

Viso: Cadernos de estética aplicada

Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº 34, jan-jun/2024

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

Viso.

**De Hegel a Danto e de volta:
fim da arte e fim da história
como diagnóstico da modernidade**

Ramon O. da Silva Leite

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)
Rio de Janeiro (RJ)

RESUMO

De Hegel a Danto e de volta: fim da arte e fim da história como diagnóstico da modernidade

Este estudo busca esclarecer as teses sobre o Fim da Arte de Danto e Hegel, assim como a tese do Fim da História, articulando-as para proporcionar um diagnóstico do presente. Ao compreender a tese do Fim da Arte de Danto, é possível reexaminar o alcance de sua influência hegeliana. Além disso, entendendo a peculiaridade do Fim da História em Hegel, podemos reconsiderar a tese de Danto sobre o Fim da Arte. Assim, os fins com os quais estaríamos às voltas seriam indícios de que ainda não saímos dos confins da modernidade. Espera-se que a reflexão proposta permita apontar uma nova forma de pensar o futuro, tanto da arte como do mundo.

Palavras-chave

Danto; Hegel; fim da arte; fim da história; retroatividade; lembrança; modernidade

ABSTRACT

From Hegel to Danto and Back: End of Art and End of History as a Diagnosis of Modernity

This study seeks to clarify the theses on the End of Art by Danto and Hegel, as well as the thesis on the End of History, articulating them to provide a diagnosis of the present. By understanding Danto's End of Art thesis, it is possible to re-examine the scope of his Hegelian influence. Furthermore, understanding the peculiarity of Hegel's End of History, we can reconsider Danto's thesis about the End of Art. Thus, the ends we would be facing would be signs that we have not yet left the confines of modernity. It is hoped that the proposed reflection will allow us to point out a new way of thinking about the future, both of art and the world.

Keywords

Danto; Hegel; end of art; end of history; retroactivity; remembering; modernity

LEITE, Ramon O. da Silva. "De Hegel a Danto e de volta: fim da arte e fim da história como diagnóstico da modernidade". Viso: Cadernos de estética aplicada, v. 18, n° 34 (jan-jun/2024), p. 152-187.

DOI: [10.22409/1981-4062/v34i/569](https://doi.org/10.22409/1981-4062/v34i/569)

Aprovado: 23.05.2024. Publicado: 30.06.2024.

© 2024 Ramon O. da Silva Leite. 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: 23.05.2024. Published: 30.06.2023.

© 2024 Ramon O. da Silva Leite. 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/>

Começar pelo fim

A “coruja de minerva”, mencionada nas famosas linhas da introdução da *Filosofia do Direito*¹ de Hegel como uma maneira de figurar a própria filosofia, costuma ser curiosamente preterida enquanto paradigma central do fazer filosófico hegeliano, ao menos no que tange à radicalidade de sua tese. O próprio sentido da *Filosofia do Direito* – geralmente encarada como um modelo de como a sociedade deveria ser – seria assim impossível de ser apreendido se a tese sobre o “atraso estrutural” da reflexão filosófica não fosse aplicada ao próprio livro. A filosofia não deveria especular sobre o futuro, mas realizar uma reflexão sobre aquilo que já passou. Na tarefa de “apreender seu próprio tempo” em pensamento, a filosofia fornece o esquema conceitual de uma época em crise, já em visível processo de dissolução. Contra a acusação de quietismo, poderíamos remeter a imagem da passagem em questão, sobre o redobramento do cinza, como uma operação análoga àquela do tema do monocromatismo da pintura moderna – a exposição de uma mínima diferença, ou de uma lacuna, que separa os dois tons de cinza, da realidade e de sua exposição conceitual. Assim como no *Quadrado branco* de Malevich tratava-se de expor essa mínima diferença que provocou uma radical reformulação no mundo da arte, o tema do redobramento reflexivo, caro ao pensamento especulativo, em Hegel, tem que ver com o sentido mesmo de reflexão como atividade iminentemente retroativa.² Esse é um fator central da própria dialética hegeliana que poderia ser melhor explicitado ao relacionar o papel da categoria de memória [*Erinnerung*] com a própria categoria de suprassunção [*Aufhebung*].³ A rememoração, no sentido hegeliano de memória, não envolveria quietismo, mas uma forma de elaboração do ocorrido e uma forma de desfazê-lo.⁴

