

KATHRIN HOLZERMAYR ROSENFELD



Estéticas clássicas e crítica da arte – impasses

RESUMO

Este artigo mostra os elos entre conceitos da estética “clássica” (Hegel e Kant) e as categorias da crítica moderna e contemporânea da arte (em particular Greenberg e Danto), salientando as adaptações de conceitos que pertencem a contextos sistemáticos bem definidos (Fenomenologia, Estética e Ciência da Lógica de Hegel ou à Crítica do Juízo de Kant). Iluminamos os novos contextos críticos que, muitas vezes, deslocam e alteram o alcance dos conceitos utilizados.

PALAVRAS-CHAVE

Hegel, Kant, Greenberg, Danto, modernismo e fim da arte.

ESTÉTICAS CLÁSSICAS E CRÍTICA DA ARTE - IMPASSES

A crítica e a teoria da arte emanciparam-se da tutela da estética clássica. É cada vez mais “normal” que as tendências inovadoras das artes moderna e contemporânea ignorem os “grandes relatos” de filósofos como Kant, Hegel ou Aristóteles, criando assim abordagens próprias de crítica e teoria. Por mais legítimo que seja este movimento de emancipação e independência, ele pode acarretar, entretanto, uma perda quando coincide com uma ignorância deliberada ou inconsciente dos méritos do pensamento sistemático. Entre as virtudes das estéticas estão as fundamentações da atividade artística e a abordagem de suas relações com as demais aptidões (cognitivas e racionais, éticas e políticas) do homem. Cabe lembrar, por exemplo, que Kant foi o primeiro pensador a fundamentar o estatuto autônomo e *a priori* da experiência estética, fornecendo uma análise do juízo estético sem a qual seria impossível legitimar certas reivindicações de artistas e críticos atuais, como, por exemplo, a liberdade da criatividade ou a confiança nas suas virtudes emancipatórias.

A abordagem “formalista” de Kant

Diferentemente das estéticas anteriores que derivavam o prazer das belezas naturais ou artísticas da sensibilidade e da experiência empírica, Kant concebe a experiência da beleza como algo originário, distinto de interesses sensíveis, cognitivos ou éticos e não dependente dos fenômenos empíricos. Surge assim a primeira análise do prazer *sui generis* que distingue a experiência do belo e que se plasma no “juízo de gosto puro”, isto é, num saber distinguir e avaliar espontâneo, independente de determinismos alheios ao prazer estético. É a primeira vez que a imaginação e a criatividade são seriamente avaliadas na sua relação com as demais aptidões humanas.

O filósofo já se defrontara com um aspecto deste problema – o do papel da imaginação no conhecimento – na sua primeira grande obra, na *Crítica da Razão pura*¹. Nesta, Kant mostrara que o conhecimento e a razão não nos revelam como são as coisas nelas mesmas, porém representam tão somente a capacidade de acedermos, através das categorias e das formas puras do entendimento, a um modo especificamente humano de ver e pensar o mundo e nós mesmos. Para tornar possível esta atividade cognitiva de esquematização, precisamos da imaginação que capta conjuntos dentre os

¹ Kant, *Kritik der reinen Vernunft, Werkausgabe*, vols. III e IV, Frankfurt: Suhrkamp, 1977.

múltiplos da sensibilidade, oferecendo-os ao entendimento que os esquematiza e subordina a um conceito.

A segunda obra, a *Crítica da Razão prática*² mostra que somos *a priori* capazes de distinguir o bem e o mal. Não são padrões e normas empíricas que nos permitem a realização do bem, porém somente um imperativo categórico inato que se expressa numa sentença meramente formal “Aja de tal maneira que tua máxima possa tornar-se valida universalmente”. Na terceira crítica, *Crítica da faculdade de julgar*³, Kant procura fornecer a pedra de toque que sustenta o arco do sistema construído nas Críticas anteriores. Ele retorna ao problema da imaginação, investigando o que torna possível a liberdade de escolher e julgar independentemente de padrões e leis pré-existentes.

