

Viso: Cadernos de estética aplicada

Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº 34, jan-jun/2024

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

Viso.

**O fim da arte e os limites da história:
a leitura de Danto da estética de Hegel**

Gustavo Torrecilha

Universidade de São Paulo (USP)
São Paulo (SP)

RESUMO

O fim da arte e os limites da história: a leitura de Danto da estética de Hegel

Este texto tem por objetivo investigar a leitura que Danto faz da estética de Hegel, principalmente de sua tese acerca do fim da arte. Danto reaplica o desenvolvimento histórico da arte narrado por Hegel em sua estética ao seu próprio contexto e vê, especialmente na arte *pop*, a realização da tese do fim da arte. Além disso, sua atuação crítica também é altamente influenciada pela estética hegeliana, na medida em que ele busca replicar o procedimento interpretativo de Hegel em suas análises. Contudo, apesar de seus méritos na compreensão da arte contemporânea, essa leitura de Danto é feita de maneira parcial, de modo a sustentar suas próprias teses, deixando de lado importantes implicações sistemáticas do texto hegeliano.

Palavras-chave

Danto; Hegel; fim da arte; limites da história; crítica de arte

ABSTRACT

The End of Art and the Pale of History: Danto's Reading of Hegel's Aesthetics

This text aims to investigate Danto's reading of Hegel's aesthetics, primarily his thesis about the end of art. Danto reapplies the historical development of art narrated by Hegel's aesthetics to his own context and sees, especially in pop art, the realization of the thesis of the end of art. In addition, his criticism is also highly influenced by Hegelian aesthetics, insofar as he seeks to replicate Hegel's interpretative procedure in his analyses. However, despite his merits in the comprehension of contemporary art, Danto's reading is done in a somewhat partial fashion, in order to support his own theses, leaving aside important systematic implications of the Hegelian text.

Keywords

Danto; Hegel; end of art; pale of history; art criticism

TORRECILHA, Gustavo. "O fim da arte e os limites da história: a leitura de Danto da estética de Hegel". Viso: Cadernos de estética aplicada, v. 18, n° 34 (jan-jun/2024), p. 70-105.

DOI: [10.22409/1981-4062/v34i/558](https://doi.org/10.22409/1981-4062/v34i/558)

Aprovado: 13.05.2024. Publicado: 30.06.2024.

© 2024 Gustavo Torrecilha. 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

Accepted: 13.05.2024. Published: 30.06.2023.

© 2024 Gustavo Torrecilha. 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/>

Arthur C. Danto tem na tese do fim da arte de Hegel uma de suas principais referências para a compreensão do desenvolvimento da arte desde o final XIX e durante todo o século XX. Em seu texto *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History* [Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história], Danto chega até mesmo a chamar Hegel de seu “mestre” na compreensão das artes moderna e contemporânea¹, tomando como central para sua argumentação os *Cursos de estética*. O filósofo e crítico de arte estadunidense toma por base a filosofia da história da arte de Hegel para compreender o desenvolvimento das artes na modernidade, ao mesmo tempo em que, no texto que serve de introdução à sua obra *Unnatural Wonders: Essays from the Gap between Art and Life* [Maravilhas não-naturais: ensaios do intervalo entre arte e vida], cujo título “Art Criticism after the End of Art” [“Crítica de arte após o fim da arte”] novamente remete à tese hegeliana acerca do fim da arte, também é destacada a atuação de Hegel como um crítico de arte em sua interpretação do significado histórico das obras. Essa atuação interpretativa de Hegel também serve como um parâmetro para Danto em seus próprios exercícios críticos, os quais, como ele deixa claro, são nela inspirados e buscam replicar o que Hegel havia realizado em sua estética.

Diante dessa relação entre a estética de Hegel e a atividade teórica e crítica de Danto, este artigo tem por objetivo investigar as influências da estética de Hegel sobre o texto de Danto, buscando compreender de que maneira se dá a incorporação, por parte do crítico e filósofo estadunidense, das perspectivas teóricas desenvolvidas pelo “metafísico” alemão.² Essa incorporação será analisada em dois momentos: em primeiro lugar, as ferramentas teóricas oferecidas por Hegel, que são mobilizadas para a compreensão da arte desde o final do século XIX e ao longo do século XX, e, em segundo lugar, o modo como Danto compreende o procedimento de crítica dessa arte, tendo por base, além dessa perspectiva teórica oferecida por Hegel, também os exercícios interpretativos realizados nos *Cursos de estética*. Pretende-se com este artigo um balanço crítico da leitura de Danto sobre a estética de Hegel, a qual, como se verá, é marcada por uma certa arbitrariedade na recepção e na

rejeição de determinados aspectos do pensamento sistemático hegeliano, ao mesmo tempo em que se destaca a potência dessa interpretação de Danto permeada pela filosofia de Hegel para a compreensão da arte na Modernidade e na Pós-modernidade.³

Essa abordagem impede que seja feita uma análise minuciosa e dedicada exclusivamente ao pensamento de Danto, o que implica principalmente a utilização dos dois textos mencionados nesta introdução como as principais fontes de estudo, na medida em que é neles que Danto debate mais diretamente com o pensamento de Hegel.⁴ Não obstante, será necessário referenciar aspectos mais fundamentais e gerais de outros textos para a compreensão de determinadas questões da filosofia da arte de Danto, a qual já vinha sendo desenvolvida antes de uma ocupação mais intensa e direta com o pensamento de Hegel, cuja tese sobre o fim da arte se torna um dos principais referenciais teóricos para o filósofo e crítico estadunidense.

O hegelianismo de Danto e a arte pop

Há duas dimensões sobre a tese do fim da arte de Hegel que surgem em momentos distintos de seu texto. Em primeiro lugar, na introdução aos *Cursos de estética*, quando é discutida a possibilidade do tratamento da arte por parte da filosofia, este se justifica pelo fim de uma relação mais imediata do ser humano com as obras; com o desenvolvimento do espírito, a arte deixa de ser sua forma mais elevada de expressão, motivo pelo qual ela perde a relevância que havia tido em períodos como a Antiguidade clássica e a Idade Média. Como consequência, as obras deixam de suscitar uma fruição imediata e contemplativa e passam a ser mediadas pela intelectualidade e, portanto, pela própria filosofia, de modo a satisfazer as novas necessidades de conhecimento do espírito. A outra dimensão dessa tese surge na passagem sobre a dissolução da forma de arte romântica⁵, e diz respeito a um ganho de relevância de representações mais mundanas e profanas por parte da arte, em decorrência dessa perda de sua representatividade no âmbito da expressão dos interesses espirituais mais elevados em um contexto moderno.⁶

Dessas duas dimensões resulta uma nova possibilidade de apropriação de quaisquer formas e conteúdos por parte dos artistas, que podem utilizá-los livremente em uma prática pautada por sua subjetividade, seja em termos reflexivos, compreendendo a arte e sua posição na história do espírito, seja em termos expositivos, passando a inserir cada vez mais dimensões da vida cotidiana na arte, marcada anteriormente apenas pelo sagrado e pelo divino.⁷

A primeira dimensão da tese de Hegel pode ser vista no seguinte trecho da introdução aos *Cursos de estética*, frequentemente citado por Danto:

em todas estas relações a arte é e permanece para nós, do ponto de vista de sua determinação suprema, algo do passado [*ein Vergangenes*]. Com isso, ela também perdeu para nós a autêntica verdade e vitalidade e está mais relegada à nossa *representação* [*Vorstellung*], o que torna impossível que ela afirme sua antiga necessidade na efetividade e que ocupe seu lugar superior. Hoje, além da fruição imediata, as obras de arte também suscitam em nós o juízo, na medida em que submetemos à nossa consideração pensante o conteúdo e o meio de exposição da obra de arte, bem como a adequação e inadequação de ambos. A *ciência* da arte é, pois, em nossa época muito mais necessária do que em épocas nas quais 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 retomar seu antigo lugar, mas para que seja conhecido cientificamente o que é arte.⁸

A citação de Hegel diz respeito também a um desenvolvimento que tem por base o seu sistema filosófico, como exposto em linhas gerais na *Enciclopédia das ciências filosóficas*, especialmente entre os parágrafos 553 e 577, referentes à filosofia do espírito absoluto. A arte, a religião e a filosofia ocupam o local mais elevado desse sistema, constituindo as três esferas do espírito absoluto, enquanto três atividades feitas pelo ser humano livre e racional em prol de sua autocompreensão. A arte é o primeiro desses estágios, pois

esse autoconhecimento ainda se dá na sensibilidade exterior, enquanto a religião toma por forma a representação, e a filosofia a pura intelectualidade. Para Hegel, no desenvolvimento histórico do espírito humano ao longo dos séculos, a exterioridade do material sensível é superada na medida em que o ser humano se volta cada vez mais para si mesmo e para o seu próprio interior, de modo que, na Modernidade, a arte não tem a mesma relevância cultural do passado, especialmente do mundo antigo. Isso representa o seu fim, não no sentido de que a arte deixa de ser produzida, mas de que ela deixa de ser o meio mais elevado para a autocompreensão do espírito. O que termina é a era da arte, sendo que, no contexto moderno, da chamada cultura da reflexão, essa função de autocompreensão, por mais que ainda seja compartilhada com a arte em certa medida, é transferida primordialmente para a filosofia, que tem na intelectualidade pura um meio privilegiado e que também passa a permear a maneira como o ser humano se relaciona com a arte, seja de modo a compreender historicamente aquelas obras produzidas no passado, seja no que diz respeito à sua própria relação mais crítica e reflexiva com a arte moderna.

