

**Viso · Cadernos de estética aplicada**  
Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº 19, jul-dez/2016

<http://www.revistaviso.com.br/>

**Viso.**

**Do “sistema das artes”  
à ambiência pós-histórica:  
itinerários da estética contemporânea**

Rodrigo Duarte

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Belo Horizonte, Brasil

## RESUMO

Do “sistema das artes” à ambiência pós-histórica: itinerários da estética contemporânea

Uma fonte importante da reflexão sobre estética, hoje, é o que Hegel denominou “sistema das artes”, a saber, o resultado de um processo dialético no qual os principais *métiers* artísticos – começando com a arquitetura e terminando na poesia – se relacionam entre si, levando em consideração suas características associadas com o espaço ou com o tempo, originando uma espécie de “ranking” das artes. A estética contemporânea propriamente dita encontra na discussão de Theodor Adorno sobre o que ele chama de “pseudomorfose” um dos ecos mais influentes da posição de Hegel. Na medida em que as afirmações de Adorno foram desenvolvidas e atualizadas rumo à sua noção tardia de *Verfransung* (imbricação) das artes, elas se tornaram comensuráveis com a concepção de Arthur Danto de uma situação pós-histórica – um ambiente no qual nenhum ramo artístico predomina sobre qualquer outro, ocorrendo outrossim ilimitadas possibilidades de hibridização entre as artes. O ponto de vista de Danto, por sua vez, sugere uma proximidade com o diagnóstico de Vilém Flusser, de que presenciamos um ambiente pós-histórico num sentido mais amplo, dominado pelo que ele chama de “imagens técnicas”, no qual a arte aparece como um tipo de embriaguez.

**Palavras-chave:** pseudomorfose – *Verfransung* – pluralismo estético – imagens técnicas

## **ABSTRACT**

### From the “System of the Arts” to the Post-Historical Environment: Itineraries of Contemporary Aesthetics

An important source for the reflection on Aesthetics nowadays is what Hegel termed “system of arts”, meaning the result of a dialectical process, in which the main artistic *métiers* – beginning from architecture and ending in poetry – relate to each other taking into account their features associated with space or time, giving birth to a kind of “ranking” of arts. The contemporary aesthetics itself finds in Theodor Adorno’s discussion on what he calls “pseudomorphosis” one of the more influential echoes of Hegel’s position. As Adorno’s statements were developed and updated to his late notion of *Verfransung* (imbrication) of arts, they became commensurable to Arthur Danto’s concept of a “post-historical” situation – an environment in which no artistic branch predominates over any other, occurring as well unlimited possibilities of hybridization among the arts. Danto’s viewpoint in its turn suggests proximity of Vilém Flusser’s diagnosis that we are facing to a post-historical environment in a wider sense, dominated by what he calls “technical images”, in which art appears as a kind of inebriation.

**Keywords:** pseudomorphosis – *Verfransung* – aesthetic pluralism – technical images

DUARTE, R. “Do 'sistema das artes' à ambiência pós-histórica: itinerários da estética contemporânea”. In: *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. X, n. 19 (jul-dez/2016), pp. 1-18.

DOI: 10.22409/1981-4062/v19i/226

Aprovado: 27.09.2016. Publicado: 28.12.2016.

© 2016 Rodrigo Duarte. Esse documento é distribuído nos termos da licença **Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional** (CC-BY-NC), que permite, exceto para fins comerciais, copiar e redistribuir o material em qualquer formato ou meio, bem como remixá-lo, transformá-lo ou criar a partir dele, desde que seja dado o devido crédito e indicada a licença sob a qual ele foi originalmente publicado.

Licença: [http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt\\_BR](http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR)

Accepted: 27.09.2016. Published: 28.12.2016.

© 2016 Rodrigo Duarte. This document is distributed under the terms of a **Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International** license (CC-BY-NC) which allows, except for commercial purposes, to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material, provided the original work is properly cited and states its license.

License: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

Uma fonte importante da reflexão estética contemporânea é aquilo que Hegel denominou o “sistema das artes particulares”, a saber, um processo dialético a partir do qual os principais *métiers* artísticos, começando da arquitetura e terminando na poesia, se inter-relacionam, levando em conta características de sua espaço-temporalidade. Pressuposto desse processo é um outro, ocorrido no interior da esfera da arte, conhecido como o desenvolvimento das “formas da arte”, o qual parte da “arte simbólica”, passa pela “arte clássica” e tem o seu termo na chamada “arte romântica”.

Na arte simbólica, o peso da matéria sobrepuja a força do elemento espiritual, dando origem aos colossos da Antiguidade não clássica, nos quais a diferenciação entre a obra da natureza e a da mão humana é pouco mais que imperceptível. Essa situação é superada na arte clássica, cujo perfeito equilíbrio entre os elementos materiais e espirituais deixa entrever o atingimento de um estágio civilizatório superior, o qual corresponderia, em termos históricos concretos, ao classicismo da Grécia Antiga. Segundo Hegel, “a forma clássica da arte atingiu o ponto mais elevado que a sensificação da arte pode realizar e se nela algo é insuficiente, isso é apenas a própria arte e a limitação da esfera da arte”.<sup>1</sup> Isso significa que, na continuação do processo dialético da arte, o equilíbrio entre matéria e espírito é novamente rompido, embora dessa vez seja em benefício do elemento espiritual – momento que dá origem à arte romântica. Essa é, portanto, mais espiritual, embora seja menos “artística” do que a arte clássica, o que, para Hegel, não significa um defeito, mas – pelo contrário – uma qualidade.

