja pela crítica, seja pelo sujeito que contempla a obra de arte, distanciam-se da mediação histórica de base que levaria a um compartilhamento sensorial do conteúdo e que, em Hegel, representa a dimensão espiritual e cultural da arte. A unidade da obra no nível do pensamento, princípio fundamental da arte romântica, é a tendência artística desde os tempos de Hegel, como vimos. O filósofo não abandona, no entanto, a perspectiva de a materialidade da obra ser o reflexo fundamental e verdadeiro do conteúdo subjetivo, sobretudo diante do contexto da progressão da arte em todas as esferas da vida cotidiana. “Produzir artisticamente segundo [...] abstrações é certamente incorreto e igualmente insuficiente; é como quando o pensador pensa segundo representações indeterminadas e em seu pensamento fica preso ao conteúdo meramente indeterminado”²⁸⁸, afirma Hegel ao apresentar o seu conceito de

²⁸⁸ HEGEL, *Cursos de Estética*, V. I, p. 122. Como lembra Julia Peters, Hegel não previu a arte plástica abstrata (Cf. *Hegel on Beauty*, p. 139), à maneira como conhecemos a partir do início do século XX nas obras de artistas como Wassily Kandinsky, Kazimir Malevich e Piet Mondrian. O sentido de abstrato em Hegel, portanto, não é uma alusão direta à arte não figurativa, concebida intencionalmente para não ter conteúdo nem imagem identificáveis. Tampouco se confunde com o simbólico nominado por Hegel, em que o significado é diferente do signo. Não obstante, autores como Robert Pippin defendem que a pintura abstrata pode representar um valor substancial em Hegel ao ser vista como expressão de liberdade, entendida como autonomia e libertação da autoridade da natureza. O argumento inicial de Pippin, no ensaio *What was abstract art? (From the point of view of Hegel)*, é que “a história da arte para Hegel representa um tipo de desmaterialização gradual ou desenvolvimento da espiritualização de todas as formas de auto-entendimento”. In. PIPPIN, R. *The persistence of subjectivity: on the Kantian aftermath*. Cambridge University Press, 2005, pp. 279-306. O sentido de abstrato, neste trabalho, continua restrito ao postulado

Ideia, geradora da beleza, como expressão unificadora da totalidade de diferentes aspectos e determinações, o que pressupõe a relação adequada entre forma e conteúdo. Como já salientado neste trabalho, “independentemente de qual seja o tema de uma obra de arte no sentido ordinário, a qualidade da beleza, aquilo que nos atrai e encanta, provém da manifestação da Ideia que ela incorpora numa forma sensível”.²⁸⁹

A noção de adequação entre conteúdo e forma se dissipa, naturalmente, quando o conceito é mais importante do que a obra em si. Como consequência, o conteúdo pode ser expresso de qualquer modo, uma vez que já se apresenta disponível em sua forma genuína, a saber, a filosofia. A obra de Ana Tiscornia, apresentada acima, é apenas um exemplo, dentre inúmeros na arte contemporânea, da insignificância da matéria sobre a subjetividade do artista. Tal fato nos remete a um trecho dos *Cursos de Estética* em que Hegel, discorrendo sobre a ironia romântica, critica a preeminência do *eu* enquanto fundamento e causa da obra de arte ao considerar sua efemeridade e precariedade na produção artística descomprometida com a objetividade do mundo: “o que é, somente é através de mim, e o que é através de mim posso do mesmo modo aniquilar novamente”.²⁹⁰

A vitalidade da filosofia da arte de Hegel, que analisa a experiência artística como testemunho histórico e contínuo de visões de mundo e de manifestações culturais, permite abordar o acordo entre forma e conteúdo em proposições que podem parecer excludentes e desafiadoras: o conteúdo substancial da arte e o princípio da subjetividade interior, característico da arte romântica e acentuado na arte contemporânea. Isso não quer dizer que devemos exigir da arte apenas a manifestação de conteúdos cultural, ético e político substanciais, uma vez que a expressão artística, sendo livre, não se apresenta para atender a todas as nossas questões vitais. É justamente isso que Hegel considera ao constatar que “tudo tem lugar nas representações da arte romântica, todas as esferas da vida e dos fenômenos, o maior e o menor, o mais elevado e o insignificante, o ético, o não ético e o mal”.²⁹¹

Nesse cenário, a expressão do verdadeiro na obra de arte deve-se ao talento próprio do artista, à maneira como ele tece o conteúdo sem se entregar ao formalismo excessivo. Dado que a arte conquista na modernidade a liberdade de retratar qualquer

por Hegel como atividade artística formal e afastada da objetividade exterior e de sua origem substancial, não constituindo portanto uma interpretação filosófica da arte abstrata como movimento artístico.

²⁸⁹ TAYLOR, C. *Hegel, sistema, método e estrutura*, p. 506.

²⁹⁰ HEGEL, *Cursos de Estética*, V. I, p. 81. O caráter absoluto do *eu* no contexto do idealismo alemão foi tratado no seio do segundo capítulo deste trabalho. Ver a respeito também nota 169.