Aprofundando a investigação da liberdade da imaginação, o filósofo percebe que o juízo estético é ocasionado, porém não é condicionado pelo objeto. Dizer que algo é belo não é uma experiência empírica, mas um juízo que responde a um princípio *a priori*. Este manifesta-se no prazer subjetivo que imputa ao objeto uma qualidade – a de ser belo. Ocorre aí uma operação que não é lógica e que tampouco surge de uma avaliação ética, porém tão somente do prazer de um certo tipo, de uma fina e imediata discriminação que se distancia (sem despreza-los) do útil, do agradável, do verdadeiro e do bom. No juízo de gosto puro permanecemos num estado de abertura “desinteressado” que permite sentir prazerosamente os infinitos aspectos que nos relacionam atual e virtualmente com o mundo, aspectos estes que não fazem (ainda) parte do conhecimento e das leis éticas, biológicas ou outras. Não se trata de apatia ou de indolência, mas de uma atenção particularmente exigente que descarta os interesses que normalmente tendem a nos manipular e constringer.

Neste sentido, o juízo de gosto puro e o belo kantiano estão intimamente relacionados com a liberdade, que representa até hoje um dos conceitos-chave no pensamento de artistas e críticos contemporâneos.

A abordagem (meta)-histórica da arte em Hegel

A estética kantiana concentra-se tão somente neste núcleo intangível e puro da experiência estética, deixando de lado os inúmeros fatores sociais, políticos, econômicos e psicológicos que sobredeterminam nossa avaliação do objeto de arte e as escolhas que constituem nossos cânones históricos. Para escapar a esse formalismo abstrato, Hegel concebe suas Lições sobre *Estética* como uma abordagem (meta)histórica que enquadra os fenômenos concretos da história da arte (dos menhirs e templos arcaicos até à poesia de Goethe) no movimento do Espírito. Fiel à idéia de *Fenomenologia do Espírito* e da *Ciência da Lógica*⁴, Hegel vê a evolução histórica da arte como um movimento dialético no qual os termos opostos (matéria / espírito; conteúdo / forma) trabalham-se e suspendem-se mutuamente. O movimento do Espírito – cujo fulcro é a efetuação do

Kritik der praktischen Vernunft, *ibid.*, vol. VII.

Kritik der Urteilskraft, *ibid.* vol. X.

Hegel, G. F. W., *Vorlesungen über die Ästhetik*, in *Werke in zwanzig Bänden*, (20 vol.), Frankfurt, Suhrkamp, 1970, vols. 13, 14, 15. *Phänomenologie des Geistes*, vol. 3., *Wissenschaft der Logik*, vols. 5 e 6.

conceito de liberdade – conhece três momentos lógicos (e históricos ou meta-históricos), determinados pela relação entre os momentos opostos: a arte simbólica, a arte clássica e a arte romântica não são somente épocas históricas, porém sobre tudo modos de mediação de momentos em constante movimento. Na arte simbólica assistimos a uma oposição aparentemente estática do material e da idéia, do dentro e do fora. Na pedra do altar ou no templo dos tempos arcaicos coloca-se um símbolo material/terreno de uma entidade supra-sensível. Matéria e espírito encontram-se, assim, numa relação de estrita exterioridade que esconde o engodo da certeza sensível. Pois a pedra é símbolo do deus tão somente através do ato de ter sido colocada aí como idéia do divino.

Esta abstração (e abstração significa para Hegel sempre o engodo e a falta de elaboração ou de desdobramento do espírito) começa a dissolver-se na arte clássica. No exemplo da arte grega destaca-se o predomínio da forma humana, a figuração do corpo humano, sua anatomia e seus interesses éticos e políticos. Esta arte medeia a consciência de que o espírito não é uma potência externa ao homem, uma transcendência imaterial. É clássica, ao contrário, a forma de expressão que realça a espiritualidade do homem ele mesmo. Dando realidade efetiva ao Espírito, a arte clássica enaltece as formas de ser e de expressão humanas como efetuação dinâmica, ativa e humana da transcendência.

Na arte romântica, a penetração mútua dos termos opostos chega ao se mais alto grau. Não existe mais uma forma privilegiada da expressão (o homem), mas a idéia da liberdade do espírito efetua-se em todos os domínios imagináveis. A canção como forma paradigmática deste momento lógico e histórico conjuga e funde num todo os elementos distintos da expressão: som, voz, letra, ritmo melodia, imagem. Na canção surge, portanto, o próprio impulso rítmico-ordenador que anima o sensível como o pensamento.