Essa rápida passagem pelas “formas da arte” embasa a compreensão do chamado “sistema das artes particulares”, i.e., uma espécie de panteão das artes concretamente existentes. Embora no momento da arte simbólica também existam outras artes, aquela que melhor a corporifica é a arquitetura: o colosso das construções egípcias e mesopotâmicas exemplificam perfeitamente o desequilíbrio entre os elementos materiais e espirituais, com a balança pesando a favor daqueles. De modo semelhante, no momento clássico, a escultura assume a liderança sobre as outras artes gregas – não menos florescentes –, pois em sua reprodução naturalística da figura humana, a clara espiritualidade da perfeição formal encontra equivalente contrapartida nas características materiais do mármore (ou ainda de outros materiais pesados, como o bronze, por exemplo). No que tange à arte romântica, considerando-se o momento de ruptura que o seu advento representa, a correspondência entre forma da arte e arte particular não se realiza mais em apenas um *métier* artístico, mas há uma subdivisão – com graus crescentes de espiritualidade – entre a pintura, a música e a poesia. Aqui é digno de nota que essa última, por ser uma forma de arte que se vale da linguagem, ainda que de modo pronunciadamente diverso do que a comunicação cotidiana, é menos dependente da sensibilidade e, portanto, mais espiritual e deve ser entendida não apenas como a arte mais elevada, mas também como “última” expressão artística, já que no desenrolar dialético da esfera do espírito absoluto a próxima estação já se encontra para além do

âmbito artístico, o que evoca o tema do *fim da arte*, que será sucintamente abordado abaixo, a propósito do conceito de “arte pós-histórica” de Arthur Danto.

Ainda no que tange à *Estética* de Hegel, o supramencionado teor de espiritualidade deve ser compreendido em termos da maior ou menor idealidade das representações do espaço e do tempo, do modo como explicitarei a seguir. Segundo o filósofo, a escultura é mais espiritual do que a arquitetura — dentre outras coisas, porque ela, além de pôr em relevo a forma humana, estabelece uma espacialidade que é mais ideal do que a da arte da construção, já que nela o espaço da representação se confunde com o espaço de nossa vivência quotidiana. A pintura, por sua vez, é mais espiritual – e “ideal” – do que a escultura, já que representa numa superfície bidimensional o espaço tridimensional, o qual surge mais literalmente na arquitetura e na escultura, ainda que de modo diferenciado nas duas artes. A música é ainda mais espiritual do que a pintura, porque marca a passagem do domínio da espacialidade para o da temporalidade, ou, como diz Hegel, define o momento em que o ponto — unidade constituinte do plano sobre o qual se estende a pintura — começa a vibrar produzindo o som, o qual, uma vez combinado com outras vibrações semelhantes, produz a linguagem musical. Por fim, a música é superada em teor de espiritualidade pela poesia, porque, nela, a sonoridade não vale por si como elemento expressivo, mas está a serviço de um sentido, i.e., algo essencialmente imaterial, que a comanda a partir do exterior: a sonoridade da língua é apenas o transmissor do elemento espiritual. O próprio Hegel resume esse processo do seguinte modo:

A arquitetura é então a cristalização, a escultura a figuração orgânica da matéria em sua totalidade sensível-espacial. A pintura a superfície e linha pintadas, enquanto na música o espaço em geral passa ao tempo num ponto preenchido em si mesmo, até que o material exterior finalmente é rebaixado na poesia à completa desvalorização.<sup>2</sup>

Esse posicionamento de Hegel, sobretudo no que diz respeito à distinção entre a espacialidade e a temporalidade nas diversas artes, exerceu forte influência na estética que lhe sucedeu, sendo que dentre os autores que o recepcionaram destaca-se, sob vários aspectos, Theodor Adorno. Abordam-se, aqui, especialmente os escritos em que ele enfoca a chamada “pseudomorfose” das artes temporais em relação às espaciais. O conceito de pseudomorfose, com significado etimológico aproximado de “falsa formação”, tem sua origem num fenômeno mineralógico, em que um composto tem suas propriedades físico-químicas alteradas sem que sua forma externa se modifique (o exemplo mais popularmente conhecido desse fenômeno são as florestas petrificadas). Adorno se apropria do termo para designar o empréstimo de certo elemento formal de um âmbito da cultura a outro.

A mais antiga referência de Adorno a esse tipo de pseudomorfose ocorre no texto “O esquema da cultura de massas”, no qual o filósofo se refere à música impressionista como “pseudomorfose da composição para com a pintura”.<sup>3</sup> Esse ponto de vista será

desenvolvido e ampliado na *Filosofia da nova música*, tendo em vista a música de Igor Stravinsky.

Essa obra se compõe de dois longos ensaios, um sobre Schönberg, outro sobre Stravinsky, precedidos de uma introdução sobre a situação da música nova e da arte em geral na segunda metade da década de 1940. Adorno procede dessa maneira no intuito de contrapor o que ele considera dois caminhos opostos – os dois extremos – nos procedimentos da composição musical: o de Schönberg aposta na *subjetividade* e na *negatividade* enquanto o de Stravinsky procura estabelecer uma escrita musical *objetiva*, por um lado, e *positiva* por outro.