²⁹¹ HEGEL, *Cursos de Estética*, V. II, pp. 329-330.

conteúdo, dissociado de todo valor moral ou religioso, o “caráter total”²⁹² da obra de arte, que representa o compromisso com a expressão adequada do conteúdo artístico, é totalmente dependente do modo de representação da subjetividade do artista. Hegel deposita no “sujeito que se sabe e se quer a si mesmo”²⁹³ o valor do substancial e do verdadeiro. É a interioridade que se torna objeto de si e que, já possuindo o substancial em si, exterioriza a adequação entre forma e conteúdo ou entre manifestação e Ideia. Como destaca Véronique Fabbri, no ensaio *Prose et poésie dans l'esthétique de Hegel*, “o resgate da subjetividade que ocorre pela crítica e negação da substancialidade do sensível é, portanto, ao mesmo tempo resgate do objeto, pela crítica da oposição entre o que é significativo e o que não é”²⁹⁴. A arte, em sua liberdade de não se prender a um conteúdo específico, adquire uma nova particularidade que não mais consiste na correspondência exterior da imagem com o espiritual e coletivo, tampouco com o valor do signo adotado, como no caso dos papelões de Ana Tiscornia, mas da consciência intelectual que, em última análise, está disposta a se comunicar com o corpo da obra. “A expansão da alma é expansão no objeto, em seu conteúdo, que se torna um momento de seu próprio desenvolvimento”²⁹⁵, sintetiza Fabbri.

Se na cultura da reflexão a arte nos convida a contemplá-la pelo pensamento, seguindo a célebre afirmação de Hegel, é porque a atividade artística também não escapa do curso histórico em que os acontecimentos do mundo ganham legitimidade quando justificados por argumentos racionais e pelo discurso científico²⁹⁶. Nesse sentido, Martin

²⁹² HEGEL, *Cursos de Estética*, V.III, 339.

²⁹³ HEGEL, *Cursos de Estética*, V. II, p. 253.

²⁹⁴ FABBRI, V. “Prose et poésie dans l'esthétique de Hegel”, In. *L'esthétique de Hegel*, pp. 190-191. “Le sauvetage de la subjectivité qui s'effectue par la critique et la négation de la substantialité du sensible, est donc en même temps sauvetage de l'objet, par une critique de l'opposition entre ce qui est signifiant et ce qui ne l'est pas”.

²⁹⁵ FABBRI, V. “Prose et poésie dans l'esthétique de Hegel”, In. *L'esthétique de Hegel*, p. 191. “L'expansion de l'âme est expansion dans l'objet, dans son contenu, qui devient ainsi un moment de son propre déploiement”.

²⁹⁶ É digno de nota que o fenômeno da pós-verdade busca reverter o paradigma do exame crítico racional ao atacar e negar os indicadores de verdade construídos pela normatividade epistêmica e pela acumulação de conhecimento conquistada pela cultura humana. Na pós-verdade, a aceitação da verdade passa a depender da posição política-partidária de cada um, gerando uma crise de confiança nas instituições de pesquisa e de saber. A internet passa a ser o tribunal da razão, com o poder decisório alimentado pelo famigerado sistema das *fake news*. O assunto da pós-verdade chegou como tema da arte na 58ª Bienal de Veneza, em 2019, em que a curadoria adotou como título “Que você viva em tempos interessantes”, uma frase de origem inglesa falsamente atribuída a uma maldição chinesa e replicada como verdadeira em discursos políticos ocidentais com “efeitos retóricos reais em importantes trocas públicas”. Partindo dessa ideia, atualizada no contexto atual de “disseminação digital de notícias falsas”, a curadoria da mostra fez uso da função crítica e social da arte para repensar o caráter ilusório, contraditório e conturbado do nosso tempo. Um “interessante” mundo de realidades paralelas e distópicas, catástrofes e ameaças políticas variadas. Disponível em <https://www.labiennale.org/en/art/2019/introduction-ralph-rugoff>. Acesso em 30/05/2020.

Donougho questiona no ensaio *Art and history: Hegel on the end, the beginning, and the future of art*: “como a nossa abordagem cultural pode combinar reflexão e sensação, sem alterar as obras de arte em direção à abstração ou a algum tipo de arte “conceitual”?”²⁹⁷

A resposta é dada pela própria arte contemporânea, cuja abordagem cultural permite todas as formas de arte. Além da constatação etimológica e temporal de que ser contemporâneo é ser imediatamente presente, como um ser aqui e agora, a arte contemporânea é, antes de tudo uma noção de agenda artística plural. Dada a sua diversidade imanente, a *práxis* artística é abundante nas duas faces do princípio da subjetividade moderna: o comprometimento com conteúdo cultural abrangente, o qual se sintoniza com uma visão filosófica abrangente do conceito e da realidade, e o que é considerado o seu reverso, a subjetividade abstrata e arbitrária, em que a criação artística precisa, mais do que nunca, da “pedra de toque” a que se refere Hegel para sua comprovação, que é o pensamento conceitual e a interpretação crítica.