A reflexão filosófica, entendida como atividade rememoradora, tem como consequência a lição de que “a análise dialética é sempre a análise de eventos *passados*”.⁵ Ou seja, a dialética não pode ser confundida com um esquema a priori no qual podemos localizar todos os fenômenos e prever seus resultados de antemão. Antes, o trabalho de fornecer o conceito de algo

envolve se prostrar diante de seu fim. É por isso que, no jargão hegeliano, algo alcançar o nível de seu conceito envolve necessariamente sua morte (ainda que esta abra espaço para uma nova vida). Daí falar em “trabalho do negativo”.

Mesmo diante dessas considerações, no entanto, falar de “fim” não parece se tornar menos polêmico. Conhecemos os perigos do pensamento teleológico e de afirmações com pretensão ao Absoluto. Mas o próprio espanto com a radicalidade dos diagnósticos de época, tanto sobre o fim da história quanto do fim da arte em Hegel, pode apontar um caminho produtivo. Comentaremos sobre a primeira tese mais tarde. No momento, eis o diagnóstico de Hegel sobre a arte:

Em todas estas relações a arte é e permanecerá para nós, do ponto de vista de sua destinação suprema, algo do passado. Com isso, ela também perdeu para nós a autêntica verdade e vitalidade e está relegada à nossa representação, o que torna impossível que ela afirme sua antiga necessidade na realidade efetiva e que ocupe seu lugar superior. 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 [filosofia] da arte é, pois, em nossa época muito mais necessária do que em épocas na qual a arte por si só, enquanto arte, proporcionava plena satisfação. A arte nos convida a contemplá-la por meio do pensamento e, na verdade, não para que possa retomar seu antigo lugar, mas para que seja conhecido [filosoficamente] o que é a arte.⁶

A visão corrente desse diagnóstico é o apontamento do tom pessimista de Hegel sobre a arte. Nenhuma surpresa diante de uma tradição filosófica que remonta a Platão, que expulsa os poetas da República. Mas um outro olhar inverteria essa interpretação. Primeiramente, porque a tese hegeliana sobre o fim da arte é incompreensível sem considerar seu sistema, sem a análise de conceitos como “Absoluto”, “Ideia”, “liberdade”, “Espírito” e tantos outros. Aqui, cabe apontar a interconexão

dessas várias manifestações do fazer humano – a arte, a religião, a política, a filosofia – como modos de efetivação disso que Hegel chama de “Espírito”. Essa interconexão necessária já seria suficiente para rebater a ideia de que a arte seria uma “forma decadente” de se fazer filosofia.

Pode-se inicialmente resumir a noção de Espírito, manifestado nas inúmeras atividades humanas, como formas de autoconsciência coletiva, formas de saber de si e autoprodução efetiva da vida social. É possível falar dos pressupostos dos critérios de justificação de nossas práticas que orientam nossos modos de pensar e agir. E o Espírito seria o momento em que o caráter pré-intencional e pré-reflexivo desse pano de fundo é colocado em questão pelos sujeitos de uma dada forma de vida. Porém, não basta reduzi-lo à ideia de “espírito objetificado”.

O fundamental é o paradoxo do “espírito objetivo”. Este é vivenciado como uma espécie de imposição externa, mas tal imposição só existe na medida em que os indivíduos a relacionam com sua atividade, *pondo seus pressupostos retroativamente*.⁷ Trata-se não de uma autotransparência, mas de uma forma de “autoconsciência” que possui uma lacuna irremediável que a separa de si mesma. Isso porque o Espírito, que busca saber o que ele mesmo é, se duplica. É o que Hegel chama de “redobramento reflexivo”, que também pode ser chamado de “cisão do Espírito” e que só existe mediante essa cisão. Isso aponta para um longo e dramático processo histórico nada tranquilo e triunfal, como ficará claro a propósito do conceito de História em Hegel, mais adiante. O que deve ser guardado no momento é a noção de que, dada a interconexão das manifestações do Espírito, ao longo do processo histórico, cada uma delas sendo absolutamente necessária na constituição desse saber do Espírito, a arte para Hegel não se tornou coisa do passado por sua insuficiência em “expressar” o saber do Espírito, mas justamente pelo seu sucesso – num dado ponto histórico, ela está *liberada* do fardo da tarefa de ser o veículo de expressão do Espírito. Nisso, “fim da arte” não significa que obras de arte não serão mais produzidas⁸, mas simplesmente que, ao ser liberada da tarefa de veicular o