Para Adorno, o caráter temporal de uma arte como a música não deveria recair na espacialidade de um âmbito artístico como a pintura; caso contrário poder-se-ia falar de um tipo de “regressão” na cultura. Diante disso, o verdadeiro progresso é atribuído apenas ao caminho “do negativo”, escolhido por Schönberg, apesar de, segundo Adorno, nem mesmo ele ter escapado totalmente à reificação. A composição schönberguiana seria superior não apenas àquela pretensamente positiva de Stravinsky, mas também à música erudita convencional, uma vez que rompe com a dependência dessa para com a linguagem falada, fazendo-o de modo que um tipo de discursividade – não mimética como a da música tradicional – é preservado:

A conexão nessas obras é a negação da conexão e seu triunfo reside no fato de que a música se mostra como contraparte da linguagem das palavras, na medida em que ela pode falar exatamente como desprovida de sentido, enquanto todas as obras musicais fechadas se encontram sob o signo da pseudomorfose à linguagem das palavras. Toda música orgânica adveio do stile recitativo. Ela foi desde o início moldada pelo falar.<sup>4</sup>

Mas o ponto crucial para Adorno é que especialmente o caminho trilhado por Stravinsky – o da pretensão à *objetividade musical* – leva a antinomias. A maior delas é o fato de a subjetividade reprimida eclodir involuntariamente na composição, com o agravante de se manifestar enquanto formas quase patológicas, esquizofrênicas. Daí, segundo o filósofo, o prazer sadomasoquista na própria dissolução do *Eu*, expresso numa escrita musical purificada de elementos subjetivos, “expressivos”. Adorno entende como uma proximidade da composição de Stravinsky com a música de massa o gosto pela citação, a tendência a escrever “música sobre música”, onde a referência recorrente a um material externo sugere uma obediência cega ao *status quo*. Essa evocação constante daquilo que já existe indica também, segundo Adorno, a busca, para a música, de um referencial extramusical, ligado principalmente à pintura, onde o caráter de temporalidade, que confere àquela arte sua natureza intrinsecamente subjetiva, é tendencialmente substituído por outro, espacial, onde a música se descaracteriza por uma servidão principalmente às artes plásticas:

A espacialização da música é, antes, testemunho de uma pseudomorfose da música à pintura, no mais interno de sua abdicação. Pode-se explicar isso imediatamente a partir

da situação da França, onde o desenvolvimento das forças produtivas pictóricas superou tanto o das musicais, que essas involuntariamente buscam refúgio na grande pintura.<sup>5</sup>

Para explicitar melhor o seu ponto de vista, Adorno recorre à distinção, proposta anteriormente por Ernst Bloch, entre os tipos auditivos “dinâmico-expressivo” e “espácio-rítmico”, os quais corresponderiam, respectivamente, aos modelos de Schönberg e de Stravinsky. No dinâmico-expressivo, o fluxo musical reforça a existência do decurso temporal na forma do *desenvolvimento*, no qual os consequentes são diretamente advindos dos seus antecedentes e isso faz parte, segundo Adorno, da essência do fenômeno sonoro, inequivocamente revelado pela música dodecafônica:

O próprio som puro já tem – e é grande mérito dos compositores seriais terem enfatizado isso – um momento do temporal, do dinâmico em si, algo da não-identidade da identidade, como diz a filosofia, e quem, em nome do ser transsubjetivo, acredita poder ignorá-lo e espacializar absolutamente a música, torna-se vítima de uma impotente pseudomorfose.<sup>6</sup>

Isso ocorre, segundo Adorno, especialmente no tipo de escuta “espácio-rítmico” – diretamente associado à música de Stravinsky –, no qual inexistente uma consciência do tempo propriamente dito, já que o transcurso se dá na forma de solavancos, os quais revelam antes uma espacialidade do que a temporalidade típica da linguagem musical. É importante lembrar que a temporalidade em geral está associada, como sugerira Kant, à autoconsciência do sujeito. Por isso, Adorno observa que, “entre essa modificação na consciência do tempo na composição interna da música e da pseudomorfose estabelecida do tempo musical ao espaço, sua suspensão por choques, golpes elétricos que explodem a continuidade, há toda a diferença”.<sup>7</sup>

Essa diferença se expressa também no fato de que, para Adorno, enquanto a interioridade pressuposta na música se aproxima de modelos culturais mais reflexivos, a exterioridade atribuída à pintura pressupõe maior proximidade com uma racionalidade de tipo iluminista, que segundo a ideia central da *Dialética do esclarecimento* tem sido responsável, desde tempos imemoriais, por sérios descaminhos da cultura ocidental:

A pseudomorfose da música à técnica pictórica capitula diante da superioridade da tecnologia racional, exatamente naquela esfera artística que tinha sua essência na contraposição a essa superioridade e que, no entanto, caiu vítima do progressivo domínio racional da natureza.<sup>8</sup>

No entanto, se, para Adorno, tal influência de Stravinsky continuou ativa nas décadas posteriores à redação da *Filosofia da nova música*<sup>9</sup>, isso não significa que nada tenha mudado nesse período. Novos fenômenos artísticos surgiram e não é errado dizer que a orientação estética de Adorno se transformou em função disso. Se, por um lado, sua posição inicial parecia se aproximar de um purismo do *medium*, em certo sentido semelhante ao defendido por Clement Greenberg<sup>10</sup>, por outro, o filósofo alemão

continuou refletindo sobre o tema da relação entre os diversos *métiers* artísticos e, em textos principalmente da década de 1960, em que compara traços da pintura e da música, ele procura estabelecer qual seria a diferença entre a pseudomorfose – como se viu um sinal de reificação no âmbito da cultura – e uma possível inter-relação autêntica dos diversos *media* artísticos, coisa que, no contexto da arte contemporânea é até mesmo desejável. No texto “Sobre algumas relações entre música e pintura”, publicado pela primeira vez em 1965, consta:

Que a história da pintura equivalha a sua crescente dinamização, isso é apenas um outro modo de dizer que, na sua oposição, as artes se interpenetram umas com as outras. [§] Mas não por meio de assemelhação, por meio de pseudomorfose. Música pictórica, que transige quase à força da organização temporal, desloca-se por meio do princípio sintetizante, que a relaciona somente ao espaço; e a pintura que gesticula dinamicamente, como se capturasse acontecimentos temporais, como os futuristas o queriam e como alguns abstratos tentaram por meio de figuras circundantes, esgota-se no máximo na ilusão de tempo, enquanto esse é muito mais presente numa imagem, na qual ele desapareceu nas relações sobre sua superfície ou na expressão do que foi pintado.<sup>11</sup>