No famoso caso em que Hegel analisa as pinturas de gênero holandesas do século XVII, nem ele escapa (e nem poderia!) da mediação teórica para interpretar a significação espiritual ou, para usar o termo de Danto, os significados corporificados das “cenar domésticas da mais variada espécie”, como camponeses fumando, mulheres costurando e expressões faciais desinteressadas, como exemplos da representação concreta da liberdade humana e artística. Como em Hegel a arte não é desligada de uma reflexão sobre a sua significação verdadeira, naqueles pequenos quadros em que o prosaísmo holandês é retratado é possível, segundo ele, “estudar e conhecer a natureza humana e os homens”²⁹⁸ porque a subjetividade magistral dos pintores holandeses soube capturar na particularidade da obra de arte a visão de mundo não só daquele povo naquela época, mas também o que, em certo sentido, move o espírito humano no prosaísmo da vida. “Trata-se de um triunfo da arte sobre a transitoriedade, onde o substancial é por assim dizer logrado em vista de seu poder sobre a contingência e o fugaz”²⁹⁹, afirma Hegel.

Como nas artes plásticas as pinturas holandesas foram as últimas referências oferecidas por Hegel sobre o ideal artístico na modernidade, podemos sugerir exemplos atuais de conciliação da “universalidade metafísica”³⁰⁰ no objeto particular que é a obra

²⁹⁷ DONOUGH, M. “Art and history: Hegel on the end, the beginning, and the future of art”. In.: *Hegel and the arts*, edited by Stephen Houlgate, Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 2007, p. 206. “How can our cultural approach *combine* reflection and feeling, without shifting artworks toward abstraction or some kind of “conceptual” art?”.

²⁹⁸ HEGEL, *Cursos de Estética*, V. III, p. 276.

²⁹⁹ HEGEL, *Cursos de Estética*, V. II, p. 334.

³⁰⁰ HEGEL, *Cursos de Estética*, V. I, p. 45.

de arte, seguindo a essência do tratamento filosófico da arte postulado por Hegel. Em toda a sua pluralidade, a expressão artística contemporânea é pródiga em instigar os nossos instintos, revelando imagens tão significativas e potentes quanto pressupõe o discurso filosófico. A série de pequenas figuras de porcelana da artista argentina radicada em Londres, Cláudia Fontes, denominada *Foreigners* (FIGURA 20), também propõe um comentário sobre o mundo, com o pano de fundo discursivo característico da *práxis* contemporânea. A citação da obra é refletir sobre a vulnerabilidade de ser estrangeiro a partir da combinação metafórica entre as imagens, a escolha do material frágil e o tamanho diminuto da escultura, que cabe na palma de uma mão. No entanto, é perfeitamente possível sentir e capturar a comunicação da dimensão humana da obra para além de qualquer condição específica, dispensando a explicação textual das peças artísticas, que é “desnaturalizar e questionar a validade do uso de “estrangeiro”, uma palavra usada popularmente na Inglaterra em um sentido pejorativo e discriminatório”³⁰¹.



Figura 22 - Cláudia Fontes, *Foreigners*, 2017



Arthur Danto, em seu livro *O Abuso da beleza*, também oferece exemplos na arte contemporânea sobre a diferença entre experimentar a arte como expressão do espírito

³⁰¹ Disponível em <https://claudiafontes.com/project/foreigners/>. Acesso em 20/05/2020.

absoluto e a arte como “índice cultural”, o que a tornaria mais um item da cultura visual de um determinado lugar no tempo, como artesanatos, roupas e carros. A abordagem hegeliana por Danto foi motivada por uma exposição realizada no Museu de Arte *Los Angeles County*, intitulada *Made in California: Art, Image, and Identity, 1900-2000*, na qual obras de arte foram colocadas lado a lado com “artefatos culturais”, como folhetos turísticos, panfletos de trabalho, fotografias de móveis, carros e moda. Com a inserção de objetos culturais diversos, “a exposição se propôs a mostrar que a Califórnia apresentada na arte não era necessariamente a mesma que as pessoas que moram na Califórnia de fato viviam. Ela critica implicitamente a arte por causa disso”³⁰², afirma Danto. Nesse contexto, a obra de arte foi tratada, segundo o autor, em uma dimensão objetiva, na mesma categoria de “objetos efêmeros”³⁰³, por oferecer uma visão articulada com os usos e costumes das pessoas naquela região ao longo do século passado, razão pela qual Danto ironiza ao considerar a exposição mais apropriada para um museu de história natural. “A mostra deu aos californianos um espelho no qual eles podiam ver o próprio reflexo. Era um espelho quebrado – ou uma sociedade quebrada”³⁰⁴, afirma Danto, seguindo a proposta curatorial de instigar a reflexão: “Qual Califórnia?”, a “Califórnia de quem?”, de modo a tornar visível a concepção heterogênea e multicultural em que a região foi imaginada e retratada nos diferentes meios de representação agrupados na exposição em contraste com os objetos do mundo da arte.