Danto se apropria dessa tese de Hegel, que observara o fim da arte em seus cursos oferecidos na Universidade de Berlim ao longo da década de 1820, e a reaplica para compreender os acontecimentos no mundo artístico a partir do final do século XIX e durante todo o século XX. Trata-se do desenvolvimento do modernismo, que incorpora em si a intelectualidade nos diversos movimentos e vanguardas da chamada Era dos Manifestos, na qual “aceitar a arte como arte significava aceitar a filosofia que a emancipava, onde a própria filosofia em si consistia em uma espécie de definição hipotética da verdade da arte”, o que frequentemente englobava também “uma releitura tendenciosa da história da arte como a história da descoberta dessa verdade filosófica”.⁹ Danto enxerga essa ideia de que o fim da arte consiste em uma tomada de consciência de sua verdade filosófica como uma ideia hegeliana, na qual a natureza filosófica da arte surge de sua própria história e de seu desenvolvimento ao longo dos séculos, em um processo de autocompreensão do espírito, que entende por que a arte passa

a ser feita em primeiro lugar e como ela deveria ser feita nesse estágio final de autocompreensão. Trata-se de um recomeço, com Danto se apropriando da dialética hegeliana e a empregando no sentido de uma transfiguração da forma da arte, que ganha uma nova identidade e passa até mesmo a teorizar sobre si mesma, diferentemente do sentido original proposto por Hegel, de superação [*Aufhebung*] da arte pela filosofia. Danto acredita que a arte deixa de ser criada para usufruto imediato – e não necessariamente que essa relação apenas se torne impossível nesse novo estágio do espírito, como no texto hegeliano – e passa a ter por finalidade “conhecer filosoficamente o que a arte é”¹⁰, o que resulta em uma arte que passa a refletir sobre si mesma, buscando se compreender em seus limites. Se para Hegel a arte suscitava o juízo na medida em que a própria relação do ser humano com a arte se torna diferente, de mais reflexão do que de veneração (como os antigos se relacionavam com ela), Danto acredita que a própria arte suscita juízos na medida em que defende posições do que ela deveria ser. Disso surgem os diversos embates entre cada um dos movimentos modernistas e de vanguarda, que afirmam ser a arte determinada coisa, o que implica negar outras autocompreensões dos demais pontos de vista defendidos por cada um dos manifestos artísticos na era ideológica da arte.

Mas essa era eventualmente chega a seu fim, sucedendo-se a chamada era do pluralismo, na medida em que a premissa da arte dos manifestos se torna “filosoficamente indefensável”, pois, se “um manifesto distingue a arte que justifica como a verdadeira e única arte, como se o movimento que a expressa tivesse feito a descoberta filosófica do que a arte essencialmente é”, para Danto, “a verdadeira descoberta filosófica [...] é que não há de fato uma arte mais verdadeira do que qualquer outra, e que não há uma única forma que a arte deve ser; toda arte é igual e indiferentemente arte”.¹¹ Essa mentalidade, que tinha por objetivo diferenciar a arte verdadeira das supostas pseudo-artes de outros movimentos ou vanguardas, eventualmente seria superada pelo desenvolvimento histórico da arte dos anos 1960 em diante, como representado pela arte *pop*. Danto enxerga no principal

exemplo desse desenvolvimento Andy Warhol e suas *Brillo Boxes*, réplicas em tamanho aumentado de um produto de limpeza de consumo massificado presente em qualquer supermercado dos Estados Unidos na época, ou suas latas de sopa Campbell's, que também representam um objeto absolutamente mundano e cotidiano. Nesse contexto de pluralismo, passaria a ser muito mais difícil definir imediata e precisamente o que é, o que pode e o que não deve ser arte, acabando-se as narrativas filosóficas e históricas tanto da arte anterior ao modernismo quanto das diferentes vanguardas e dos diferentes movimentos.

Além dessa releitura da tese hegeliana do fim da arte, é de se destacar que as influências do pensamento de Hegel sobre a compreensão de Danto acerca da arte moderna não surgem apenas de sua estética. A expressão *pale of history*, que consta no título do texto de Danto e orienta sua investigação sobre os limites da história, diz respeito a um argumento dos *Cursos sobre a filosofia da história* de Hegel, na qual ele compreende determinadas localidades como alheias à história mundial, como a Sibéria, que estaria “fora da história [*außerhalb der Geschichte*]”.¹² O mesmo aconteceria com a arte posterior ao modernismo, dos anos 1960 em diante, na medida em que não estaria mais sujeita às narrativas da história da arte, sendo, portanto, uma arte pós-histórica. Para Danto, em um reposicionamento das perspectivas de Vasari e Greenberg, essas narrativas corresponderiam, no âmbito da arte tradicional e anterior ao modernismo, ao desenvolvimento de uma perspectiva figurativa da arte, da tentativa de representação imagética fidedigna nas obras, especialmente aquelas da pintura. Mas com o desenvolvimento de artes como a fotografia e o cinema, a pintura deixa de tentar representar figurativamente de maneira fiel à realidade. A *mímesis* se torna apenas mais um estilo com o advento do modernismo e, do impressionismo até o expressionismo abstrato, com a superação desse paradigma figurativo – em que representar mimeticamente pode ser entendido como a essência da arte neste contexto histórico pré-modernista – os diversos movimentos e vanguardas artísticas discutem entre si a maneira correta como a arte deve proceder

em suas representações. O que se põe aqui é uma arte que assume para si a questão essencialmente filosófica de sua própria essência. Em nova referência à filosofia da história de Hegel, Danto afirma que

é bastante impressionante que essa periodização tripartite corresponda, quase que extraordinariamente, à estupenda narrativa política de Hegel, na qual, de início, apenas um era livre, depois apenas alguns eram livres, então, finalmente, em sua própria era, todos eram livres. Na nossa narrativa, no início apenas *mimesis* era arte, então diversas coisas eram arte, mas cada uma tentava extinguir suas concorrentes e então, finalmente, tornou-se evidente que não havia restrições estilísticas ou filosóficas. Não há uma forma especial segundo a qual obras de arte devem ser. E esse é o presente e, devo dizer, o momento final na narrativa mestra. É o fim da história.¹³

Ainda que Danto não referencie diretamente, a segunda dimensão da tese do fim da arte, expressa na seção sobre a dissolução da forma de arte romântica, é especialmente interessante para compreender o desenvolvimento desse pluralismo que tem início com a arte *pop*. Nela, Hegel afirma que

para o artista dos dias de hoje, o estar preso a um conteúdo [*Gehalt*] particular e a uma espécie de exposição apropriada apenas para esta matéria, é algo do passado [*etwas Vergangenes*] e, desse modo, a arte se tornou um instrumento livre para que ele possa manusear uniformemente, conforme sua habilidade subjetiva em relação a cada conteúdo [*Inhalt*], seja de que espécie ele for. O artista se encontra, por isso, acima das formas e das configurações determinadas, consagradas, e se move livremente por si, independente do conteúdo [*Gehalt*] e do modo de intuição, nos quais anteriormente a consciência tinha diante de seus olhos o sagrado e o eterno.¹⁴

É de se notar que o pluralismo já estava certamente presente no modernismo e nas vanguardas. Cada um dos movimentos tinha sua concepção do que é arte, defendia-a e se utilizava das

diferentes formas e dos diferentes conteúdos como instrumentos livres, refletindo sobre e testando a arte até os seus limites. O que muda, na leitura que Danto faz com base em Hegel, é que o pluralismo passa a ser universalmente reconhecido, de modo que defender um ponto de vista acerca de uma arte verdadeira deixa de fazer sentido, ou seja, “a Era dos Manifestos, como vejo, chegou a um fim quando a filosofia foi separada do estilo porque a verdadeira forma da questão ‘o que é arte?’ surgiu”.¹⁵ A arte pós-histórica só se torna possível quando essa verdadeira forma da questão deixa de estar atrelada à própria produção artística e a maneira de representar artisticamente deixa de ser necessariamente uma afirmação da essência da arte, podendo se constituir até mesmo como um questionamento.

Mas essa questão também só se torna filosoficamente possível quando se torna historicamente possível, e são obras como as *Brillo Boxes* que efetivam essa possibilidade. Por mais que Danto não se esforce para responder diretamente essa questão, ele deixa claro como, na medida em que deixa de haver uma definição filosófica fixa e restrita do que é a arte como nos diferentes movimentos e vanguardas do modernismo (ainda que experimental e afastada da tradicional perspectiva mimética), novas direções podem ser tomadas no âmbito da produção artística e que essa liberdade é a verdade da arte pós-histórica e que a própria “história da procura da arte por identidade filosófica tinha acabado”.¹⁶ A partir da arte *pop*, a manifestação artística considerada por Danto como a fundamental da segunda metade do século XX e desse fim da história, a diferença entre a arte e objetos quaisquer não poderia mais ser estabelecida visualmente ou mesmo a partir de exemplos do que seria a arte.