No trecho acima, fica patente a admissão, por Adorno, de que haja formas de interpenetração entre *métiers* artísticos que não sejam simples pseudomorfoses. Entretanto, um pouco mais adiante, no mesmo texto, o filósofo menciona textualmente a pseudomorfose stravinskyana como um estágio do processo que ele veio a chamar de “convergência”:

A pseudomorfose à pintura, uma das categorias-chave para Stravinsky, continuação do enfoque de Debussy, que proliferou nas poderosas sombras da pintura francesa de sua época, hoje deve ser compreendida como um degrau no processo de convergência.<sup>12</sup>

Tal posicionamento pode ser tomado como um sinal de que Adorno, sob a pressão de importantes acontecimentos artísticos dos anos sessenta, estava reavaliando sua posição inicial – próxima, como já se assinalou, da de Clement Greenberg –, segundo a qual a interferência de um meio artístico sobre outro sempre seria uma anomalia e um indício de reificação no âmbito da cultura. No intuito de prosseguir com a associação entre as *Preleções sobre a estética*, de Hegel, e a filosofia adorniana da arte, poder-se-ia dizer que, assim como no “sistema das artes particulares” a passagem de uma arte naquela que a supera dialeticamente não exclui a que é superada numa espécie de caminho sem volta, na fase final de sua carreira filosófica, Adorno pensa cada vez mais nos modos de coexistência entre os diversos *métiers* artísticos, chegando a formulações que tornam sua estética amplamente compatível com desenvolvimentos que se consolidariam na segunda metade do século XX.

Esse novo direcionamento de Adorno, que transparece de modo tênue na *Teoria estética*, se evidencia com toda força no ensaio “A arte e as artes”<sup>13</sup>, no qual o filósofo, após admitir a legitimidade dos experimentos que aproximam as diferentes linguagens

artísticas, chama a atenção para a necessidade de sua melhor compreensão teórica, propondo para tanto o termo “imbricação” [*Verfransung*]:

Mas a tendência à imbricação constitui-se em algo mais do que uma insinuação ou aquela síntese suspeita, cujos rastros assustam pela referência à obra de arte total; os happenings gostariam de ser obras de arte total apenas no sentido de serem obras totais de anti-arte. Assim é para ser derivada a aglomeração de valores sonoros, lembrando evidentemente procedimentos pictóricos, a partir do princípio da melodia de coloridos sonoros, da inclusão de timbres como um elemento constitutivo, não a partir da imitação de efeitos pictóricos.<sup>14</sup>

É evidente que estamos, aqui, diante de uma reformulação importante na postura teórica de Adorno, que introduz a possibilidade de refletir sobre as condições específicas sob as quais o empréstimo de procedimentos de um âmbito artístico a outro pode ser legitimado, sob o título de “imbricação”. Esse conceito revela a estética de Adorno como totalmente aberta a diálogos com posicionamentos mais recentes, que, de algum modo, associam a situação atual da arte com uma possível condição pós-histórica em que estaríamos vivendo. Entre esses, abordo explicitamente o “pluralismo estético” defendido por Arthur Danto e a noção da “arte como embriaguez” proposta por Vilém Flusser na construção do seu amplo conceito de pós-história.

No caso de Danto, observa-se que a fonte do mencionado “pluralismo estético” é uma reflexão sobre o fim da arte a partir do que ele identifica como impasses na história das artes visuais, na qual o recurso à concepção dialética do desenvolvimento das artes em Hegel permite avançar na discussão sobre a situação típica da segunda metade do século XX:

Assim, o que emerge dessa dialética é que, se devemos pensar na arte como tendo um fim, precisamos de uma concepção da história da arte que seja linear, mas uma teoria da arte que seja suficientemente geral para incluir outras representações além do tipo que a pintura ilusionista melhor exemplifica: representação literária, por exemplo, e mesmo a música. [§] Mas a teoria de Hegel satisfaz todas essas exigências. Seu pensamento requer que haja continuidade histórica genuína e até mesmo um tipo de progresso. [...] Quando a cognição é alcançada, realmente não há mais nenhum argumento na – nenhuma necessidade da – arte.<sup>15</sup>

A supramencionada cognição é a autoconsciência, cujo atingimento, segundo Danto, coincide com o fim da história da arte, já que, depois disso, não há mais qualquer percurso a ser realizado. Para o filósofo estadunidense, Hegel defende que a história filosófica da arte consistiria na sua absorção última por sua própria filosofia, numa espécie de autoteorização enquanto possibilidade de autocompreensão, o que, na prática, significa o fim mesmo da arte:

Se algo como esse ponto de vista tem a mais remota chance de ser plausível, é possível supor que a arte chegou a um fim. Obviamente, haverá ainda a fatura de arte,

mas os fazedores de arte, vivendo no que gosto de chamar período “pós-histórico” da arte, trarão à existência obras que carecem da importância ou do significado históricos que viemos a esperar delas desde muito tempo. O estágio histórico da arte está concluído quando é sabido o que a arte é e o que ela significa.<sup>16</sup>

O que Danto chama de “período ‘pós-histórico’ da arte” coincide com a maneira como o filósofo concebe a possibilidade de obras de arte na atualidade, a saber, no “modo pós-histórico”, em que “sua existência já não porta qualquer significância histórica”.<sup>17</sup> A partir dessa leitura do filosofema hegeliano sobre um possível fim da arte, Danto formula sua noção de pluralismo estético, parafraseando a famosa passagem da *Ideologia alemã* sobre o fim da divisão do trabalho:

Bem, como Marx poderia dizer, você pode ser um abstracionista de manhã, um foto-realista à tarde, um minimalista mínimo à noite. Ou você pode cortar bonecas de papel ou fazer o que mais lhe aprouver. A idade do pluralismo está sobre nós. Já não é mais importante tanto o que você faz, o que é o significado do pluralismo.<sup>18</sup>

Essa menção ao “pluralismo”, proposta no texto de 1984, será retomada e desenvolvida no livro *Após o fim da arte*<sup>19</sup>, o qual reelabora elementos de textos importantes como “O mundo da arte”, de 1964, ou livros antológicos como *A transfiguração do lugar comum*.<sup>20</sup> Naquela obra, Danto estabelece uma diferenciação entre a arte moderna e a contemporânea, valendo-se de colocações do supramencionado Clement Greenberg<sup>21</sup>, as quais, por sua vez, estabeleciam o conceito de modernismo na pintura entendido como um momento de autorreflexão do próprio fazer pictórico. Partindo dessa concepção greenberguiana de modernidade pictórica, Danto construiu o seu conceito de arte contemporânea enquanto o aprofundamento da reflexividade inaugurada pelo Modernismo, de modo que a arte, ao mesmo tempo em que é liberada de limites que lhe eram tradicionalmente impostos, revela sua natureza essencialmente filosófica. Consequência imediata disso é que “contemporâneo” passou a designar mais do que simplesmente “arte do momento presente”: “Além disso, em minha visão, esse designa menos um período do que o que acontece depois que não há mais períodos em algumas narrativas-mestras da arte e menos um estilo de fazer arte do que um estilo de usar estilos”.<sup>22</sup> É particularmente interessante para os objetivos dessa exposição que Danto considere a designação “contemporânea” para designar a arte “pós-histórica”, tal como advinda da inspiração hegeliana mencionada acima. De modo coerente com o que foi proposto no texto de 1984, isso significa que, a partir de então, os filósofos são os principais responsáveis pela compreensão das obras e os artistas podem simplesmente usufruir da liberdade de estar para além da história.<sup>23</sup> Vale observar que a caracterização, feita por Danto, do contemporâneo enquanto “pós-histórico” se encontra sob a mesma inspiração hegeliana do texto de 1984; mas, enquanto nele a referência principal é a *Fenomenologia do espírito*, no livro de 1997 Danto se refere explicitamente às *Preleções sobre a estética*, citando, inclusive, uma conhecida passagem dessa obra, na qual Hegel declara que “a arte, considerada na sua mais alta vocação, é e permanece para nós coisa do passado”.<sup>24</sup>

No que se refere à continuidade da criação de obras mesmo “após o fim da arte”, Danto sugere que se considere a história da arte subsequente à realização do prognóstico hegeliano antes como sua confirmação do que como seu desmentido, já que o fim da arte significa principalmente que o prazer na contemplação das obras não é mais imediato, mas mediatizado por uma avaliação teórica, o que decerto já começara a ocorrer desde o estabelecimento da diversidade estilística do modernismo. Ligada a essa situação encontra-se a reafirmação do “pluralismo” a partir da descoberta filosófica do período pós-histórico de que não há uma arte mais verdadeira do que outra e de que não há somente *um* modo de a arte ser:

Uma vez que a questão foi trazida à consciência em certo instante no desdobramento histórico da arte, um novo nível de consciência filosófica foi atingido. E isso significa duas coisas: primeiro, que tendo trazido a si mesma a esse nível de consciência, a arte já não carrega a responsabilidade por sua própria definição filosófica. Isso é, antes, tarefa para os filósofos da arte. Em segundo lugar, isso significa que já não há um modo, segundo o qual as obras de arte tem que ser, já que uma definição filosófica da arte deve ser compatível com todo tipo e ordem de arte [...].<sup>25</sup>

Diante disso, a passagem da arte “moderna” para a “contemporânea” – ou “pós-histórica” – não se confunde com outras sucessões na história da arte, uma vez que ambos os “estilos” possuem características bem específicas. No que concerne ao modernismo, na concepção greenberguiana, adotada por Danto, a essência de um *métier* artístico coincide com o que é mais próprio do seu *medium*: no caso da pintura, esse algo é sua “planaridade” [*flatness*] e a pintura realmente moderna é aquela que se atém de modo exclusivo a essa propriedade e realiza, desse modo, um ideal de pureza artística.<sup>26</sup> Embora Danto considere acertada a caracterização da arte moderna feita por Greenberg, ele rejeita energicamente a legitimidade desse “ideal de pureza do meio”, assinalando que ele possui ecos políticos extremamente perniciosos, associados inclusive a certo tipo de racismo.<sup>27</sup> E é em função dessa atitude associada à necessidade histórica do fim do Modernismo que Danto chega ao posicionamento mais explícito a respeito do *fim da arte*: ele ocorre no momento em que o expressionismo abstrato nova-iorquino – corrente entusiasticamente defendida por Greenberg – entra em crise e a *pop art* toma o seu lugar como corrente artística mais influente. Para Danto, o surgimento do movimento liderado por Andy Warhol foi o início de um processo nas artes visuais no qual a pintura não era mais o veículo-líder do desenvolvimento histórico: era um meio entre muitos, num cenário em que se incluíam também os novos *media* como o vídeo e as manifestações limítrofes com as outras artes como *body art*, performances, instalações, etc.<sup>28</sup> Desse modo, a arte que Danto entende como “pós-histórica” fica caracterizada como essencialmente pluralista e diversificada.