Nesse ponto, a filosofia de arte de Hegel ajuda a explicar a decepção de Danto em ver as pinturas que ele tanto apreciava serem tratadas como “índice cultural”, pois a reflexão curatorial sobre elas não extraiu a significação universal em sua peculiaridade como obra de arte. Ao mesmo tempo, não deixa de frustrar a base do pensamento dantiano, segundo a qual as plataformas discursivas emancipam a arte, pois as obras não passaram a ser o que os críticos disseram que elas eram, pelo menos para o próprio Danto. Os curadores da referida exposição fizeram uma leitura das obras de arte que desagradou Danto porque a classificaram como uma “série de exemplos das ciências sociais, produtos de determinada classe e raça”, eliminando a universalidade da obra imaginada por ele. “[...] Obras de arte não são apenas artefatos, e tratá-las como tais é por aqueles que as veem em uma relação equivocada com aquilo que veem”³⁰⁵, afirma. Danto não explica

³⁰² DANTO, A. *O abuso da beleza*, p. 157.

³⁰³ BARRON, S. et al. *Made in California- Art, Image and Identity 1900-2000*, University of California Press, 2000, p. 324.

³⁰⁴ DANTO, A. *O abuso da beleza*, p. 157.

³⁰⁵ *Ibid*, p. 157.

como tinha pensado e escrito sobre os trabalhos dos artistas em exposição, como Elmer Bischoff (FIGURA 22), mas podemos supor, pela sua definição da natureza da arte, que os significados imaginados se caracterizam por serem sobre algo que dialoga com a própria obra em si, a qual constitui veículo de representação que encarna o seu sentido, mediado por uma teoria conhecedora do mundo da arte e de sua lógica interna. No caso da exposição, as obras de arte não foram, seguindo o teor do raciocínio de Danto, tratadas por uma narrativa que valorizasse sua estrutura metafísica e histórica, mas foram submetidas a teorias que interditaram, pela sua proposta curatorial, uma relação semântica entre a intencionalidade criadora do artista, o objeto artístico e a história da arte. Não retomou, portanto, a expectativa de Danto de que a identidade do objeto artístico já esteja impregnada de sua autoconsciência filosófica, de modo que a busca pelo sentido da obra percorra um caminho natural de interpretação crítica dos significados corporificados em diálogo com a estrutura metafórica abrangente da obra. Ao comparar obras de arte com artefatos culturais comuns, os curadores eliminaram o potencial metafísico do objeto artístico, como modalidade diferente de expressão de uma visão de mundo, restringindo-se a um discurso sociológico das obras.



Figura 23- Elmer Bischoff, *Two Figures at the Seashore*, 1957

Em contrapartida, Danto apresenta outro exemplo na arte contemporânea que, em sua análise crítica, transcendeu diferenças culturais para abordar questões universais. A

obra do artista Felix Gonzales-Torres, *Untitled (Perfect Lovers)* (FIGURA 21), mostra dois relógios idênticos, marcando as horas sincronicamente, para retratar questões amorosas não só do artista, cujo companheiro morreu vítima de Aids, mas da cronologia de qualquer relação conjugal, como a do próprio Gonzales-Torres, que viria a morrer não muito tempo depois. *Perfect Lovers* consiste em que, com o passar do tempo, um dos relógios irá parar de funcionar antes do outro, remetendo ao conceito religioso do casamento, que se baseia na ideia de que “até a morte os separe”. Para Danto, a obra de Gonzales-Torres é um *vanitas* contemporâneo. “Trata-se de uma meditação [...] relacionada com o grande mistério da vida humana e de seu significado. [...] De uma cultura para outra, as formas são diferentes, mas a questão transcende a diferença cultural. Nenhuma cultura deixa de ter uma maneira de lidar coma morte, ou uma estratégia para elaborar o sofrimento”.³⁰⁶



Figura 24 - Felix Gonzales-Torres, *Untitled (Perfect Lovers)*, 1987-1990

A vacuidade e a efemeridade da vida retratadas na obra de Gonzales-Torres com relógios modernos no lugar da tradicional caveira para simbolizar o *vanitas* são condizentes com a linguagem polissêmica da atividade artística contemporânea. A potência da obra é mediada pela representação estética, a qual reporta à interiorização do significado do objeto pela sua compreensão conceitual. No caso, o detalhe é que o artista não desconsiderou a conexão com a materialidade da obra, cujo sentido intrínseco é marcar o tempo, para transmitir a noção de duração de *Perfect Lovers*. O modo

³⁰⁶ DANTO, A. *O abuso da beleza*, p. 162.

excessivamente reflexivo como o significado do objeto artístico é transmitido na arte contemporânea é compatível com o espírito do nosso tempo. Nessa singularidade, a estética de Hegel se adapta à arte contemporânea por uma adequação anunciada pelo próprio filósofo quando afirma que o progredir do desenvolvimento cultural remete a arte para além de si mesma³⁰⁷. No entanto, mesmo no mundo secularizado e sob o paradigma do livre princípio criativo do artista, a premissa da estética de Hegel permanece e pode ser resumida na seguinte sentença do autor: “a obra de arte coloca diante de nós as forças eternas que regem a história, desligadas do presente sensível imediato e de sua inconsistente aparência”³⁰⁸. A arte, assim posicionada, transmite uma visão da estrutura metafísica do mundo ao estar comprometida com a cultura do seu tempo para expressão do absoluto, cujo fim é o reflexo do autoconhecimento humano nas formas sensíveis das configurações artísticas. É o que Danto considera que ocorreu na obra de Gonzales-Torres e que consideramos que ocorreu na obra *Foreigners*, de Cláudia Fontes.