A determinação do que é a arte passaria agora necessariamente por uma atividade intelectual, motivo pelo qual Danto acredita que a arte se torna sua própria filosofia, pois o que ele entende por filosofia corresponde justamente à tarefa de “estabelecer as linhas limítrofes que dividem o universo nos tipos de coisas mais fundamentais que existem”.¹⁷ Para Danto, a ausência de uma

definição e de uma resposta fixa à questão do que a arte é implica a arte superando seu próprio “plano de consciência” e atingido o “plano da filosofia”¹⁸, com importância semelhante tanto do artista quanto do filósofo da arte. Trata-se de uma arte que passa a “fazer filosofia, por assim dizer, no meio da arte” e que, portanto, estaria se transformando em “outra modalidade do [...] espírito absoluto”.¹⁹ Para Danto, “a arte, ou pelo menos a arte de vanguarda, tinha se tornado filosofia ao longo dos anos 1960 e na década seguinte”.²⁰ Danto vê uma confirmação da visão filosófica de Hegel da história da arte quando a “arte internaliza a sua própria história, quando se torna autoconsciente de sua história” de modo que sua “consciência de sua história forma parte de sua natureza” e “ela finalmente se torna filosofia”.²¹ No que diz respeito à arte se tornando sua filosofia, é importante trazer um esclarecimento, do próprio Danto, de sua “formulação mais hegeliana”, no qual ele afirma que

a minha ideia não era que a arte, de agora em diante, seria apenas filosofia, em uma forma desviada. Era, na verdade, que, tendo surgido, do interior de si mesma e como uma questão de inevitabilidade histórica, a questão de sua natureza em forma filosófica, a arte teria ido tão longe quanto poderia ir nessa direção. O resto ficou por conta da filosofia, pois não me parecia que a arte tivesse no seu repertório de recursos os meios para *responder* à questão que levantou. Por outro lado, até que fosse historicamente possível para a arte suscitar a questão, a filosofia tinha o poder de fazê-lo, por mais circunscrita que fosse sua percepção da possibilidade artística pelos horizontes históricos. [...] Eu não pensava que a transformação da arte em filosofia significasse de alguma forma que, de agora em diante, a arte seria filosófica. Longe disso: eu achava que não havia mais quaisquer restrições sobre o que a arte poderia ser ou sobre o que os artistas poderiam fazer.²²

É de se destacar, no entanto, que essa leitura de Danto não se atém a determinados aspectos sistemáticos da filosofia de Hegel. Afinal, Danto nunca se propôs a ser um pesquisador ou historiador da filosofia dedicado à obra de Hegel, mas atua ele

mesmo como filósofo e crítico de arte e recepção e reelabora as ideias hegelianas em seu próprio pensamento. Isso é atestado pelo fato de que sua versão da tese do fim da arte diz respeito a uma arte contemporânea a ele, e não apenas em termos temporais, mas também locais (a Nova York de meados do século XX), enquanto Hegel tem em mente em sua tese a arte produzida na Europa em sua própria época. Mesmo assim, Danto se considera um “hegeliano renascido [*born-again Hegelian*]”, mas ao mesmo tempo admite sua dificuldade de aceitar o todo do pensamento de Hegel²³, absorvendo principalmente uma interpretação da dimensão histórica da relação da arte com a filosofia e não necessariamente seus desdobramentos sistemáticos no interior dessa filosofia.²⁴ Não se trata, contudo, de invalidar sua leitura (pois, como se verá a seguir, há enormes méritos nela), mas de mostrar como, no âmbito de uma leitura mais atenta aos aspectos sistemáticos da filosofia de Hegel, há mais implicações e de teor distinto das conclusões alcançadas por Danto.

Em decorrência dessa leitura que se apropria do pensamento de Hegel na medida em que ele corresponde à sua própria visão – o que é compreensível dentro da atuação de Danto como filósofo e crítico de arte e não necessariamente como pesquisador especializado da filosofia de Hegel –, há diversas críticas de estudiosos, principalmente em decorrência do destaque obtido pelo pensador estadunidense e sua utilização do texto hegeliano como uma de suas fontes principais. Um elemento fundamental de sua leitura que atrai diversas críticas por parte daqueles dedicados a estudar a filosofia de Hegel diz respeito à sua compreensão de que a arte se torna sua própria filosofia. Sobre isso, é possível destacar como em textos anteriores a essa incorporação do pensamento hegeliano, como o livro *The Transfiguration of the Commonplace* [*A transfiguração do lugar-comum*] – no qual “a teoria do fim da arte de Danto ainda não está desenvolvida, mesmo que [...] os elementos decisivos já estejam todos presentes”²⁵ – já se tratava, para Danto, da dificuldade de distinguir a arte “de sua própria filosofia”, pois “as obras de arte foram transfiguradas em exercícios na filosofia da arte”.²⁶ E nessa obra de fato as referências a Hegel ainda são

bem escassas (o próprio Danto considera esse livro um trabalho de filosofia analítica), principalmente se comparadas ao *After the End of Art*, o que pode mostrar como sua leitura dos *Cursos de estética* foi feita de maneira orientada, de modo a também embasar suas próprias teorias; ao falar novamente do trecho em que Hegel afirma que a arte nos convida à contemplação por meio do pensamento, para conhecer filosoficamente o que a arte é, Danto admite que foi esse o trecho de Hegel “que sustentou os meus próprios pontos de vista sobre o fim da arte”.²⁷

Sobre essa leitura de uma arte que se torna sua própria filosofia, é de se destacar que o texto de Hegel oferece argumentos diretamente contrários a essa tese. Apesar da natureza comum de autoconhecimento do espírito que a arte e a filosofia possuem, bem como da crescente inserção de um caráter reflexivo na produção artística, na qual a filosofia se torna até mesmo necessária ao longo da história para a plena realização do potencial artístico, Hegel afirma categoricamente que a arte não deixa de ser arte. Por mais que a arte romântica seja a “arte se ultrapassando a si mesma [*das Hinausgehen der Kunst über sich selbst*]”, essa ultrapassagem da arte ainda se dá “no interior de seu próprio âmbito e na forma da própria arte”.²⁸ No sistema hegeliano, a arte não é, “seja quanto ao conteúdo quanto à forma, o modo supremo e absoluto de tornar conscientes os verdadeiros interesses do espírito”, pois “justamente por causa de sua forma a arte é também limitada a um conteúdo determinado” e “somente um certo círculo e estágio da verdade pode ser exposto no elemento da obra de arte” – “para ser conteúdo autêntico para a arte”, a verdade “ainda deve possuir a determinação de poder transitar para o sensível e de poder nele ser adequada a si”.²⁹ Já a filosofia, no sistema hegeliano, mesmo quando se ocupa da arte, é manifestação última da verdade, efetivada de modo puramente conceitual, ou seja, sem mais a necessidade de recorrer à representação sensível.³⁰

Os pesquisadores de Hegel defendem que, mais do que essa “filosofização da arte” proposta por Danto³¹, o que ganha espaço é uma filosofia da arte que visa a suprir essa demanda espiritual

moderna que exige mais do que a simples representação da ideia na sensibilidade, construindo, a saber, uma relação crítica e reflexiva para com a arte, que, por sua vez, mantém sua forma original. A arte não se tornaria sua própria filosofia, mas, para a sua melhor compreensão, passa a ser necessária uma mediação por parte de sua ciência, pelo menos no contexto do fim da arte e de uma aspiração espiritual renovada, do fim da relação mais imediata e significativa entre as obras e os seres humanos. E a própria arte reconhece essa necessidade e abre mais espaço para que se reflita sobre ela, tornando-se ela, assim, também mais reflexiva (ainda que de maneira limitada pelo sensível). A necessidade moderna de pensamento não se sucede com a reversão da arte em sua filosofia, mas com uma relação cada vez mais próxima entre a sensibilidade da arte e a intelectualidade da filosofia.

Dentre esses pesquisadores, Iannelli, por exemplo, chega até mesmo a ironizar a leitura feita por Danto; enquanto ele se considera um hegeliano renascido, a pesquisadora italiana afirma que “esse renascimento espiritual de Danto parece, no entanto, ter acontecido nas margens do Sena e não nas do Spree, porque ele obtém suas ideias predominantemente da leitura de Hegel de Kojève e menos da filosofia berlinense de Hegel”.³² Iannelli entende como a leitura de Danto apenas reforça o problema da questão do conceito de narração em nossa época, ao mesmo tempo em que rejeita o conceito de período pós-histórico, que, para ela, seria “manifestamente anti-hegeliano” e que implicaria conclusões que estão “muito distantes da função eminentemente histórico-cultural que Hegel atribuiu à arte”.³³ Além disso, em sua compreensão da tese do fim da arte de Hegel, a pesquisadora italiana reforça justamente a “dimensão sensível que determina os limites ideais que a arte não pode ultrapassar se não quiser se tornar filosofia e desaparecer”.³⁴ E, considerando que a tese do fim da arte não significa um fim de sua produção, mas justamente dessa condição de ser o modo privilegiado de representar os interesses mais elevados do espírito humano, é compreensível o porquê de a arte não se tornar exatamente sua própria filosofia, por mais que seja cada vez mais permeada por

questões intelectuais e reflexivas, como é mostrado especialmente a partir do modernismo.³⁵ Quando a arte era o meio mais elevado de autocompreensão do espírito, ela não tinha a necessidade da filosofia, mas quando essa necessidade passa a existir, a arte a acolhe de modo a se preservar, suscitando a reflexão intelectual por meio de sua dimensão sensível, mas não necessariamente se tornando sua filosofia.