Até aqui, a Estética hegeliana representa um desdobramento genial do “formalismo kantiano” contra o qual Hegel se insurge na Introdução. O problema da concepção de Hegel reside na idéia de que o movimento do Espírito terminaria por superar o domínio da arte na era civil-burguesa. Hegel mostra que a efetuação da liberdade (na revolução francesa e nas inovações institucionais do Estado Napoleônico) deslocaria o movimento espiritual para formas de expressão cada vez mais discursivas e conceituais, de forma que a materialidade dada da expressão artística aparece como entrave à liberdade do desdobramento. Além de constituir uma certa inconseqüência interna que contradiz a idéia central do sistema de Hegel – a da *Aufhebung*, que assegura a manutenção-e-suspensão dos momentos opostos e, assim, impediria a superação definitiva do momento material -, o conceito de “fim da arte” toca numa série de problemas que dizem respeito à relação do homem com a natureza, assim como ao vínculo espiritual com o próprio corpo. Voltaremos a este assunto na discussão do uso que a crítica contemporânea faz dos conceitos hegelianos. No que segue, evocaremos alguns dos diálogos truncados entre a crítica/criação contemporâneas e estas concepções “clássicas” da experiência e

da arte, as recuperações implícitas ou explícitas de conceitos e as alterações que eles sofrem quanto ressurgem sob novas roupagens retóricas. Nossos exemplos abrirão uma perspectiva específica sobre as estratégias retóricas que permitem a críticos como Clement Greenberg ou Arthur Danto recuperar para fins próprios os conceitos dos filósofos.

Os impasses da estética diante da sensibilidade contemporânea

A estética tende a perder espaço – tanto na própria academia como na mídia e junto ao público geral. Os conceitos clássicos da teoria da arte raramente aparecem em textos críticos sobre literatura, cinema ou artes plásticas publicados em jornais. Quando aparecem, as idéias extraídas dos complexos sistemas filosóficos suscitam equívocos e aparentes contradições com a realidade contemporânea. Enredam os críticos e intelectuais em debates muitas vezes desfocados, pois as exigências de coerência dos grandes sistemas (ou “relatos”, no linguajar de Lyotard) filosóficos parecem contradizer ao pluralismo e à fragmentação do mundo moderno.

Adorno já constatava secamente em 1944 que, do romantismo ao expressionismo, a idéia de uma Obra (com O maiúscula) cede o lugar ao detalhe expressivo arranjado numa fórmula⁵ (A-H I 34 s.) na qual o domínio técnico “do equipamento à utilização dos clichês psicológicos” cria tão somente variações superficiais que reproduzem um mesmo sistema imaginário (A-H I 33). Eliminado o sutil agenciamento kantiano das faculdades do ânimo (que torna o juízo de gosto independente do esquematismo racional), a arte tende a perder sua aura transcendente e seu estatuto próprio. Segundo Adorno, a arte na era da comunicação tende a produzir uma paródia do sonho wagneriano da “obra de arte total”: o acordo da palavra, da imagem e da música nada mais fazem além de reproduzir e modular (registrando e “re-sensorializando”) as determinações das estruturas econômicas, políticas e sociais.

Das análises de Adorno às dos críticos de hoje (de Baudrillard a Derrida e de Sartori a Yves Michaud entre muitos outros), assistimos às múltiplas acomodações da arte com a mídia, o mercado e as instituições do Estado. A recuperação midiática da obra de arte e a desconstrução de sua transcendência ou sacralidade transformou-se, desde já, em um instrumento maleável para a “imagem” do Estado, do governo e de suas instituições. Michaud analisa de modo lapidar a lógica da valorização do ‘patrimônio’ artístico, valorização esta que não preenche nenhuma função além da de fornecer um alibi para uma máquina burocrática. Esta, por sua vez, reitera recortes ecléticos das teorias estéticas clássicas, combinando os velhos ideais do artista profético com as novas fórmulas que proclamam os valores modernos de um pluralismo relativizante⁶.

É um fato irônico que a reflexão kandinskyana *Sobre o espiritual da arte*⁷, hoje cuidadosamente evitada pelos artistas e críticos contemporâneos⁸, transformou-se no

Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, *La dialectique de la Raison*, Paris, Gallimard, 1974 (sigla A-H, seguida do número de página).

Yves Michaud, *La crise de l'art contemporain*, Paris, PUF, 1997, pp. 203 – 211.

Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, Berna, Benteli Verlag, 1956.

Note que até mesmo um crítico como Danto, preocupado com o destino dos conceitos clássicos da estética, inclui na sua reflexão sobre o fim da arte as idéias de Malewicz e de Mondrian, porém não menciona Kandinsky, que funda o abstracionismo sobre uma teoria idealista.

carro-chefe dos administradores. O famoso ensaio de Kandinsky inscreve-se ainda no pensamento de Kant e na dialética hegeliana da arte romântica que descrevem as relações do conteúdo e da forma. Hegel vê como figuração “final” da arte a absorção do conteúdo (exterior e alienante) pela forma. Para Kandinsky, a abstração é uma espiritualização do suporte material e sensorial que coloca o grande problema da filosofia da natureza e do limite da reflexão crítica (kantiana). Kant já não via a cor como algo dado, mas distinguia o aspecto material (desencadeador de reflexos) da “pulsação”, isto é, de um dinamismo que abre a cor a virtualidades como o acorde harmonioso. Hegel diria de modo mais radical que, na abstração, afirma-se a autonomia do espírito em relação ao material e às ilusões da certeza sensível. No entanto, nada indica que Kandinsky concordaria em clivar o movimento espiritual dos suportes estéticos elementares (ponto, linha, plano, cor). O ensaio de Kandinsky representa, de certa maneira, um “gran finale” no marco do “fim da arte” hegeliana: uma assídua exploração das mediações mais recônditas entre o sensível e o espiritual, uma investigação também da finitude do sujeito criador perdido-e-absorvido na (sua) criação.

Neste contexto dos desdobramentos teóricos e práticos dos conceitos da grande tradição estética chama atenção a ruptura que, na segunda metade do século XX ocasiona um silenciamento das referências filosóficas. Vejamos, por exemplo, a nova forma de reiterar a idéia kantiana da cor no discurso crítico de Clement Greenberg. Como se sabe, o crítico americano firmou o lugar de Morris Louis e de Kenneth Noland (entre outros) na história da arte americana e mundial⁹. Seu discurso descreve (em estilo quase hegeliano) a evolução da pintura desde Manet como uma espécie de conquista da identidade própria que segue a “orientação para a planaridade”. Os quadros “Sarabanda” de Morris Louis e “Floração” de Kenneth Noland são um marco de inovação (com relação a Pollock, Still, Rothko e de Kooning) devido a sua rigorosa identificação da cor com a superfície. Esta transmite à cor um aspecto “desincorporado, puramente ótico”, de forma que a cor abre e expande a imagem. Nesta expansão, a perda de referencial realista significa um ganho na expressão e uma expansão do plano da imagem. Nota-se nesta abordagem crítica um retorno à reflexão kantiana sobre o dinamismo da corpulsão que transcende e estilhaça a idéia (ingenuamente realista) de um substrato dado, material sensível e resistente¹⁰ que a arte usaria ou representaria.

A crítica de C. Greenberg sempre se situa num movimento de conquista daquilo que é próprio às respectivas formas de arte e que pressupõe (implícita ou explicitamente) um vetor histórico amplo. Nessa moldura afloram as principais idéias que sustentam a analítica do belo de Kant – embora essas idéias se apresentem no estilo do *connoisseur* do século XVII, de modo afirmativo e peremptório. “Se essas pinturas fracassam como veículos e expressões de sentimentos, elas fracassam inteiramente – diz Greenberg das pinturas que ousam concentrar-se sobre o que serve “só para a vista” (*Complaints of an Art Critic*¹¹). Mas ao mesmo tempo que o crítico assume a autoridade do *connoisseur*,

C. Greenberg, “Louis and Noland”. *Art International*, vol. 4, no. 5, 25.05/1960, pp. 26-9.

Kant, *Crítica do Juízo*, *op. cit.*, p. 16.

Cf. Greenberg, in *Modernism, Criticism, Realism*, ed. C. Harrison e F. Orton, London, Harper and Row, 1984.

cujo julgamento surge de modo involuntário, o gosto é declarado ser “objetivo e desinteressado” – tal como o juízo de gosto puro de Kant é “desinteressado e universal”, isto é, válido para todos.