O que se apresenta nesses exemplos é que não podemos escapar da interpretação crítica própria da cultura da reflexão para experimentar a arte tanto em sua versão como índice cultural quanto em sua dimensão metafísica. A particularidade é que a crítica não se sustenta em uma narrativa tradicional que endossa certo gosto estético e desaprova outros, uma vez que a arte contemporânea não se deixa restringir pelos limites de uma determinada teoria legitimadora. Antes, revela-se mais interessada a se guiar pelo conteúdo filosófico da obra, buscando apreender tudo o que se liga à vida e à totalidade da existência humana. Quando Arthur Danto afirma que a arte contemporânea tem como princípio criativo o diálogo entre verdade e vida, a consequência é que ela extravasa os limites estéticos e busca uma experiência artística como experiência totalizante da vida, ao convergir em suas manifestações diversos valores sócio-culturais. A totalidade, não sendo mais redutível a um princípio positivo último e inquestionável, encontra sua razão de ser na própria dimensão da subjetividade. Nessa configuração complexa e plural, a *práxis* contemporânea faz mais do que reproduzir imagens a partir do mundo ao recolher objetos e fatos do próprio mundo disperso e heterogêneo para inseri-los na arte, gerando a fusão entre arte e vida, razão pela qual sua motivação principal não é a contemplação estética, mas uma reflexão sobre o sentido das coisas.

Isso não quer dizer que somos totalmente dependentes do meio discursivo e conceitual, que é próprio da filosofia, para usufruir a arte. A pedra de toque a qual se

³⁰⁷ HEGEL, *Cursos de Estética*, V. I, p. 117.

³⁰⁸ *Ibid*, p. 34.

refere Hegel, o pensamento e a reflexão, não elimina a intuição e a imaginação inerentes à experiência estética. A expressão por meio da arte é inesgotável e retoma um trecho dos *Cursos de Estética* em que Hegel relaciona o fundamento e a origem da arte na livre racionalidade humana. A nossa *consciência pensante* nos induz à arte por uma necessidade de modificação das coisas externas com o propósito de autoconhecimento e liberdade. A transformação da realidade exterior pela atividade prática serve como espelho para revelar quem somos. Essa necessidade de reconhecimento nos atinge, pontua Hegel, na nossa própria forma natural, quando a alteramos com enfeites, adornos e outras intervenções estéticas, como marca distintiva para o outro³⁰⁹. A arte, portanto, tem esse papel revelador de trazer à intuição e ao conhecimento uma faceta da nossa cultura e de nós mesmos, transitando entre o sensível, o pensamento e o saber.

5. CONCLUSÃO

A obra de arte, sendo “uma pergunta, uma interpelação ao coração que ressoa, um chamado aos ânimos e aos espíritos”³¹⁰, nas inspiradoras palavras de Hegel, permanece, nesse sentido, como indispensável na comunicação de certas “estruturas epistêmicas, éticas e sociais complexas subjacentes à vida moderna”³¹¹. Os conteúdos substanciais culturais, éticos e políticos justificam-se porque mesmo que sejamos dominados pela cultura da reflexão, “fator condicionante em nossa consciência atual e na vida”³¹², somos seres imaginativos que não se contentam apenas com uma “compreensão conceitual do que é ser verdadeiramente livre e humano”³¹³. As configurações artísticas se materializam e progridem como necessidade de expressão estética da liberdade, cuja consciência se apresenta como a principal herança da filosofia da arte de Hegel, na medida em que a experiência da arte e sua exigência de sentido são autônomas em si, realizando-se independentemente de outros fins, como moral ou religioso. Voltamos aqui à finalidade substancial da arte para Hegel, que é revelar a verdade pela reconciliação no objeto artístico do racional e do sensível de modo a ser possível a compreensão humana na história, que é a própria civilização em seu tempo. Por acaso não sentimos que as pinturas

³⁰⁹ Cf. HEGEL, *Cursos de Estética*, V. I, p. 53.

³¹⁰ Ibid, p. 87.

³¹¹ PETERS, J. *Hegel on Beauty*, p. 128.

³¹² HENRICH, Dieter, apud Julia Peters, *Hegel on Beauty*, p. 127.

³¹³ Idem, p. 131.

de Rafael e as obras de Andy Warhol, para mencionar artistas citados por Hegel e Danto, expressam diferentes mentalidades e simbolizam tipos distintos de sociedade?