Não obstante essas críticas, há grandes méritos na leitura e apropriação por parte de Danto das teses hegelianas. Um deles diz respeito à compreensão da arte posterior ao modernismo sem uma rejeição pura e simples, que resultaria de uma visão ideológica do que a arte deve ser. Essa rejeição determina, segundo Danto, a compreensão de Greenberg, considerado por ele como o grande representante filosófico do modernismo artístico, mas em relação a quem, no entanto, Danto busca delimitar sua própria posição. Se já existia uma certa liberdade – ainda que parcial – reflexiva e experimental nas diversas perspectivas modernistas, essa liberdade é marcada por uma visão histórica e filosófica do que a arte moderna deve ser. Só que Greenberg teria falhado na compreensão da arte *pop* em diante, e mesmo de fenômenos anteriores, como o surrealismo e o dadaísmo, justamente por ter ficado preso ao paradigma conceitual modernista, especialmente aquele da pintura, sem enxergar, em termos hegelianos, a diversidade de formas e conteúdos disponíveis para o artista, que os moldaria conforme sua própria subjetividade. Nessas manifestações artísticas como a arte *pop*, a liberdade é completamente aceita, permitindo a apropriação de quaisquer formas e conteúdos – inclusive aqueles do passado – o que se reflete na afirmação de Danto de que “em contraste com o modernismo, não há um estilo contemporâneo”.³⁶ É como se a arte pós-histórica fosse uma radicalização ainda maior do que já havia sido feito no modernismo, no qual “as próprias condições de representação se tornam centrais, de modo que a arte, de certa maneira, torna-se seu próprio tema”.³⁷

A discussão com Greenberg também é central no texto de Danto. De sua compreensão de uma narrativa sobre o desenvolvimento

de uma essência que caracteriza a arte, Greenberg valoriza as diferentes vanguardas de acordo com essa essência. Se Danto fala de duas narrativas anteriores à arte do fim da história, a da arte tradicional e a da arte modernista, Greenberg é considerado por ele o grande representante dessa narrativa modernista – que de certa maneira representa uma continuidade da narrativa de Vasari –, marcada por uma perspectiva crítica e reflexiva interna, de questionamento de si mesma enquanto arte e de oferecer uma resposta filosófica do que a arte de fato é (ou deveria ser). Greenberg reconheceria essa visão como “uma verdade universal histórica e, ao mesmo tempo, tentou oferecer sua própria definição filosófica”³⁸; mas essa sua definição dogmática (e, para Danto, até mesmo intolerante e conservadora) da natureza da arte vinculada ao modernismo afetaria a compreensão de Greenberg enquanto crítico, de modo que em sua narrativa ficam excluídos alguns movimentos artísticos relevantes do século XX, como o surrealismo e, posteriormente, a arte *pop*, que representa, para Danto, justamente essa nova liberdade pluralista atingida no período pós-histórico, de uma arte que pode ser feita “para quaisquer propósitos ou mesmo para nenhum propósito sequer”.³⁹ Há, na narrativa de Greenberg, uma essência ou até mesmo uma qualidade na arte, vinculada especialmente à pintura e seu questionamento dos seus próprios meios, sua natureza plana⁴⁰ e a delimitação dessa natureza, que não seria de fato atingida pelo dadaísmo, pelo surrealismo e pela arte *pop*, movimentos não necessariamente tão vinculados à pintura.

Assim como Danto se considera influenciado por Hegel, Greenberg compreende a arte com base em uma percepção vinculada ao pensamento de Kant, ainda que também, como na leitura que Danto faz de Hegel, com uma incorporação de determinados elementos do pensamento kantiano que deixa de lado outros, de modo a servir à sua própria compreensão da arte. Danto aponta dois postulados fundamentais retirados por Greenberg em sua leitura de Kant: o primeiro, que se baseia na relação entre o “juízo do belo e a aplicação de regras” na *Crítica da faculdade julgar*, com Greenberg concluindo que “o juízo crítico [...] opera na suspensão da regra”, de modo que a

qualidade não pode ser asserida e nem provada pela lógica do discurso, mas regulada pela experiência⁴¹; enquanto o segundo “deriva da razão profunda no sistema kantiano de que o estético era estritamente segregado do prático”, de modo que o julgamento da beleza teria de ser “tacitamente universal e a universalidade seria incompatível com o interesse e, logo, com a praticidade”.⁴² Haveria, portanto, na avaliação da arte, um bom gosto, um olhar crítico cultivado ou mesmo um sentido aguçado para o belo da arte, mas que poderia ser universalmente atingido e que se fundamentaria nessa compreensão da essência da arte de acordo com as proposições filosóficas do modernismo, ainda que não fosse possível delimitar regras para sua operação. E essa maneira de operar de Greenberg ganha certa legitimidade na medida em que ele é um dos primeiros críticos a descobrir o valor de um artista como Pollock, antes de sua notoriedade no meio artístico estadunidense de meados do século XX, que críticos como o próprio Greenberg ajudaram a consolidar.

Mas, mesmo valorizando o “tremendo feito de Greenberg” em sua compreensão histórica do modernismo⁴³, Danto ainda assim rompe com ele no que diz respeito ao desenvolvimento histórico da arte no século XX, justamente por causa do surgimento de movimentos como a arte *pop* e a quebra com qualquer essência pré-definida do que seria a arte, por sua vez, capaz de ser fundamentada apenas pela inspeção visual de um olhar crítico treinado e aguçado. Por isso, Greenberg era da visão de que, após o expressionismo abstrato, nada mais relevante teria surgido no mundo da arte, e que uma arte como a *pop* não era digna de sua narrativa. Por mais que Greenberg incorporasse uma narrativa histórica do modernismo como uma necessidade no desenvolvimento da arte, ele tinha uma visão de que essas novas modalidades representativas, inclusive as abstratas, guardavam uma essência em comum com relação a toda a arte produzida durante a era mimética, em que a arte buscava representar sem tornar suas condições de representação seu próprio objeto. Danto, por outro lado, historiciza a essência da arte que é trazida à consciência. Aqui é em grande medida a compreensão hegeliana e a compreensão kantiana que estão em jogo (ainda que de maneira mais rasa e não comprometida

com todos os desdobramentos do pensamento de cada um), com a inserção de uma perspectiva histórica na compreensão da arte. Com o fim do modernismo e o surgimento da arte *pop*, o “dilema reconhecido por Greenberg entre obras de arte e meros objetos reais não podia mais ser articulado em termos visuais” apenas⁴⁴, o que demandou uma superação desse paradigma que identifica visualmente a essência da arte por uma estética voltada à investigação do significado das obras.

A crítica de arte de Danto e a incorporação do significado nas obras

Em diversos momentos deste texto, a questão da crítica já surgiu de maneira lateral, seja na discussão sobre o status da arte na Modernidade – que demanda um tratamento reflexivo e crítico, visto que a própria arte não apenas passa a suscitar o juízo, mas também incorpora em si elementos reflexivos –, seja nas diferenças entre a atuação crítica de Danto e a de Greenberg. A crítica é, portanto, um elemento constante no pensamento de Danto, e não se pode perder de vista que suas considerações transcendem apenas o âmbito teórico da filosofia, mas dizem respeito também diretamente à sua atuação prática no campo da crítica de arte. E também nessa atuação de Danto como crítico a filosofia de Hegel tem grande relevância, na medida em que fornece a ele os fundamentos para a compreensão da obra de arte como um significado incorporado, aspecto que dita sua análise.

No texto “Art Criticism After the End of Art”, Danto caracteriza Hegel como um dos “maiores praticantes de crítica de arte” e busca ele mesmo, como crítico de arte profissional, escrever algo “que se aproxime do que Hegel alcançou nesse gênero”.⁴⁵ Essa caracterização de Hegel como crítico se dá em decorrência de sua intenção de “colocar a arte em palavras para apreender o que ela significa”, de “traduzir para o pensamento o que os sentidos nos mostram”.⁴⁶ Tanto o fim de uma relação mais imediata do espírito humano com a arte quanto a disponibilidade das mais diversas formas e conteúdos demandam uma relação mais intelectualizada com a arte, pois os modernos têm que

interpretar o que os antigos sabiam de maneira mais imediata e intuitiva. Aí entraria a atuação do crítico como mediador da arte com o público, com a função de compreender e também explicar o que há a ser visto em determinada obra. Danto aponta a busca de Hegel pela apreensão do significado espiritual de uma obra como um modo de realizar crítica de arte e acredita ser necessário um procedimento semelhante no presente, buscando ele próprio se inserir nesses moldes críticos.

Em sua filosofia da história da arte, Hegel busca reconstruir o seu desenvolvimento como uma expressão da verdade de sua época em um objeto material e sensível, o que ocasionaria exercícios de observação da formação sensível do conceito de arte. Como consta na passagem dos *Cursos de estética* frequentemente citada por Danto e trazida anteriormente, a abordagem da arte no contexto de seu fim corresponde a um juízo sobre o conteúdo de uma obra e os meios de exposição desta, bem como sobre a adequação de um ao outro.⁴⁷ Por mais que, para Danto, Hegel tivesse se voltado principalmente para as obras produzidas no passado, de modo a compreender esse significado histórico que elas teriam em determinado contexto de desenvolvimento do espírito, ele também enxerga essa tarefa interpretativa como fundamental para o tratamento da arte moderna e contemporânea, na medida em que esta não é passível de ser imediatamente apreendida sem uma mediação reflexiva por parte não apenas do espectador, mas principalmente do crítico, que auxiliará esse espectador a compreender o significado da obra. Danto afirma que

a visão à qual eu cheguei não apenas formulou uma definição provisória da arte, ela formulou também a abordagem que eu teria com a crítica de arte. Uma obra de arte deve, em primeira instância, ser sobre algo – ter um significado – e ela deve de alguma maneira incorporar o significado no modo como se apresenta para a consciência [awareness] do espectador. Eu fiz disso um *slogan* ao dizer que obra de arte são *significados incorporados*. Como crítico, parece-me que devemos perguntar qual é o significado de uma obra e então como a obra incorporou esse significado e se, nos termos de Hegel, significado e

incorporação [embodiment] são “apropriados ou inapropriados um ao outro”. Com a arte do passado, é claro, quando obras de arte constituíam parte da forma de vida que viviam aqueles para quem as obras eram de fato feitas, seus usuários não tinham necessidade desses questionamentos. As obras se dirigiam a eles de maneira tão imediata que não deixava nada mais a se fazer do que responder das maneiras prescritas. Mas nós não nos relacionamos e não podemos nos relacionar com elas dessa maneira interior.⁴⁸