Novas formulações e conceitos adaptados aos interesses atuais não devem ocultar o fato que a crítica de arte das últimas décadas alimenta-se, explícita ou implicitamente dos conceitos das estéticas sistemáticas, adotando-os ou transformando-os segundo as novas necessidades. As vezes, Kant e Hegel sustentam um pensamento (como o de Greenberg) sem serem citados, ora Hegel é amplamente citado como fonte de inspiração, quando, na verdade, o crítico transforma totalmente o valor que o respectivo conceito tem no sistema que lhe deu origem (mostraremos isto no exemplo de Danto refletindo sobre o “fim da arte”).

O “fim da arte” de Hegel a Danto

Os conceitos clássicos da estética representam, hoje, um desafio para a crítica de arte. Tomemos como exemplo o conceito hegeliano de “fim da arte”. Como se sabe, esta idéia – embora não signifique o fim das atividades artísticas – relega a arte a uma existência marginal no que diz respeito ao movimento espiritual que Hegel chama de “história universal”. É raro, no entanto, encontrar um crítico de arte que aceite debater-se com as relações que se tecem entre conceitos como o “fim da arte” e a “história universal” ou suas significações para a arte moderna. Num ensaio provocador intitulado “Três décadas depois do fim da arte” Danto empreende precisamente esta ousadia, colocando, bem no centro de sua reflexão, uma interpretação do conceito do fim da arte. Trata-se de uma interpretação *sui generis*, que confronta uma avaliação das teorias contemporâneas da arte moderna com a idéia do fim da arte. Isolando os conceitos hegelianos do seu contexto sistemático na obra hegeliana, Danto ora parece distanciar-se de Hegel (em particular no que diz respeito à história universal), ora endossa a visão do filósofo sobre o fim da arte. Isto é surpreendente, pois no pensamento de Hegel os conceitos de história universal e de fim da arte são solidários e pertencem ao mesmo movimento do conceito que percorre todo o sistema. Por legítimo que seja tomar distâncias e de reinterpretar a avaliação hegeliana da história e da arte, o ensaio de Danto se complica pela afirmação do crítico de que seu entendimento do conceito do “fim da arte” corresponderia exatamente ao pensamento hegeliano:

“meu pensamento é que o fim da arte consiste na tomada de consciência da verdadeira natureza filosófica da arte. O pensamento é inteiramente hegeliano, e a passagem em que Hegel a enuncia é famosa: ‘Em todos estes aspectos, a arte na sua mais alta determinação permanece para nós algo do passado. Assim, ela perdeu

Uma questão a ser debatida, mas que extrapolaria este espaço, é o problema da "contemplação". Atitude de ver verdadeiramente, ver sem interesses predefinidos, ela recorta o problema que Kant debate nos conceitos do prazer desinteressado e do "favor"; cf. *Crítica do Juízo*, p. 5 e p. 40. Neste último, Kant fala da mentalidade ampliada graças à experiência da beleza, sugerindo a possibilidade de concordância com outrem, a possibilidade de pensar no lugar dos outros, superando a limitação individual e subjetiva. União do sentimento íntimo com os interesses potenciais dos outros (pgs. 6,7 e 8). H. Ahrendt desenvolverá esta abordagem (PF, 272) iluminando o vínculo da arte com a política nesse nível da capacidade de ver-e-julgar desinteressadamente. A contemplação pensante de Hegel poderia ser visto, portanto, como um gesto que reitera e substitui o prazer sensível da arte – prazer este, que remete ao prazer originário da experiência estética como tal: experiência de elevação, de abertura, de maravilhamento ligada a um ver-diferentemente (livre de interesses biológicos, convencionais ou morais). A filosofia de Platão, fortemente apoiada na transposição para o pensamento das experiências plásticas do ver, sugere que haveria um deslocamento da experiência estética sensível para o (maravilhamento) da experiência intelectual. A questão que se coloca – tanto em Hegel como em Platão – é a de saber se o elemento originário, o do prazer propriamente sensível e do maravilhamento oriundo da sensibilidade, desaparece sem restos na contemplação intelectual e no movimento espiritual.