É de interesse registrar que Danto não usa o substantivo “pós-história”, restringindo-se ao uso adjetivo do termo, tal como “arte pós-histórica” ou “período pós-histórico da arte”. Trata-se provavelmente de uma cautela no sentido de não se comprometer com essa concepção num sentido forte, que aponta para todo um modo de ser do mundo

contemporâneo. Já Vilém Flusser não se cercou desse cuidado e trabalha sobre um abrangente conceito de “pós-história” enquanto pressuposto imprescindível de sua filosofia dos *media*, ocorrendo a abordagem mais completa desse conceito na sua obra *Pós-história: vinte instantâneos e um modo de usar*.<sup>29</sup> Na impossibilidade de focar, aqui, todos os aspectos desse conceito, apresento aqueles que melhor caracterizam importantes momentos estéticos da contemporaneidade.

Nesse período caracterizado por Flusser como “pós-história”, ressalta a noção de *programa*, de acordo com a qual o problema clássico da liberdade humana cede lugar a uma concepção de *acaso*, que preside os processos que engendram essa situação e não deixa prever, de modo algum, o que resultará das virtualidades contidas nos programas.<sup>30</sup> A partir dessa noção, Flusser concebe a existência de *aparelhos*, i.e., dispositivos que fazem os programas funcionar, e esse funcionamento se dá por meio dos *funcionários* – pessoas que, ao operar os aparelhos, se desumanizam progressivamente. Além desses simples operadores dos aparelhos, há também os *programadores*, ou seja, aqueles que estabelecem o conjunto de virtualidades contidas nos programas que “rodam” nos aparelhos, os quais, por sua vez, são operados pelos funcionários. Embora o programador tenha mais poder do que o funcionário que simplesmente opera o aparelho, ele está longe de ser onipotente, pois também é funcionário de um meta-aparelho, programado por um meta-programa e assim por diante, num processo que beira a esquizofrenia:

A única esperança em tal situação é a conscientização da estupidez absurda da rotação automática que nos propõe. A conscientização do fato que, por detrás da rotação, não se ‘esconde’ literalmente nada. Que é a rotação absurda que é a realidade do mundo dos aparelhos.<sup>31</sup>

A descrição dessa transformação do mundo num mega-aparelho se coaduna perfeitamente com a concepção de Flusser sobre a comunicação. Nessa, ele enfoca uma importante distinção de sua filosofia dos *media*, a saber, entre “discursos” e “diálogos”, sendo que aqueles se ligam a uma concepção de conhecimento voltada para a *objetividade*, com a função de difundir conhecimento, enquanto esses têm como propósito a *intersubjetividade* e funcionam como produtores de conhecimento novo. Para o filósofo, o aspecto perverso da pós-história é que, mesmo com as amplas possibilidades de desenvolvimento dos diálogos, tendo em vista o enorme progresso nos meios eletrônicos de comunicação, os discursos predominam absolutamente sobre aqueles, o que constitui uma crise profunda na sociedade contemporânea: “Sob o domínio dos discursos o tecido social do Ocidente vai se decompondo”.<sup>32</sup>

Diretamente ligada a esse predomínio dos discursos sobre os diálogos se encontra a concepção de Flusser sobre as imagens na contemporaneidade. Para ele, chama a atenção o fato de que nosso cotidiano é dominado por imagens resplandecentes que, *irradiando mensagens*, determinam nossas vidas: “Planos como fotografias, telas de cinema e da TV, vidros das vitrines, tornaram-se os portadores das informações que nos

Do “sistema das artes” à ambiência pós-histórica: itinerários da estética contemporânea · Rodrigo Duarte

programam. São as imagens, e não mais os textos, que são os *media* dominantes”.<sup>33</sup> Essa última frase remete a uma conhecida posição do filósofo, segundo a qual a *escrita* surgiu no Oriente Médio, aproximadamente três mil anos antes de Cristo, como revolta contra as imagens, no momento em que se constatou que elas não apenas orientavam, mas também iludiam e alienavam. Para Flusser, esse momento coincidiu com a superação da pré-história e o advento da história:

Para a consciência estruturada por imagens a realidade é *situação*: impõe a questão da relação entre os seus elementos. Tal consciência é *mágica*. Para a consciência estruturada por textos a realidade é *devir*: impõe a questão do evento. Tal consciência é *histórica*. Com a invenção da escrita a história se inicia.<sup>34</sup>

A constatação de que também a escrita não apenas esclarecia, mas também podia alienar, leva à principal contribuição de Flusser para a filosofia da comunicação, a saber, o conceito de “imagem técnica” ou “teco-imagem” – um tipo de imagem surgido em meados do século XIX, com a invenção da fotografia. Diferentemente das imagens tradicionais, a tecno-imagem não é produzida pela mão do homem, mas sim por aparelhos, que o fazem mediatizados por códigos lineares (especialmente os expressos em linguagem matemática). A correspondência das imagens técnicas à noção de “pós-história” é assim estabelecida por Flusser:

Os textos se dirigiam, originalmente, contra-imagens, a fim de torná-las transparentes para a vivência concreta, a fim de libertar a humanidade da loucura alucinatória. Função comparável é a das tecnoimagens: dirigem-se contra os textos, a fim de torná-los transparentes para vivência concreta, a fim de libertar a humanidade da loucura conceptual. O gesto de codificar e decifrar tecnoimagens se passa em nível afastado de *um passo* do nível da escrita, e de *dois passos* do nível das imagens tradicionais. É o nível da consciência *pós-histórica*.<sup>35</sup>

Ocorre que a mesma ambiguidade das imagens tradicionais e da escrita aparece também nas tecno-imagens, uma vez que elas não se apresentam como simbólicas – como o são as imagens tradicionais –, mas enquanto “sintomáticas”, i.e., objetivas, “reais”. Essa postulação não se sustenta, segundo Flusser, porque os aparelhos, na realidade, *transcodam sintomas em símbolos*, na medida em que o progressivo realismo dos registros que fornecem do mundo exterior não impede que esses se submetam a novos processos de simbolização, o que significa que “a mensagem das tecnoimagens deve ser decifrada e tal decodagem é ainda mais penosa que a das imagens tradicionais: é ainda mais ‘mascarada’”.<sup>36</sup> Chama a atenção nesse processo o fato de que, por menos que as imagens técnicas se identifiquem com as convencionais, elas preservam a vinculação a uma espécie de magia:

Mas tal magia não é retorno para a pré-historicidade. Não está baseada em fé, senão em programas. ‘Programa’ é ‘prescrição’: a escrita é anterior a ele. É magia pós-histórica, e a história lhe serve de pretexto. Quem estiver programado por tecnoimagens, vive e conhece a realidade como contexto programado.<sup>37</sup>

Um elemento importante dessa submissão aos aparelhos mediante os programas que operam hoje principalmente por meio das tecno-imagens é o caráter de jogo assumido por tais programas, o que leva Flusser a declarar que “vivemos a experiência concreta em função dos jogos. Os jogos são nosso terreno ontológico, e toda futura ontologia é necessariamente teoria de jogos”.<sup>38</sup> Esse fato reforça o traço fortemente ideológico da pós-história, no qual a opressão é ocultada sob a capa de uma ludicidade que pode se mostrar muito atraente, ainda que, em última análise, aprofunde a subserviência das pessoas, no seu processo de completa transformação em funcionários.

Essa transformação ocorre principalmente enquanto adesão ao entretenimento, entendido como traço típico da ambiência pós-histórica. O Ocidente, diferentemente das culturas orientais, que desenvolveram técnicas para a *concentração* dos pensamentos como um meio de alcançar a felicidade, estabeleceu um método oposto, a saber, desenvolveu técnicas para desviar o pensamento de determinados assuntos como um suposto caminho para atingir a felicidade – nisso o termo “diversão” encontra o seu significado mais próprio, de dispersão face àquilo que realmente importa:

Divertimento é acúmulo de sensações a serem eliminadas indigeridas. Uma vez posto entre parênteses mundo e Eu, a sensação passa sem obstáculo. Não há nem o que deve ser digerido, nem interioridade que possa digeri-lo. Não há intestino nem necessidade de intestino. O que resta são *bocas* para engolir a sensação, e *ânus* para eliminá-la. A sociedade de massa é sociedade de canais que são mais primitivos que os vermes: nos vermes há funções digestivas.<sup>39</sup>

Motivações semelhantes às que nos levam à compulsão para o divertimento nos conduzem, segundo Flusser, à tendência ao uso de entorpecentes, os quais, aliás, não são exclusividade do Ocidente, nem do que ele chama de pós-história, sendo encontráveis em todas as culturas, sem exceções históricas ou geográficas. Esse efeito da droga advém do que Flusser denomina sua “viscosidade ontológica”, como um tipo de mediação entre sujeito e objeto, que modifica a percepção dos “dados brutos” de um modo tal que, ao refuncionalizar a mediação pela cultura, dá a impressão de uma experiência imediata privilegiada da realidade: “A droga é *mediação do imediato*. O inebriado alcança, graças ao álcool, ao haxixe, ao LSD, a experiência imediata do concreto, vedada ao sóbrio pela barreira da cultura”.<sup>40</sup>

Há, no entanto, um âmbito muito específico da cultura que, segundo Flusser, pode ser considerado uma poderosa droga, já que possibilita certo tipo de experiência imediata através de sua mediação, a saber, a arte. Essa, certamente, mais do que as drogas convencionais, introduz um desafio que pode ser quase insuperável para os aparelhos, pois atinge em sua própria raiz a típica inconsciência do seu funcionamento, se valendo, por outro lado, de meios que concorrem diretamente com a imediatez sensorial dos seus produtos entretenedores. Nas palavras do filósofo:

A arte é o órgão sensorial da cultura, por intermédio do qual ela sorve o concreto imediato. A viscosidade ambivalente da arte está na raiz da viscosidade ambivalente da cultura toda. [...] Ao publicar o privado, ao “tornar consciente o inconsciente”, é ela mediação do imediato, feito de *magia*. Pois tal viscosidade ontológica não é vivenciada, pelo observador do gesto, como espetáculo repugnante, como o é nas demais drogas, mas como “beleza”. E a cultura não pode dispensar tal magia: porque sem tal fonte de informação nova, embora ontologicamente suspeita, a cultura cairia em entropia.<sup>41</sup>

O potencial libertador da arte, no qual a ludicidade ideológica dos aparelhos é subvertida, reside no fato de que, mesmo que ela possua os seus momentos apolíticos, sua resultante é essencialmente política. De acordo com Flusser, “a rigor trata-se de único gesto político eficiente”, porque os aparelhos necessitam da informação nova produzida pela arte, sob pena de perecerem pelo efeito da entropia. Por outro lado, tal informação nova contém, potencialmente, os elementos que poderiam nos ajudar a subverter a ação dos aparelhos e nisso reside nossa chance de emancipação, mesmo num cenário aparentemente tão desfavorável:

Publicar o privado é o único engajamento na república que efetivamente implica transformação da república, porque é o único que a informa. Na medida em que, pois, os aparelhos permitem tal gesto, põem eles em perigo sua função des-politizadora. [...] E nessa indecisão da situação atual reside a tênue esperança de podermos, em futuro imprevisível, e por catástrofe imprevisível, retomar em mãos os aparelhos.<sup>42</sup>