Esta definição das obras de arte como um objeto que é sobre algo – ou, conforme o termo de Danto, um objeto que tem sua “aboutness” como “propriedade crucial que o diferencia”⁴⁹ – e que incorpora esse significado em seu modo de exposição – determinando a atuação do crítico – não chega a ser a única elaborada por Danto; em *The Transfiguration of the Commonplace*, uma obra em que a influência de Hegel ainda é muito menor, há mais do que essas duas condições que surgem em *After the End of Art* e em “Art Criticism After the End of Art”.⁵⁰ E essa definição posterior é justamente a que mais se aproxima do texto de Hegel, que na lógica da *Enciclopédia das ciências filosóficas*, no adendo ao §133, define as “obras de arte verdadeiras” como “justamente apenas aquelas cujo conteúdo e cuja forma se mostram como absolutamente idênticos”, pois “uma obra de arte a qual falte a forma correta, não é justamente, por isso, um obra de arte correta, isto é, uma obra de arte verdadeira”.⁵¹ Trata-se, aqui, da exposição de um determinado conteúdo em sua forma adequada, ou seja, de seu significado em sua forma sensível. Nesse sentido, o termo “aparência sensível da ideia [das sinnliche Scheinen der Idee]”, que define o belo artístico nos *Cursos de estética*⁵², pode ser pensado como essa incorporação de um significado espiritual histórico em uma obra sensível.

Mas novamente, apesar de colocar Hegel como seu mestre e modelo também em sua atuação como crítico, Danto tampouco se compromete com as implicações de todo o sistema que orienta essa interpretação da arte. A visão hegeliana de que o ser humano teria ultrapassado espiritualmente a arte em

decorrência das limitações impostas pela sua sensibilidade inerente implicaria uma filosofia da arte que seria “refém” da metafísica.⁵³ Em “Art Criticism After the End of Art”, publicado oito anos após *After the End of Art*, o próprio Danto reconhece o papel limitado que a arte tem em relação à filosofia no pensamento de Hegel, o que, de certa maneira, vai de encontro à sua tese postulada no texto anterior, em que ele busca fundamentar, com base nos *Cursos de estética*, sua ideia de que a arte se torna sua própria filosofia reaplicando a tese do fim da arte para seu próprio contexto cultural. Ou seja, se Danto antes via a tese do fim da arte de Hegel como um fundamento para sua posição de que as obras se tornam exercícios de filosofia, agora ele reconhece mais claramente o papel da filosofia no sistema hegeliano como esfera posterior do espírito absoluto, o que ressalta a condição limitada da arte no que diz respeito à apreensão do espírito e diferencia mais marcadamente sua perspectiva da hegeliana. Nessa perspectiva de Danto, é como se arte e filosofia fossem equiparadas (inclusive com a arte podendo realizar exercícios teóricos, ainda que circunscritos à filosofia da arte), enquanto, no sistema hegeliano, há claramente uma hierarquia, sendo a filosofia compreendida como a expressão definitiva do espírito que pode ser suscitada também pela arte no contexto moderno, mas não feita diretamente por ela. Agora, mais do que tentar embasar suas próprias teorias com base na compreensão histórica dos *Cursos de estética*, o papel da filosofia hegeliana da arte é ressaltado principalmente no que diz respeito à maneira de interpretar obras de arte como um modelo para a atuação crítica, e não ao significado que essa interpretação tem em um contexto sistemático mais amplo.

Mas a caracterização que Danto faz de Hegel como um crítico de arte levanta por si só questionamentos no âmbito de sua estética, uma vez que o pensador alemão afirma que seus cursos não poderiam constituir uma “mera crítica de obras de arte”, mas sim uma perseguição do “conceito fundamental do belo e da arte, por todos os estágios que ele percorre em sua realização” para, por meio do pensamento, “torná-lo captável e conservá-lo”.⁵⁴ Nesse sentido, Iannelli destaca como Hegel “nunca contemplou a obra de arte como historiador ou crítico de

arte”, mas “propõe as questões a si como filósofo”.⁵⁵ É por isso que o papel interpretativo realizado por Hegel está diretamente ligado ao seu sistema e sua compreensão do espírito dentro dele. Sua compreensão conceitual e histórica do desenvolvimento do espírito, que também é trabalhada em obras como a *Fenomenologia do espírito* e em seus cursos sobre a filosofia da história, bem como naqueles sobre as demais esferas do espírito absoluto, religião e filosofia, faz, portanto, parte ela mesma de um sistema e conjuga em si uma visão filosófica sobre o papel da arte nesse sistema. Não é possível, se Hegel for de fato considerado um crítico de arte, deixar de lado essa dimensão de sua atuação analítica. Ao mesmo tempo, isso não significa que Hegel se proponha a compreender a arte com base em um ponto de vista meramente teórico, mas justamente a transformar esse ponto de vista em algo universal, compreendendo também as contingências e os dados empíricos que constituem a produção artística e que são discutidos por disciplinas como a história e a crítica de arte. Hegel busca, em sua filosofia da arte, enfrentar as particularidades e peculiaridades das obras individuais, o que o leva a abordar diversas obras em um exercício crítico e interpretativo que serve como modelo para a atuação de Danto. Portanto, quando se fala de Hegel não como historiador ou crítico de arte, mas como filósofo, o foco reside justamente nessa questão de como ele busca incorporar, muito mais do que rejeitar, os dados fornecidos pela história e pela crítica em seu tratamento conceitual.

Além disso, com base nessa atualização da tese do fim da arte, especialmente no argumento de que o ser humano perde sua relação mais imediata com a arte, cuja existência nessa “forma pós-histórica” não carrega “qualquer significado histórico”⁵⁶, Danto acaba, na visão de pesquisadores da filosofia de Hegel, supervalorizando o papel do crítico ou do teórico da arte, bem como de todos aqueles inseridos no mundo da arte. Pois ele afirma que “pode ter havido épocas em que críticos não eram necessários para interpretar a arte para os espectadores, mas na medida em que a história da arte evoluiu, o crítico é cada vez mais necessário para explicar ao espectador o que é visto”, de

modo que “nós devemos tratar a arte de hoje como Hegel tratou a arte do passado, quando artista e espectador constituíam – ou idealmente constituíam – uma comunidade de fato”.⁵⁷ Se a diferenciação entre objetos mundanos como latas de sopa ou caixas de produtos de limpeza não pode mais se dar de maneira imediata pela simples inspeção visual, o crítico e o filósofo da arte ganham tanta relevância quanto o artista que teria produzido essa obra em primeiro lugar, para reconhecê-la como arte, identificando seu significado incorporado. Depois das *Brillo Boxes* de Warhol, “ver algo como arte requer algo que o olho não consegue denunciar – uma atmosfera de teoria artística, um conhecimento da história da arte: um mundo da arte”.⁵⁸

Gethmann-Siefert é uma desses pesquisadores que rejeita essa tese de que a legitimação de uma obra de arte dependeria do reconhecimento dela como tal por conhecedores do mundo da arte e enxerga na própria filosofia da arte de Hegel um argumento contra essa tese. Pois se a estética reconhece a arte como a aparência sensível da ideia, como a sua época capturada e exposta em uma obra material, permanece, mesmo na Modernidade, sua condição de “símbolo da eticidade” e seu significado como manifestação cultural de uma sociedade⁵⁹ – a diferença é que, “no lugar da identificação com os conteúdos transmitidos pela arte, entra o embate refletido com as propostas de visão de mundo. Arte não é mais orientação obrigatória em termos de conteúdo, mas oferece educação formal [*formelle Bildung*]”.⁶⁰ Desse modo, “se seguirmos esse conceito estético, então as obras de arte não se tornam – como na determinação de Danto da arte após o seu fim – cidadãos de um mundo particular, mas mantêm seu significado ‘para nós’”.⁶¹ O mundo da arte seria acessível a todos, e, por mais que o papel de conhecedor seja importante – afinal, as obras mesmo oferecem essa formação –, elas continuariam a ser feitas para o espírito humano e continuariam a manter seu significado cultural, o qual, por mais privilegiados que os críticos e conhecedores sejam para reconhecer, não seria exclusividade deles.

Considerações finais

Não obstante todas as críticas possíveis à apropriação que Danto faz da filosofia hegeliana, resta clara ainda assim sua potencialidade no âmbito de uma compreensão efetiva do fenômeno artístico na Modernidade e na Pós-modernidade. Essa potencialidade fica ainda mais clara no âmbito das discussões vistas acima entre Danto e Greenberg. A rejeição por parte de Greenberg de movimentos e estilos como o surrealismo e principalmente a arte *pop* decorre de suas visões filosóficas, assim como a capacidade de Danto de reconhecer a importância desses movimentos, a qual só foi reforçada com o distanciamento histórico de hoje. A leitura que Danto faz de Hegel permite a ele se afastar da maneira como se realiza crítica de arte no chamado período ideológico e a legitimar o local que diversos artistas e obras têm naquele contexto da história da arte. Munido da tese do fim da arte, ele é capaz de enxergar a historicidade do conteúdo e da forma da arte e da mudança que ocorre nessa época.