*para nós também a genuína verdade e vivacidade, tendo-se deslocada mais para a nossa representação, ao invés de afirmar a efetividade de sua necessidade anterior ou de ocupar seu lugar mais alto. O que é ora suscitado em nós pela obra de arte é, para além do prazer imediato, sempre também nosso juízo, já que submetemos o conteúdo e os meios de representação da obra assim como a adequação ou não de ambos, à nossa contemplação pensante. Por isto, a ciência da arte é, na nossa época, uma necessidade muito maior do que nos tempos em que a arte oferecia, enquanto arte, plena satisfação. **A arte nos convida à contemplação¹² pensante e isto não para suscitar novamente a criação artística, mas para reconhecer cientificamente o que é arte.**" (Danto, 61)¹³*

A frase inicial de Danto afirma o contrário do que diz Hegel. Este constata (na frase grifada por nós) que nosso modo de contemplar a arte se tornou filosófico devido à crescente consciência dos processos racionais que asseguram nossa liberdade e autodeterminação. Hegel acredita, entretanto, que a criação artística deixou de participar desta consciência racional que funda a liberdade no Estado civil-burguês. Embora Danto tenha boas razões de considerar que o fim da arte coincide com o reconhecimento da natureza filosófica da arte, sua formulação esconde o essencial – pois o fim da arte enquanto "conhecer o que a arte é" significa, para Hegel, reconhecer sobre tudo os limites da pertinência da representação sensível da arte para a vida espiritual, política e social como um todo. No sistema de Hegel o "fim da arte" significa que a arte (embora continue existindo como prática humana que desenvolve sempre novas formas) deixa de participar do desenvolvimento do conceito do espírito (em linguagem hegeliana: as formas são variações de um mesmo conteúdo, a arte não produz mais uma nova figuração que apanharia um conteúdo substancial). Ocorre, portanto, uma alteração (ou degradação) do estatuto da arte que tivera, em outras épocas, um papel central para o desenvolvimento do espírito e da história universal.

Conseqüentemente, Hegel diz com ênfase, na Introdução à *Estética* (Ae, I 23-25), que o prazer que hoje sentimos através da arte fica muito aquém do prazer que proporciona ao homem contemporâneo o pensamento. Eis uma observação perspicaz que mereceria uma investigação antropológica, sociológica e estética. De acordo com o raciocínio hegeliano a maior complexidade da sociabilidade coincide com uma atividade mais intensa da investigação científica e da reflexão racional. Esta é a nova figuração que dá efetividade ao espírito. À nova forma de pensar – conceitual e discursiva, não mais representacional e sensível – sustenta e produz um novo conteúdo: isto é, a complicada trama das instituições da sociedade civil-burguesa e do Estado moderno que permite à livre subjetividade autoconsciente reconhecer-se e determinar-se livremente. Neste

movimento, a representação que trabalha com os elementos da sensibilidade torna-se, na opinião de Hegel, um entrave para o desenvolvimento do espírito e a universalização da liberdade.

A História universal, diz Hegel, “não é nada além do desenvolvimento do conceito de liberdade”¹⁴ (PhG, 12, 540). Este conceito esboça-se na arte, mas não chega a seu pleno desenvolvimento no âmbito da representação artística. Eis a razão pela qual Hegel concebe a história universal como “epopéia absoluta”. O acento está em “absoluta”, o que implica que o filósofo concebe a epopéia absoluta como um meta-relato que ultrapassa as limitações do gênero artístico (as representações sensíveis e, portanto, individuais):

A epopéia conta na forma de acontecimento a natureza da finalidade particular do espírito de um povo. Pois o Estado (pátria histórica de um Estado ou país) é algo universal que, enquanto tal, não aparece como existência subjetiva e individual. A história, o desenvolvimento da vida política, da constituição, seus destinos, etc. deixam-se contar como acontecimentos. No entanto, quando isto não é apresentado como ação concreta, finalidade interna, paixão, sofrimento de heróis determinados, o acontecimento fica hirto, gélido e abstrato, embora a ação suprema do Espírito seja a própria história universal. Poderíamos, assim, alvejar uma epopéia absoluta, cujo herói é o humanus, o espírito humano, que se eleva da obscuridão da consciência à história universal. Mas, na sua universalidade, esta matéria seria muito pouco individualizável para a arte. (Ae, vol. 15/356)

Assinalemos, em primeiro lugar, o pressuposto hegeliano de que a epopéia (e a arte em geral) deva ter um objeto individualizável (herói, ação, acontecimentos) que determina seu lugar na história universal. Esta pressuposição não deixa de ser contraditória com o movimento assinalado na arte romântica, na qual o sentimento íntimo penetra totalmente o objeto, assinalando seu caráter aleatório. Este movimento esboça o crescente despojamento da representação que mostra sua capacidade de livrar-se das determinações sensíveis, acentuando o gesto espiritual e lógico do ato de representar.