Para concluir, vale observar que essa concepção da arte como embriaguez se encontra em perfeita consonância tanto com a proposta de Adorno da imbricação entre as artes quanto com a de Danto a respeito do pluralismo estético da arte pós-histórica. Nos dois casos, a fonte imediata dessa posição de Flusser é especialmente sua abertura à utilização criativa dos meios tecnológicos, tal como transparece no capítulo “Música de Câmera” de *O universo das imagens técnicas*. Num trecho que parece dialogar diretamente com a anterior problemática adorniana da pseudomorfose (que também teve as posições schopenhaueriana e nietzscheana como antecessores importantes), Flusser afirma:

A musicalização da imagem e a imaginação da música podem ser constatadas a partir de pelo menos o início do século XX (pintura abstrata, partituras da música moderna), mas somente nossos netos sintetizadores de imagens estarão realmente aptos a compor música de câmera com imagens. Para eles, a nossa distinção (schopenhaueriana) entre “arte figurativa” e “música” perderá todo sentido; eles produzirão imagens precisamente por serem compositores. Por isto proponho, em resposta a Schopenhauer, que o universo das tecno-imagens seja considerado o mundo da música imaginativa.<sup>43</sup>

Longe de pretender fechar questão em torno do tema aqui abordado, considero que essa exposição terá sido bem sucedida se chamar a atenção para o modo como a herança hegeliana – entendida como consolidação de um sistema das artes, no qual o teor espiritual engendra a passagem de umas nas outras – foi acolhido e reinterpretado por alguns dos principais estetas do século XX, tais como Adorno, Danto e Flusser.

Especialmente a contribuição desses dois últimos se mostra extremamente adequada para compreender o cenário atual da criação artística, na medida em que o aprofundamento do diálogo entre as diversas linguagens artísticas e a incorporação dos meios tecnológicos na arte se encontram na ordem do dia.

\* **Rodrigo Duarte é professor titular do Departamento de Filosofia da UFMG.**

<sup>1</sup> HEGEL, G. W. F. "Vorlesungen über die Ästhetik". In: *Werke*, vols. 13, 14 e 15. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989, p. 111.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 123.

<sup>3</sup> ADORNO, T. W. "Das Schema der Massenkultur". *Gesammelte Schriften 3: Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981, p. 309.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 121. Cf.: "VII Musikdrama". *Gesammelte Schriften 13: Die musikalischen Monographien*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996, p. 98.

<sup>5</sup> *Idem*. *Philosophie der neuen Musik*. Op. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985, p. 174.

<sup>6</sup> *Idem*. "Klassik, Romantik, Neue Musik". *Gesammelte Schriften 16: Musikalische Schriften I-III*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990, p. 136.

<sup>7</sup> *Idem*. *Philosophie der neuen Musik*. Op. cit., p. 177.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 196.

<sup>9</sup> *Idem*. "III Finale". *Gesammelte Schriften 16: Musikalische Schriften I-III*. Op. cit., p. 533. "Contra os chamados traços neo-impressionistas da mais nova música, poder-se-ia objetar desse modo. Que a música se liberte da pseudomorfose stravinskyana à pintura, exige uma transformação do próprio compor".

<sup>10</sup> GREENBERG, C. "Towards a Newer Laocoon". In: *The Collected Essays and Criticism. Volume 1: Perceptions and Judgments, 1939-1944*. Chicago/London: The University of Chicago, 1988, pp. 23-38. Tradução brasileira: "Rumo a um mais novo Laocoon". Organização, apresentação e notas de Glória Ferreira e Cecília Cotrim de Melo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, pp. 45-59.

<sup>11</sup> ADORNO, T. W. "Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei". *Gesammelte Schriften 16: Musikalische Schriften I-III*. Op. cit., p. 629.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> *Idem*. "Die Kunst und die Künste". *Gesammelte Schriften 10.1. Kulturkritik und Gesellschaft I, Prismen, Ohne Leitbild*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1996.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 433.

<sup>15</sup> DANTO, A. *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. New York: Columbia University, 2005, p. 107. Tradução brasileira: *O descredenciamento filosófico da arte*. Tradução de Rodrigo Duarte. Belo Horizonte: Autêntica, 2014, p. 144.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 111 [O descredenciamento..., p. 148].

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 84.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 114-115.

<sup>19</sup> *Idem*. *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton/New Jersey: Princeton University, 1997.

<sup>20</sup> *Idem*. *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*. Cambridge (Massachusetts): Harvard University, 1981.

<sup>21</sup> Especialmente em “Modernist Painting”. In: *The Collected Essays and Criticism, vol. 4: Modernism with a Vengeance, 1957-1969*. Organização de John O’Brian. Chicago/Londres: The University of Chicago, 1995, passim.

<sup>22</sup> DANTO, A. *After the End of Art*. Op. cit., p. 10.

<sup>23</sup> Cf. Ibidem, p. 15. Ver tb. p. 141.

<sup>24</sup> HEGEL, G. W. F. “Vorlesungen über die Ästhetik”. Op. cit., pp. 23-25.

<sup>25</sup> DANTO, A. *After the End of Art*. Op. cit., p. 36.

<sup>26</sup> Para uma discussão do tema da imbricação entre as diversas linguagens artísticas, ver meu artigo “Sobre o conceito de ‘pseudomorfose’ em Theodor Adorno”. In: *Artefilosofia*, n. 7 (out. 2009), pp. 31-40.

<sup>27</sup> Cf. DANTO, A. *After the End of Art*. Op. cit., , p. 70. Curiosamente, em que pese a posição inicial de Adorno sobre a “pseudomorfose”, no seu supramencionado ensaio “A arte e as artes”, ele defende um ponto de vista semelhante ao de Danto sobre a insistência na “pureza do meio”: “Onde fronteiras são desrespeitadas, o medo reativo da confusão se faz facilmente sentir. O complexo externou-se de modo patogênico no culto nacional-socialista da raça pura e do xingamento do que é híbrido”. “Die Kunst und die Künste”. Op. cit., p. 434.