É como se, traçando um paralelo com as formas de arte de Hegel, a leitura modernista de Greenberg da essência da arte se baseasse no seu verdadeiro conceito, seu momento supremo de realização na história. Nos *Cursos de estética*, esse é o momento da forma de arte clássica, para qual a forma simbólica serve, assim como a era mimética da arte, como preparação para que ela possa finalmente atingir o seu verdadeiro conceito (seja o da realização suprema da beleza no mundo greco-romano, seja o de ganho de consciência da pintura que se torna uma questão para si mesma no modernismo). Mas esse momento da, por assim dizer, essência da arte, de sua realização efetiva mais conforme ao seu conceito, com adequação total entre o conteúdo que é passível de exposição por meio da matéria sensível e a materialidade dessa exposição, é também ultrapassado, seja pela forma romântica e o início da superação da sensibilidade exterior (que já se encaminha para o fim da arte), seja pela arte posterior ao modernismo que reafirma sua liberdade. Fossem Greenberg e Danto pensados como personagens inseridos na estética de Hegel, pode-se dizer que o

primeiro teria ficado preso ao paradigma da perfeição da arte clássica e o segundo teria sido capaz de compreender as necessidades históricas e espirituais de superação desse paradigma. A tese do fim da arte oferece a solução para a compreensão, tanto por parte do filósofo quanto do crítico de arte, da superação do paradigma de uma arte que tem o seu período de auge ultrapassado, o que não significa sua morte, mas novas possibilidades em termos de forma e conteúdo.

Já no que diz respeito ao papel do crítico de arte como mediador entre obra e o público, é de se destacar que, mesmo para aqueles que já possuem familiaridade com a arte, sua teoria e sua história, em decorrência dessa infinidade de novas maneiras de a arte existir, há cada vez mais obras que exigem uma mediação para a sua compreensão e apreciação completa. A arte é de fato universal e representa a cultura humana, mas definir o que é arte e o significado de uma obra no contexto contemporâneo acaba exigindo, de certa maneira, uma validação por parte daqueles inseridos nesse mundo, sejam eles museus, curadores ou críticos. Aqui, novamente, a tese de Danto, por mais que se afaste um pouco da interpretação da estética de Hegel, está em conformidade com o que se viveu no cenário artístico desde meados do século XX, especialmente se for levado em consideração todo o crescimento de um nicho e mesmo de um mercado especializado em torno das obras de arte.

A leitura que Danto faz da estética de Hegel, por mais que tenha seus problemas, encontra, em última instância, uma confirmação na realidade vivida pela arte desde meados do século XX – e talvez por isso sua obra tenha ficado tão popular no âmbito da crítica e da filosofia da arte. É de se ressaltar, por uma última vez, que Danto não pretende realizar uma pesquisa sobre Hegel, ou apenas reaplicar suas teses a um novo contexto, mas sim construir uma contribuição teórica própria, que tem nos *Cursos de estética* mais uma espécie de inspiração do que uma orientação fixa. Assim como Paulo Arantes fala da leitura, por parte de Kòjeve e da recepção francesa que serviria de base para o desenvolvimento do pensamento de Lacan, de um “Hegel por certo errado porém vivo”⁶², o Hegel de Danto, o hegeliano

renascido no Sena, poderia também ser considerado errado, mas vivo em suas análises da arte contemporânea.

Referências bibliográficas

ARANTES, Paulo E. "Hegel no espelho do Dr. Lacan". *Psicologia USP*, v. 6, n. 2 (1995), p. 11-38. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/psicousp/article/view/34519>>. Acesso em 13/10/2023.

CAMPANA, Francesco. *The End of Literature, Hegel, and the Contemporary Novel*. Cham: Palgrave Macmillan, 2019.

DANTO, Arthur C. *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton: Princeton University, 1997.

_____. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. Tradução de Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus, 2006.

_____. *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-historical Perspective*. Nova York: Farrar Straus Giroux, 1992.

_____. "Crítica de arte após o fim da arte". Tradução de Miguel Gally, Clarissa Barbosa e Leandro Aguiar. *Revista Estética e Semiótica*, v. 3, n. 1 (2013), p. 82–98. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/esteticaesemiotica/article/view/11904>>. Acesso em 07/05/2024.

_____. *Encounters and Reflections: Art in the Historical Present*. Nova York: Farrar Straus Giroux, 1990.

_____. *Replies to Essays*. In: ROLLINS, Mark (org.). *Danto and his Critics*. 2. ed. Chichester: Wiley-Blackwell, 2012, p. 285-311.

_____. "The Artworld". *The Journal of Philosophy*, v. 61, n. 19 (1964), p. 571-584.

_____. *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. Nova York: Columbia University, 1986.

_____. *The Transfiguration of the Commonplace*. Cambridge: Harvard University, 1981.

_____. *Unnatural Wonders: Essays from the Gap between Art and Life*. Nova York: Farrar Straus Giroux, 2005.

GETHMANN-SIEFERT, Annemarie. "Danto und Hegel zum Ende der Kunst – Ein Wettstreit um die Modernität der Kunst und Kunsttheorie". In: GETHMANN-SIEFERT, Annemarie; NAGL-DOCEKAL, Herta; RÓZSA, Erzsébet; WEISSER-LOHMANN, Elisabeth (orgs.). *Hegels Ästhetik als Theorie der Moderne*. Berlim: Akademie Verlag, 2013, p. 17-37.

HEGEL, Georg W. F. *Cursos de estética: volume I*. Tradução de Marco Aurélio Werle. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

_____. *Cursos de estética: volume II*. Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

_____. *Cursos de estética: volume III*. Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

_____. *Cursos de estética: volume IV*. Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.

_____. *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse. 1830. Erster Teil. Die Wissenschaft der Logik mit den mündlichen Zusätzen*. Werke, vol. 8. 2. ed. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989a.

_____. *Grundlinien der Philosophie des Rechts oder Naturrecht und Staatswissenschaft im Grundrisse. Mit Hegels eigenhändigen Notizen und den mündlichen Zusätzen*. Werke, vol. 7. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970.

_____. *Vorlesungen über die Ästhetik I*. Werke, vol. 13. 2. ed. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989b.

_____. *Vorlesungen über die Ästhetik II*. Werke, vol. 14. 2. ed. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990a.

_____. *Vorlesungen über die Ästhetik III*. Werke, vol. 15. 2. ed. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990b.

_____. *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*. Werke, vol. 12. 2. ed. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989c.

HOULGATE, Stephen. "Hegel, Danto and the 'End of Art'". In: JAMME, Christoph; COOPER, Ian (orgs.). *The Impact of Idealism. The Legacy of Post-Kantian German Thought. Volume III. Aesthetics and Literature*. Cambridge: Cambridge University, 2013, p. 264-292.

IANNELLI, Francesca. "Der Prophet, der Häretiker, der Post-Pop-Philosoph und die ausgebliebene Apokalypse oder Hegel, Belting und Danto über die Kunst und ihr Los". In: VIEWEG, Klaus; IANNELLI, Francesca; VERCELLONE, Federico (orgs.). *Das Ende der Kunst als Anfang freier Kunst*. Paderbon: Wilhelm Fink Verlag, 2015, p. 117-132.

Gustavo Torrecilha é doutorando em filosofia na USP

¹ DANTO, 1997, p. 26; DANTO, 2006, p. 29. Todas as citações de textos em língua estrangeira são feitas tendo por referência a obra original; no entanto, quando disponíveis, as traduções dessas obras publicadas em português (no caso, o livro *Após o fim da arte* e o texto "Crítica de arte após o fim da arte" de Danto e os *Cursos de estética* de Hegel) também foram consultadas e eventualmente alteradas em alguns pequenos detalhes, mas mantendo o principal em termos de sentido.

² DANTO, 2005, p. 4; DANTO, 2013, p. 83.

³ Os termos "moderno", "contemporâneo" e "pós-moderno" não são concebidos como meras delimitações cronológicas, mas como modos de produzir arte. Enquanto a arte moderna corresponde a uma mudança na forma de produzir arte, o que a diferencia da produção anterior, o termo "contemporâneo", é, nos dias de hoje, aplicado principalmente à arte tida como pós-moderna, por mais que, durante muitas décadas dos séculos XIX e XX, fosse aplicado primordialmente à arte moderna. O que está em jogo no pensamento de Danto é a questão do estilo, como se verá no decorrer deste texto, com o "moderno" vinculado a uma maneira mais restrita de produzir arte, ainda que inovadora, e o contemporâneo pós-moderno ligado a um período posterior a esse, em que essas restrições são superadas, ainda que o próprio Danto reconheça que o termo "pós-moderno" por vezes também seja identificado muito proximamente a um estilo específico, motivo pelo qual ele prefere, no lugar desses dois termos, o termo "arte pós-histórica". Para Danto, o modernismo "é marcado por uma ascensão a um novo nível de consciência, que se reflete na pintura como um tipo de discontinuidade,

quase como se para enfatizar que a representação mimética tinha se tornado menos importante do que algum tipo de reflexão sobre os meios e métodos da representação. [...] A questão é que ‘moderno’ não significa apenas ‘o mais recente’” (DANTO, 1997, p. 8; DANTO, 2006, p. 10). Já com relação ao “contemporâneo”, “assim como ‘moderno’ não é simplesmente um conceito temporal, significando, diga-se, ‘mais recente’, ‘contemporâneo’ também não é meramente um termo temporal, significando tudo o que esteja acontecendo no presente momento. [...] Na minha visão, por outro lado, ele designa menos um período do que o que acontece depois que não há mais períodos em certa narrativa mestra da arte, e menos um estilo de fazer arte do que um estilo de usar estilos” (DANTO, 1997, p. 9-10; DANTO, 2006, p. 12-13). Esse período é justamente o “pós-moderno”, cujo termo, por sua vez, “mostra a relativa fraqueza do termo ‘contemporâneo’ em expressar um estilo. Parecia muito um mero termo temporal. Mas talvez ‘pós-moderno’ fosse um termo muito forte, muito intimamente identificado com um certo setor da arte contemporânea. Na verdade, o termo ‘pós-moderno’ realmente me parece designar um certo estilo que podemos aprender a reconhecer, do mesmo modo como aprendemos a reconhecer exemplos do barroco ou do rococó” (DANTO, 1997, p. 11; DANTO, 2006, p. 14).