A última frase da citação acima deixa claro que o termo epopéia é usado como mera metáfora que designa, agora, um discurso inteiramente filosófico e lógico – uma fenomenologia do espírito que se desdobra em ciência da lógica – no qual falta precisamente aquilo que distingue a arte: a particularidade do sensível que toca direta e imediatamente nossa sensibilidade, nossos sentimentos e emoções. O espírito da universalidade filosófica exige, segundo Hegel, a ultrapassagem da forma de expressão

Danto, Arthur C.. *After the End of Art: contemporary art and the pale of history*. Princeton: Princeton UP, 1997 (sigla Danto, seguida do número da página). A citação de Hegel corresponde a *Aesthetik*, I, pp. 25-26, in *Werke...*, loc. cit., vol. 13. Tradução brasileira, *Estética*, Martins Fontes, São Paulo, 1996. A estas edições correspondem as siglas Ae e E seguidas do volume e da página.

G. F. W. Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, *Werke...*, loc. cit. vol. 12, p. 540.

Ver, neste sentido, o problema que Eckart Förster ("Strawson and Kant", in *Mind Association Occasional Series*, Oxford, Clarendon Press, 2001, p. 193) traz do *Opus Posthumum*. Kant acredita que a percepção do jogo das faculdades mentais e das corporais determina nossa visão da natureza externa como analogamente coordenada....: "na terceira Critica, Kant tinha comparado finalidades naturais (que se organizam) com artefatos humanos (cujo desenhista sempre é externo a eles), e ele concluiu que a auto-organização da natureza não tem nada de análogo a qualquer causalidade conhecida por nós. Mas em seguida, Kant começou a perceber que realmente é através da experiência que nós temos o conceito de uma finalidade natural; no entanto não é o artefato humano e a realização de finalidades práticas que originalmente permitem a formação deste conceito. Antes, é a experiência de nossa própria organização material, do jogo harmonioso de nossas capacidades físicas e mentais no exercício de forças intencionalmente móveis: 'Uma vez que o homem está consciente de si mesmo como máquina que se automovimenta, sem ser capaz de entender como promove tal possibilidade, ele pode, e é intitulado a, apresentar a priori forças organicamente moventes de corpos na classificação de corpos em geral (21:213, Op. 66). Nossa própria experiência material funciona como o paradigma para a avaliação de outros corpos como orgânicos; é o exemplo primário pelo qual nós julgamos os outros."

artística e, doravante, ele pode contemplar tão somente com "olhos" pensantes a significação das obras artísticas. O pensamento cria uma distância crítica que anula o impacto (a certeza sensível) da representação artística. Esta distância substitui a reflexão racional ao sentimento estético vivo e à vivacidade da participação "emocional" proporcionados pelo juízo estético. A universalidade das leis e dos juízos racionais não deixa espaço para a particularidade das coisas individuais e singulares. O problema é de saber se o "espírito" realmente exigiria o "sobrepular da reflexão" (Ae, I, 23) sobre as formas de expressão comunitárias baseadas em rituais, práticas corporais, festas (comunicação através de categorias concretas) que poderiam – ou deveriam? – coexistir com o pensamento discursivo¹⁵.

É claro, portanto, que a arte moderna não é "filosófica" nem universal no sentido que Hegel dá a esta palavra, embora possa, evidentemente, desdobrar-se em reflexão sobre seus próprios processos e em investigação deliberada dos meios sensíveis nos quais ela se desenvolve. Estes desdobramentos da arte moderna constituem o próprio limiar do fim da arte, um momento (temporal e lógico) no qual se prolonga indefinidamente o movimento de dissolução característico da arte romântica.