A consciência estética da atualidade se revela muito em termos de abordagem crítica, de modo a representar um conteúdo cultural significativo em sintonia com a contemporaneidade do aqui e agora. Enquanto a modernidade é historicamente compreendida como um período em que se acreditava na capacidade de o futuro cumprir as promessas do passado e do presente sustentada na crença de um progresso linear, no qual o “poder do presente podia ser detectado apenas indiretamente, através dos traços de redução deixados no corpo da arte [...] e da cultura”³¹⁴, como exemplificam os movimentos modernistas com o abandono de convenções e critérios estéticos tradicionais, o contemporâneo é marcado pela experiência do tempo em que não é definido por um sentido teleológico do futuro. Nossa percepção comum do futuro é mediada pela visão de calamidades, seja política, econômica, ecológica ou sanitária, delimitando nossas expectativas em relação a promessa de tempos melhores. A perspectiva pode ser ilustrada por um tempo em que muitos já denominam de sombrio, como Georges Didi-Huberman: “os tempos sombrios só são tão sombrios por baterem na nossa cara, comprimirem nossas pálpebras, ofuscarem nosso olhar. Como fronteiras que se impõem em nosso próprio corpo e pensamento”³¹⁵, escreve o filósofo e crítico de arte para a curadoria da exposição *Levantes*, realizada no centro cultural *Jeu de Paume*, em Paris, em 2016, e no Sesc-Pinheiros, em São Paulo, em 2017. “No momento em que escrevo estas linhas – março de 2016 -, cerca de 13 mil pessoas fugindo dos desastres da guerra estão paralisadas, quase segregadas em Idomeni, no norte da Grécia”³¹⁶, são as palavras iniciais do texto de Didi-Huberman para a exposição, que pretendeu, mediante a análise das obras em exibição, explorar as relações entre arte e política nas imagens de gestos e atos de levantes, como atividade de rememoração para dar forma aos desejos humanos de emancipação, a exemplo da fotografia de Maria Kourkouta (FIGURA 23).

³¹⁴ GROYS, B. Camaradas del tiempo, In. *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*, pp. 85-86.

³¹⁵ DIDI-HUBERMAN, G. “O peso dos tempos”. In. *Levantes*. p. 13.

³¹⁶ Ibid, p. 15.



Figura 25 - Maria Kourkouta, *Fronteira greco-macedônica*, 2016

Sob esse interlúdio do que se supõe ser *verdadeiramente livre e humano* que brota a resistência artística, “a sobrevivência do desejo nesse espaço concebido para neutralizá-lo”³¹⁷, em um espécie de gesto dialético hegeliano. “Na arte contemporânea as criações em torno da dimensão política são uma das tendências”³¹⁸, considera o artista e pesquisador português Rui Mourão. A aliança entre ativismo e arte chama a atenção para problemas sociopolíticos e reclamam por mudanças nas condições existentes, como visto no terceiro capítulo, cujo resultado é uma nova forma de ação artística impulsionada pela noção de “cidadãos globais”³¹⁹, uma vez que as demandas por transformação da realidade social e de luta política se estendem para além das fronteiras nacionais.

Nesse contexto, Boris Groys questiona: “a arte tem algum poder próprio ou somente é capaz de decorar poderes externos – sejam eles opressores ou libertadores?”³²⁰. O autor defende a separação entre a autonomia da arte e a notória falta de autonomia das instituições, do sistema e do mercado de arte, os quais operam sob o domínio de juízos de valor estético, que “refletem as convenções sociais e as estruturas de poder dominante”³²¹, em uma lógica de regime de consumo. A exemplo de Hegel e Danto, ambos a seu tempo, Groys propõe o exame da arte abdicado de “julgamento de valor essencial e puramente estético”, retomando o cerne do ato expositivo das vanguardas históricas, para expandi-lo em termos de reconhecimento de direitos estéticos para todas

³¹⁷ Idem, p. 16.

³¹⁸ MOURÃO, R. “Performances artivistas: incorporação duma estética de dissensão numa ética de resistência”. In.: *Cadernos de arte e antropologia*, Vol. 4, No 2, 2015, p. 55.

³¹⁹ Disponível em: <http://www.global-activism.de/exhibition-ausstellung>. Acesso em 14/04/2020.

³²⁰ GROYS, B. *Arte e poder*, p. 25.

³²¹ Ibid, p. 26.

as formas de expressão artística, de modo que o mundo da arte seja visto como “a manifestação socialmente codificada da igualdade fundamental entre todas as formas visuais, objetos e mídia”, eliminando a interferência hierárquica do julgamento estético:

somente a partir dessa hipótese da igualdade estética fundamental de toda obra de arte podem todos os julgamentos de valor, todas as exclusões ou inclusões, serem potencialmente reconhecidas como resultado da instrução heterônoma na esfera autônoma da arte – como o efeito da pressão exercida por forças e poderes externos.³²²

Autonomia e heteronomia se conectam à noção de liberdade e de verdade da arte, fundante no pensamento estético-filosófico de Hegel. A arte tem por objeto a apresentação da verdade em seu fenômeno na determinação de que “o exterior deve concordar com um interior que em si mesmo concorda consigo e justamente por meio disso pode revelar-se enquanto si mesmo no exterior”³²³. A aparência da arte deve revelar o verdadeiro pelo acordo da forma exterior com o conteúdo interior, o qual, na medida em que é “conforme a si mesmo e existente em si e para si”³²⁴, não está separado de uma interpretação filosófica da própria obra de arte. A concepção hegeliana de obras de arte como objetos para uma reflexão filosófica sobre sua significação verdadeira pressupõe a liberdade do espírito como categoria autoconsciente no domínio da produção artística. A autonomia da arte é consequência desses pressupostos, os quais se materializam no corpo da obra como manifestação espiritual que reflete o acordo entre a consciência artística e a consciência histórica. Assim, a verdade da arte não implica a noção de um julgamento, mas da determinação de o fenômeno exterior da obra de arte ser o lugar da existência efetiva da Ideia, que deve revelar o sentido profundo do momento histórico. O pluralismo estético da arte contemporânea pode ser visto, nesse sentido, como o reflexo sensorial das múltiplas formas de interpretar a realidade que caracterizam o nosso tempo.