⁴ Seria possível mencionar também o ensaio “The End of Art” [“O fim da arte”], que consta no livro *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, texto que contém formulações semelhantes, mas ainda embrionárias de alguns dos principais temas que viriam a ser discutidos e aprofundados em *After the End of Art*, uma obra mais abrangente. A questão do pluralismo, por exemplo, está presente, mas mais por uma leitura inspirada em Kojève e Marx do que pela argumentação posterior do papel ideológico dos movimentos e vanguardas modernistas, como se discutirá na sequência. Por isso, o ensaio é referenciado por este artigo apenas de maneira pontual.

⁵ Uma observação deve ser feita aqui, visto que este texto se dedica também àqueles que não necessariamente se ocupam da filosofia hegeliana e que podem não estar familiarizados com seus termos e conceitos: Hegel não se utiliza do termo romântico como referência ao período intelectual e artístico que é comumente denominado romantismo, o qual, se na época existia principalmente como um contraponto ao classicismo, hoje em dia é compreendido de maneira distinta, como um dentre os muitos estilos que se sucederam ao longo da história da arte e do pensamento. Trata-se, em sua filosofia da história da arte, de um período muito mais amplo, que abrange toda a época cristã até a sua própria contemporaneidade (na figura de artistas como Goethe e Schiller) e que sucede os períodos da forma de arte clássica (mundo greco-romano) e da forma de arte simbólica (mundo oriental pré-grego de povos como os egípcios, por exemplo).

⁶ Ou seja, enquanto a arte das épocas pré-modernas tinha por conteúdo principalmente as representações mitológicas e religiosas que constituíam a visão de mundo dessas sociedades, com a dissolução da forma de arte romântica, representações mais cotidianas de cenas comuns da vida humana passam a ter lugar também na arte; o exemplo mais notório desse novo tipo de produção artística na estética de Hegel pode ser visto em suas

análises sobre a pintura de gênero dos Países Baixos no chamado século de ouro.

⁷ Enquanto um grande artista da Antiguidade era visto como aquele que havia dado ao povo os seus deuses (como no caso de Homero) ou que havia sido capaz de representá-los da maneira a mais ideal (como no caso de Fídias), “o grande artista” da modernidade necessita “da livre formação [*Ausbildung*] do espírito, na qual todas as superstições e crenças, que permanecem limitadas a determinadas formas da intuição e da exposição [*Darstellung*], são rebaixadas a meros lados e momentos, dos quais o espírito livre se tornou mestre, na medida em que ele não vê neles condições em si e para si santificadas de sua exposição [*Exposition*] e modo de configuração, mas apenas lhe atribui um valor por meio de um conteúdo superior, que ele introduz recriado neles como adequado a eles” (HEGEL, 1990a, p. 236; HEGEL, 2000, p. 341). Nas obras da Modernidade, “é a pura subjetividade do artista mesmo que tenciona se mostrar” em uma “produção na qual o sujeito produtor apenas se dá a ver a si mesmo” (HEGEL, 1990a, p. 229; HEGEL, 2000, p. 335). A subjetividade do artista deve ser entendida como uma subjetividade espiritual, diferente, por exemplo, da mera subjetividade romântica (aqui em referência mais direta aos filósofos e artistas ligados ao movimento *Frühromantik*), correspondendo, portanto, a uma reconciliação do sujeito com a objetividade, a uma expressão do ser humano moderno na efetividade material da arte. Ou seja, ganha importância ainda maior o modo como algo é expressado, o que abre espaço para que o conteúdo da arte se torne o próprio ser humano que busca se mostrar na obra, seja em uma produção reflexiva sobre a própria categoria arte, seja em uma produção em que o foco está em seus pontos de vista e habilidade individual de retratá-los.

⁸ HEGEL, 1989b, p. 25-26; HEGEL, 2001, p. 35.

⁹ DANTO, 1997, p. 30; DANTO, 2006, p. 34.

¹⁰ DANTO, 1997, p. 31; DANTO, 2006, p. 36.

¹¹ DANTO, 1997, p. 34; DANTO, 2006, p. 38.

¹² HEGEL, 1989c, p. 130. Por mais que esteja fora do escopo desta argumentação, é importante ressaltar brevemente que a concepção hegeliana de história mundial (assim como a da história da arte) não corresponde a uma história empírica como mera enumeração dos fatos, mas sim de uma, por assim dizer, recepção desses dados empíricos em constante articulação com um ponto de vista filosófico, no qual o conceito de história é compreendido de maneira especulativa.

¹³ DANTO, 1997, p. 47; DANTO, 2006, p. 52. Uma outra diferenciação da leitura de Danto com relação aos aspectos sistemáticos da filosofia da arte de Hegel surge nessa questão do estilo, o que inclusive acarreta uma compreensão diferente de o que consiste uma ausência de estilo em relação à liberdade do artista. Enquanto Danto trata da liberdade na arte como essa ausência de restrições estilísticas, Hegel entende o estilo como “um modo de exposição que igualmente segue as condições de seu material, ao corresponder completamente às exigências de determinados gêneros artísticos e às leis decorrentes do conceito da coisa. A falta de estilo, neste sentido mais amplo do termo, é então ou a incapacidade de poder apropriar-se de um tal modo de

exposição em si mesmo necessário ou o *arbitrio subjetivo de deixar livre curso, não ao que é conforme a leis, mas ao próprio bel-prazer, e substituí-lo por uma maneira ruim*” (HEGEL, 1989b, p. 379-380; HEGEL, 2001, p. 294, grifos meus). Há, portanto, nesse âmbito da ausência de estilo como maneira ruim, a questão de uma liberdade em sentido meramente unilateral, de uma manifestação do arbitrio do artista e considerada como “a pior coisa à qual pode se entregar o artista, na medida em que ele apenas se abandona à sua subjetividade limitada enquanto tal”, em oposição à “maneira mais autêntica”, a qual deve justamente “se subtrair a esta particularidade limitada e ampliá-la em si mesma” (HEGEL, 1989b, p. 377-378; HEGEL, 2001, p. 292-293). Portanto, se Danto compreende a ausência de estilo como a ausência de uma determinação mais universal sobre a forma e o conteúdo da arte, que permite liberdade aos artistas, Hegel desdobra as determinações de seu sistema filosófico na compreensão da ausência de estilo como maneira, e, portanto, como mero arbitrio no sentido de uma liberdade unilateral, reforçando uma ideia que já estava presente, por exemplo, na *Filosofia do direito*, na qual, no adendo oral ao §15, consta que “quando grandes artistas completam uma obra, pode-se dizer: ela deve ser *assim*; isso significa que a particularidade do artista está completamente desaparecida e nenhuma *maneira* surgiu nela. Fídias não tinha uma maneira; a própria figura [*Gestalt*] vive e surge” (HEGEL, 1970, p. 67-68).

¹⁴ HEGEL, 1990a, p. 235; HEGEL, 2000, p. 340.

¹⁵ DANTO, 1997, p. 46; DANTO, 2006, p. 51.

¹⁶ DANTO, 1997, p. 125; DANTO, 2006, p. 139.

¹⁷ DANTO, 1992, p. 6.

¹⁸ DANTO, 1997, p. 135; DANTO, 2006, p. 149.

¹⁹ DANTO, 1990, p. 333. A esse respeito, na discussão da fantasia, da “capacidade artística que se destaca” e que está além da “imaginação meramente passiva” na medida em que é criadora, Hegel destaca que, apesar da posição comum que arte e filosofia compartilham como esferas do espírito absoluto, “o artista deve beber da plenitude da vida e não da plenitude da universalidade abstrata, na medida em que na arte, ao contrário da filosofia, não é o pensamento que fornece o elemento da produção e sim a configuração efetiva exterior” (HEGEL, 1989b, p. 363-364; HEGEL, 2001, p. 282). Não obstante, a fantasia deve acolher em si também “a verdade e racionalidade em si e para si existentes do efetivo” por meio da reflexão [*Nachdenken*], ainda que não de maneira filosófica, pois a um artista, “a filosofia não [...] é necessária, e se ele pensa de modo filosófico realiza com isso uma atividade justamente oposta à arte, no que se refere à forma do saber” (HEGEL, 1989b, p. 364-365; HEGEL, 2001, p. 283).

²⁰ DANTO, 2005, p. 15; DANTO, 2013, p. 94.

²¹ DANTO, 1986, p. 16.

²² DANTO, 2012, p. 306-307.

²³ DANTO, 1992, p. 9.

²⁴ Cf. HOULGATE, 2013, p. 280.

²⁵ CAMPANA, 2019, p. 17.

²⁶ DANTO, 1981, p. 56.

²⁷ DANTO, 1997, p. 13-14; DANTO, 2006, p. 17.

²⁸ HEGEL, 1989b, p. 113; HEGEL, 2001, p. 95.

²⁹ HEGEL, 1989b, p. 23; HEGEL, 2001, p. 34.