Hegel previa que, na arte romântica, a "idéia do belo concebe a si mesma como sendo o espírito absoluto, livre em e para si". Neste processo de dissolução e ultrapassagem de si mesmo da arte, o espírito livre "não tem mais a possibilidade de realizar-se plenamente por meios exteriores, na medida em que ela [a idéia do belo] tem seu verdadeiro ser-aí tão somente em si mesma enquanto espírito. Dissolve-se assim aquela união clássica da interioridade e da aparição externa, e a idéia do belo retira-se desta para si mesma". A livre espiritualidade do conteúdo exige mais do que lhe poderia dar a representação exterior e corpórea. Desta maneira, a arte romântica torna-se indiferente à forma – isto é, põe a figuração como uma "exterioridade indiferente". Conseqüentemente, ela pode escolher qualquer forma para a expressão de seu conteúdo essencial. A cisão entre fundo e forma devia-se, na arte simbólica à exterioridade do material e do espiritual concebidos como objetivamente dados. Agora a cisão origina-se na própria liberdade do espírito, isto é, ela deve-se a razões opostas às da arte simbólica (E 339/40). Assim, ela alcança o reconhecimento da contingência histórica da forma.

É bastante claro que o "fim da arte" de Hegel é o fim daquilo que Mayer-Schapiro e outros historiadores da arte chamam de "imagem", isto é, o "elemento exterior à personalidade do artista, um universo ao qual ele deve submeter-se e ao qual ele pode emprestar os valores que lhe são mais caros"¹⁶. Para Hegel, a incomensurabilidade do conteúdo espiritual e da forma determinada resolve-se pelo **deslocamento** – não pela suspensão (*Aufhebung*) – do movimento espiritual. Este parece abandonar o solo qual o espírito surgiu, tomou forma e se desenvolveu. Livrando-se do suporte sensível sem suspender os elementos sensíveis no pensamento discursivo (como o exigiria a dialética

do próprio Hegel), o movimento espiritual afasta-se das coisas que resistem ao pensamento – daquele “limiar do inominável” que constitui para Nietzsche a essência da arte e que estará no centro das investigações e das criações da arte moderna.

Nesta exclusão da alteridade sensível do processo da mediação e da suspensão baseia-se a crítica de Adorno que vê o sistema hegeliano como a mitologia do filósofo, já que este “transforma em um absoluto o resultado do processo total da negação determinada”, embora a virtude da negação determinada consiste precisamente na capacidade de rejeitar as representações inacabadas do absoluto, conservando-as através de sua negação¹⁷.

Contrariamente às exigências de exploração dos valores espirituais suscitados pelo próprio material (cor, textura, contrastes, etc.) e da própria sensibilidade – exigências formuladas, por exemplo, por Kandinsky em *O espiritual na arte* -, a história universal e o espírito hegelianos implicam que se supere, sem resto, não somente todo e qualquer engodo da certeza sensível, porém também o impacto firme e seguro que a certeza sensível nos confere sob a forma de certas experiências que captam o processo dinâmico e espiritual posto em movimento por fenômenos sensíveis (pensemos, em particular, no juízo de gosto puro de Kant ou em experiências originárias, por exemplo, a gratidão e a beleza analisados por Hölderlin). Para Hegel, a liberdade espiritual ativa e produtora de efeitos concretos na vida dos cidadãos, está efetivamente realizada nas grandes instituições do Estado napoleônico (Napoleão enquanto figura do saber absoluto). Hegel refere-se à figura emblemática de quem implantou, como instituição do Estado, o livre acesso à educação e à cultura (implantação da escola pública e gratuita). Nesta nova figura do Estado, o espírito superou a representação artística, anteriormente ligado a formas e conteúdos sensíveis promovidos pelo mecenato da Igreja, por príncipes ou indivíduos economicamente privilegiados.

As visões do “fim da arte” em Hegel corresponde a uma visão filosófica e política, social e econômica bastante distinta da realidade atual. Mesmo assim, ela permite abordar os problemas fundamentais da liberdade e da alteridade que constituem até hoje o potencial vivo da criatividade.

A atitude de venerar como divinas as obras de arte é um meio-termo entre a veneração da natureza como exteriormente dada (o divino como substância) e o espírito absoluto (o espírito como auto-movimentação que se extraiu do mundo sensível).

Meyer Schapiro, *Style, artiste et société*, Paris, Gallimard, 1982, p. 395.

Th. W. Adorno, *A Dialética do esclarecimento*, Zahar, 1985, p. 37.



KATHRIN HOLZERMAYR ROSENFELD, nasceu na Áustria e vive no Brasil desde 1984. É professora no IFCH-UFRGS, e tem publicações ligadas ao teatro, literatura e artes visuais.