³²² GROYS, B. *Arte e poder*, p. 26.

³²³ HEGEL, *Cursos de Estética*, V. I, p. 167.

³²⁴ Idem.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

HEGEL, G.W.F. *Cursos de Estética Volume I*. Trad.: Marco Aurélio Werle. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.

_____. *Cursos de Estética Volume II*. Trad.: Marco Aurélio Werle. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014a.

_____. *Cursos de Estética Volume III*. Trad.: Marco Aurélio Werle. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014b.

_____. *L'ironie romantique. Compte rendu des Écrits posthumes et correspondance de Solger*. Trad., introd. e annot. par Jeffrey Reid, Paris, Vrin, 1977.

_____. *Enciclopédia das Ciências Filosóficas em Compêndio* (1830) Vol. III (A Filosofia do Espírito) Trad.: Paulo Meneses e Pe. José Machado. 2 ed - São Paulo: Loyola, 2011.

_____. *Fé e saber*. Tradução e organização: Oliver Tolle. São Paulo: Hedra, 2009.

_____. *Fenomenologia do Espírito*. Trad. Paulo Menezes. Petrópolis: Ed. Vozes, 2014.

AGAMBEN, Giorgio. *O homem sem conteúdo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

AITA, Virgínia H.A. “Arthur Danto: Narratividade histórica “sub specie aeternitatis” ou a arte sob o olhar do filósofo”. *ARS* (São Paulo), v. 1, n. 1, p. 145-159, 2003.

ARDENNE, Paul. *Art l'âge contemporain. Une histoire des arts plastique à la fin du XXe siècle*. Éditions du Regard: Paris, 1997.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

BELTING, Hans. *O Fim da História da Arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BERLIN, Isaiah. *As raízes do Romantismo*. São Paulo: Três Estrelas, 2015.

BRAS, Gerard. *Hegel e a Arte: uma apresentação à estética*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1990.

BUNGAY, Stephan. *Beauty and Truth: A Study of Hegel's Aesthetics*, Oxford University Press, New York, 1984.

CARROLL, Noël. “Danto’s New Definition of art and the problem of art theories”, In.: *Danto and his Critics*. Edited by Mark Rollins. - 2 end ed. 2012 (Philosophers and their critics; 14), pp. 146-152.

CARRIER, David. “Danto’s Aesthetic: is it truly general as he claims?”, In.: *Danto and his Critics*. Edited by Mark Rollins. - 2 end ed. 2012 (Philosophers and their critics; 14), pp. 232-247.

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

CECCHINATO, Giorgia. “Traição e rememoração: reflexão sobre a experiência estética com base na Fenomenologia do espírito”. São Paulo, 2012. USP. *Revista Discurso*. n. 42, p. 221- 244.

DIDI-HUBERMAN, Georges. “O peso dos tempos”. In. *Levantes*. Org. de George Didi-Huberman; Trad. de Jorge Bastos; Edgard de Assis Carvalho; Mariza P. Bosco; Eric R.R. Heneault. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.

DANTO, Arthur. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odisseus, 2006.

_____. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

_____. “Marcel Duchamp e o fim do gosto: uma defesa da arte contemporânea”. *ARS* (São Paulo). São Paulo, v. 6, n. 12, p. 15-28, 2008.

_____. *O abuso da beleza*. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

_____. *O descredenciamento filosófico da arte*. Trad. Rodrigo Duarte. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

_____. *O mundo da arte*. Trad. Rodrigo Duarte. *Revista Artefilosofia*, n. 1, p. 13-25, Jul. 2006.

DONOUGH, Martin. “Art and history: Hegel on the end, the beginning, and the future of art”. In.: *Hegel and the arts*, edited by Stephen Houlgate, Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 2007, pp. 179-215.

DUARTE, Rodrigo. “A Plausibilidade da pós-história no sentido estético”. *Trans/Form/Ação*, Marília, vol.34, p. 155-180, 2011, Edição especial 2.

DUVE, Thierry de. *Kant after Duchamp*. Cambridge: MIT University Press, 1996.

FERREIRA, Glória; MELLO, Cecilia Cotrim de. (Orgs). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

MACHADO, Irene de Araújo. “Experiências estético-dialógicas em arte-ativismo”. *ARS* (São Paulo), Vol. 17, n. 37, p. 45-73, 2019.

GETHMANN-SIEFERT, Annemarie. “Art e quotidiennete”. In : *L’esthétique de Hegel*. L’Harmattan, 1997.

GONÇALVES, M. C. Ferreira. *O belo e o destino: uma introdução à Filosofia de Hegel*. Edições Loyola, São Paulo, 2001.

_____. “A ideia da corporalidade na estética de Hegel”. In: MORAES, Alfredo de (Org.). *Razão nos trópicos*. 1. ed. Recife: FASA, 2004, p. 7-26.