³⁰ O que não significa que Hegel desvalorize a arte. Pelo contrário, só de constituir o primeiro estágio do espírito absoluto, ela já faz parte das mais elevadas manifestações espirituais, do espírito livre que se sabe livre e que busca se compreender em sua liberdade. Além do mais, no capítulo sobre a poesia, nas discussões entre poesia e prosa, Hegel enxerga a arte até mesmo como capaz de superar a pura intelectualidade de um entendimento meramente abstrato. Cf. HEGEL, 1990b, p. 243-244; HEGEL, 2004, p. 27.

³¹ DANTO, 1990, p. 334.

³² IANNELLI, 2015, p. 127. Danto inclusive faz uma analogia entre a tese do fim da arte e o fim da história proposto por Kojève em 1806 com a vitória de Napoleão na batalha de Jena, em que o que está em jogo é a narrativa do “estabelecimento da liberdade universal” (DANTO, 1997, p. 33; DANTO, 2006, p. 37).

³³ IANNELLI, 2015, p. 130-131

³⁴ IANNELLI, 2015, p. 120. Há também outras críticas feitas à leitura de Danto por pesquisadores especializados em Hegel, como Houlgate (2013), que entende que sua recusa de aceitação das definições sistemáticas de Hegel implica paradoxalmente em uma definição rígida da essência da arte que não seria assim tão pluralista como o próprio Danto gostaria que fosse.

³⁵ Mas não apenas a partir desse contexto; Hegel, por exemplo, já ressaltava a produção poética tardia de Goethe e Schiller em detrimento de sua produção de juventude, na medida em que ambos se aproximaram de um ponto de vista reflexivo e justamente com isso conquistaram a condição de poetas nacionais (cf. HEGEL, 1989b, p. 47-48; HEGEL, 2001, p. 50), pois a arte no contexto moderno, se quiser satisfazer às necessidades espirituais do ser humano, deve trazer em si o elemento reflexivo. Outro empecilho dessa interpretação, que surge de uma leitura que não acolhe todos os aspectos sistemáticos da filosofia de Hegel, diz respeito à posição da religião nesse processo da arte que se torna sua filosofia, pois Danto pouco aborda as relações entre arte, religião e filosofia. A proximidade da relação da arte com a filosofia é clara no pensamento hegeliano porque ambas pertencem à esfera do espírito absoluto, mas há um nível intermediário entre as duas, o da religião, que praticamente não é mencionado por Danto nessa discussão da filosofização da arte.

³⁶ DANTO, 1997, p. 15; DANTO, 2006, p. 18.

³⁷ DANTO, 1997, p. 7; DANTO, 2006, p. 9.

³⁸ DANTO, 1997, p. 68; DANTO, 2006, p. 75.

³⁹ DANTO, 1997, p. 15; DANTO, 2006, p. 18.

⁴⁰ Em termos gerais, para Greenberg, a natureza plana ou planaridade [*flatness*] era compreendida não apenas como essencial à arte pictórica – pois não era compartilhada com nenhuma outra arte –, mas também como critério de qualidade estética das obras. A pintura tinha, portanto, de se orientar por sua natureza plana e explorá-la na medida em que essa característica a definia.

⁴¹ DANTO, 1997, p. 86; DANTO, 2006, p. 95.

⁴² DANTO, 1997 p. 87; DANTO, 2006, p. 96.

⁴³ DANTO, 1997, p. 74; DANTO, 2006, p. 83.

⁴⁴ DANTO, 1997, p. 77; DANTO, 2006, p. 86.

⁴⁵ DANTO, 2005, p. 4; DANTO, 2013, p. 83.

⁴⁶ DANTO, 2005, p. 6; DANTO, 2013, p. 85.

⁴⁷ É importante entender o sentido que o juízo ganha na perspectiva estética hegeliana, como algo articulado à ciência especulativa da arte. Não se trata de um juízo enquanto atividade julgadora unilateral do sujeito calcada sobre o mero entendimento, mas como instrumento de mediação do espírito, como maneira do espírito de se voltar ele mesmo, munido de todo o conhecimento dos estágios que precisou percorrer até se tornar saber absoluto, às suas próprias obras que fizeram parte desse trajeto. Não obstante, o próprio Hegel reconhece a necessidade de acolhimento, por parte do pensamento especulativo, dos conhecimentos artísticos empíricos provenientes de uma história e crítica de arte não necessariamente vinculadas à compreensão especulativa da arte, e, portanto, vinculadas ao ponto de vista particular do entendimento. Ao mesmo tempo, ele reconhece também um ponto de vista particular na consideração puramente teórica, que também não “satisfaz mais as necessidades filosóficas mais ricas de nosso espírito contemporâneo”, apontando a necessidade de unir a “universalidade metafísica com a determinidade da particularidade real” (HEGEL, 1989b, p. 39-40; HEGEL, 2001, p. 44-45). Novamente, trata-se de uma concepção sobre o juízo sustentada pela filosofia hegeliana como um todo, como se pode ver no segundo adendo ao §41 da *Enciclopédia das ciências filosóficas*: “assim, é exigido, por exemplo, do juízo de uma obra de arte, que o mesmo deva ser objetivo e não subjetivo, e com isso é entendido então, que o mesmo não deve partir da sensação e do ânimo casuais e particulares do momento, mas deve captar nos olhos os pontos de vista universais fundados na essência da arte” (HEGEL, 1989a, p. 115).

⁴⁸ DANTO, 2005, p. 10-11; DANTO, 2013, p. 89-90.

⁴⁹ DANTO, 1981, p. 81.

⁵⁰ Sobre isso, Campana aponta seis condições no texto *Transfiguration of the Commonplace*: “obras de arte devem 1. ter um tema (ser sobre algo); 2. ser representações intencionalmente causadas com um ponto de vista específico; 3. ser abertas à interpretação; 4. ter uma contextualização histórica que as permite ser identificadas como tais; 5. ter uma estrutura elíptica ou metafórica; 6. ter um estilo. Com o tempo, as condições se

estabilizaram em duas (1. *aboutness*; 2. significado incorporado).” (CAMPANA, 2019, p. 10).

⁵¹ HEGEL, 1989a, p. 265-266.

⁵² HEGEL, 1989b, p. 151; HEGEL, 2001, p. 126.

⁵³ DANTO, 2005, p. 7; DANTO, 2013, p. 86.

⁵⁴ HEGEL, 1990b, p. 573-574; HEGEL, 2004, p. 276.

⁵⁵ IANNELI, 2015, p. 126.

⁵⁶ DANTO, 1986, p. 84.

⁵⁷ DANTO, 2005, p. 18; DANTO, 2013, p. 97.

⁵⁸ DANTO, 1964, p. 580.

⁵⁹ Um aspecto que orienta toda a estética hegeliana diz respeito à compreensão da arte, na medida em que esta é uma manifestação do espírito (assim como a filosofia), como filha de seu tempo. Há, portanto, em suas três grandes formas históricas uma relação entre sua determinação lematizada como “aparência sensível da ideia” e a sua “condição de símbolo da eticidade”, na medida em que a arte reflete sua época e as visões de mundo dessa época em suas produções. Nesse sentido, “caso se queira integrar essa determinação da arte no conceito sistemático posterior da enciclopédia, então elas encontram seu lugar naquela passagem do espírito objetivo à eticidade e obtêm ‘efetividade’ como ‘espírito de um povo’ – como Hegel o determina no §514 da enciclopédia (de 1830). Ao mesmo tempo, esse espírito do povo alcança a condição de ‘universalidade concreta’ ou de modos historicamente relativos do ‘saber do espírito absoluto’, como Hegel mostra em seus escritos de Jena. Esse posicionamento se torna plausível com base na análise das considerações de Jena, nas quais Hegel determina a arte, assim como a religião, por um lado, como os modos últimos de orientação das formas de vida culturais e, simultaneamente, como a versão cultural-relativa [*kulturrelative*] da orientação última persistente no tempo [*zeitüberdauernder*] e não ultrapassável que é obrigatória para todas as esferas da eticidade. Arte e religião são, como fenômenos do espírito objetivo, aquelas orientações institucionalmente perpetuadas que se tornam, com duração sobre regimes de ação, mediatamente efetivas, justamente espírito objetivo ou objetivado. Hegel as nomeia, portanto, os ‘espíritos objetivos dos povos’” (GETHMANN-SIEFERT, 2013, p. 30-31).

⁶⁰ GETHMANN-SIEFERT, 2013, p. 33. Aqui se faz necessário um breve esclarecimento, visto que Gethmann-Siefert, diferentemente da proposta de leitura do texto hegeliano que foi apresentada aqui, opõe-se com veemência à sistematicidade da filosofia da arte de Hegel, considerando-a um texto inacabado, o que tem a ver com o histórico de compilação e edição dos *Cursos de estética*. Não obstante, o seu pensamento (assim como o de Iannelli também fora antes) é trazido de modo a mencionar como pesquisadores que se dedicam mais diretamente ao pensamento de Hegel rejeitam, por diversas vezes, as conclusões de Danto. No entanto, se este texto discorda das conclusões do pensador estadunidense em decorrência do fato que ele não leva em consideração os aspectos sistemáticos da

filosofia hegeliana como um todo, é possível a crítica também sem ter por base a sistematicidade imanente dos cursos de estética apenas, mesmo que seja impossível negar a posição de cada uma e as relações entre arte e filosofia no sistema. Não obstante, considerando o escopo limitado deste artigo e a impossibilidade de trazer para discussão também os embates acerca da questão do sistema na estética de Hegel, é necessário apenas ressaltar como é possível, com base em diferentes chaves interpretativas, rejeitar algumas das conclusões que Danto faz de sua leitura do texto hegeliano.

⁶¹ GETHMANN-SIEFERT, 2013, p. 35.

⁶² ARANTES, 1995, p. 27.