_____. “A eterna querela sobre o fim da arte na *Estética* de Hegel”. In: *Os fins da arte* / Débora Pazzetto, Giorgia Cecchinato, Rachel Costa (Orgs.). Belo Horizonte: Relicário, 2018.

_____. *Hegel e os românticos*. Forum Deutsch, Rio de Janeiro, vol. VI, 2002.

_____. “Hegel leitor de Goethe: Entre a física da luz e o colorido da arte”. In. *Revista Eletrônica Estudos Hegelianos*. Ano 5, nº 8, Junho-2008: 37-56.

GROYS, Boris. *Arte, Poder*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015

_____. *Arte em fluxo*. 1ª ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra, 2016.

_____. *Volverse público: las transformaciones del arte en el ágora contemporânea*. 1ª ed. 3ª reimp. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra, 2018.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. Edições Loyola, São Paulo, Brasil, 1992.

HERNÁNDEZ, Javier Domínguez. “Arte como *formelle Bildung*: a estética de Hegel e o mundo moderno”. In. WERLE, Marco A./ GÁLE, P. Fernandes (Orgs.) *Arte e filosofia no idealismo alemão*. São Paulo: Editora Barcarolla, 2009.

HILMER, Brigitte. “Being Hegelian after Danto”. In. *History and Theory*, v. 37, n. 4, p. 71-86, 1998.

HÖSLE, Vittorio. *O sistema de Hegel: o idealismo da subjetividade e o problema da intersubjetividade*. São Paulo: Loyola, 2007.

INWOOD, Michael. *Dicionário Hegel*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

KOJÈVE, Alexandre. *Introdução à leitura de Hegel*. Rio de Janeiro: Contraponto, EDUERJ, 2002.

KAHLER, Erich. *La desintegración de la forma en las artes*. 2a ed. Siglo XXI Editores, S.A.

KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade de julgar*. Petrópolis: Editora Vozes, 2016.

_____. *Crítica da Razão Pura*. Petrópolis: Editora Vozes, 2012.

LÖWY, Michel & SAYRE, R. *Revolta e Melancolia: o romantismo na contramão da Modernidade*. Trad. Nair Fonseca. 1. ed. – São Paulo: Boitempo, 2015.

MOURÃO, Rui. “Perfomances artistas: incorporação duma estética de dissensão numa ética de resistência”. In.: *Cadernos de arte e antropologia*, Vol. 4, No 2, 2015, pp. 53-69.

NADEAU, Maurice. *História do Surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

NUNES, Benedito. *Introdução à Filosofia da Arte*. São Paulo: Ática, 2000.

PLATÃO. *A República*. Editora Nova Cultura Ltda, São Paulo, 1997

PETERS, Julia. *Hegel on beauty*. Routledge, 2015.

PIPPIN, Robert B. *After the Beauty. Hegel and the Philosophy of Pictorial Modernism*. The Univesity of Chicago Press, 2014.

_____. *Hegel's idealism. The satisfactions of self-consciousness*. Cambridge University Press, 1989.

REALE, Giovanni. *História da filosofia antiga*. São Paulo: Loyola, 1994.

RUTTER, Benjamin. *Hegel on the modern arts*. Cambridge University Press, 2010.

SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem numa série de cartas*. Trad. Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Editora Iluminuras, 2013.

SINNERBRINK, Robert. *Hegelianismo*. Petrópolis: Ed. Vozes, 2017.

SOUAL, Philippe. “La vie infinie de l’art dans l’esthétique de Hegel”. In : *L’esthétique de Hegel*. L’Harmattan, 1997.

TAYLOR, Charles. *Hegel: sistema, método e estrutura*. São Paulo: Realizações, 2014.

_____. *Hegel e a sociedade moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

TEYSSÈDRE, Bernard. *L’esthétique de Hegel*. Paris: Presses Universitaires de France, 1958.

VIEILLARD-BARON, Jean-Louis. “Le rôle de l’artiste dans l’esthétique de Hegel”. In : *L’esthétique de Hegel*. L’Harmattan, 1997.

_____. “A verdade da arte e a liberdade do espírito em Hegel e André Malraux. In.: *Ética e Estética*. Organização Denis L. Rosenfield. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001, pp. 103-117.

VAZ, Henrique Cláudio de Lima. *A formação do pensamento de Hegel*. São Paulo: Loyola, 2014.

VERNANT, Jean-Pierre. *O universo, os deuses, os homens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

VERRA, Valerio. “L’art et la vie dans l’esthétique hégélienne”. In : *L’esthétique de Hegel*. L’Harmattan, 1997.

VETÖ, Miklos. “Le cristal et la pyramide : l’art symbolique selon Hegel”. In : *L’esthétique de Hegel*. L’Harmattan, 1997.

VIEIRA, Leonardo Alves; SILVA, Manuel Moreira da. *Interpretações da Fenomenologia do Espírito de Hegel*. São Paulo: Loyola, 2014.

WERLE, Marco Aurélio. *A aparência sensível da ideia: estudos sobre a estética de Hegel e a época de Goethe*. São Paulo: Loyola, 2013.

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

_____. “O domingo da vida e os dias da semana: Ironia e negatividade em Hegel e no romantismo”. In: *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. IX, n. 17 (jul-dez/2015), pp. 148-165.