Espírito, a arte ganha uma autonomia até então não experimentada, afinal, ela também é liberada da tarefa da busca pelo seu conceito. Isso significa que a arte tem diante de si todo um processo histórico de sua formação ao seu dispor, podendo fazer o que bem entender com isso. Nesse sentido, a arte passar a “tocha” do Espírito para a filosofia é um alívio e não um lamento.

Apesar das estranhezas provocadas pela tese, muitos de seus elementos foram confirmados pela história da arte após a morte de Hegel. Ele não poderia ter imaginado, por exemplo, o fenômeno da “abstração” na pintura, ou da arte não-figurativa, mas, surpreendentemente, as características que tornam o advento da arte moderna um divisor de águas parecem ter sido antecipadas pela filosofia hegeliana. A auto referencialidade, a ironia e o lugar do observador são exemplos de temas que, se não surgiram na arte moderna, tornaram-se centrais. A “cruzada contra a beleza” na arte moderna talvez serviria como contraexemplo da pertinência do aparato conceitual hegeliano. Porém seria importante refletir sobre como a noção de belo em Hegel é esquisita: é obscuro que o “belo” como “a aparência sensível da Ideia” deva ser relacionado ao sentido usual de belo. Isso se agrava à medida que lembramos que, em Hegel, o sensível não subsiste por si mesmo sem a mediação conceitual, ou melhor, que não há experiência imediata pré-conceitual (a famosa lição de como “o imediato é sempre já mediado”), e na relação entre intuição e intelecção a última tem autonomia sobre a primeira. Tal fato poderia justificar a indiferença absoluta de Hegel para com o belo natural (o grande tema da estética anterior) e a falta de interesse em temas como o prazer e o gosto, perfazendo uma experiência “desestetizada” do belo na arte.⁹

E não menos importante seria o fato de que a arte em Hegel é compreendida de maneira totalmente diversa das teorias miméticas, em que ela é um espelhamento do mundo. O redobramento envolvido na arte, segundo Hegel, é o do próprio Espírito. A crítica da arte enquanto representação do mundo,

central na arte moderna, coaduna com a conhecida crítica de Hegel à representação como limite do pensamento humano.

Fim e conceito

Segundo a visão padrão, o “universal concreto” em Hegel não seria uma universalidade imóvel, mas aquela que se “expressa” no particular; e é assim porque podemos demonstrar dialeticamente como os particulares, para serem o que são, dependem de “um pano de fundo comum” no qual subsistem. Não é assim que Hegel entende a questão:

Se por universal se entende *o que é comum* a vários singulares, então parte-se do subsistir *indiferente* dos mesmos e mistura-se na determinação do conceito a imediatidade do ser. A mais baixa representação que se pode ter do universal, como ele é na relação com o singular, é essa relação externa do mesmo como um meramente *comum*.¹⁰

Certamente, as noções de Universal, Particular, e Singular perfazem um movimento. Também é verdadeiro que, à medida que a universalidade conceitual se media com o particular, esse universal torna-se cada vez mais qualificado, ou concreto. O problema é que nesse movimento sempre somos confrontados com os limites da universalidade em questão – ela sempre falha em capturar o particular, não importa o quanto ele se reformule e se expanda. Não é por isso que quando um conceito se torna muito abrangente ele perde seu poder explicativo? O importante é a experiência da contradição – sempre há um elemento sintomático que a totalidade conceitual em questão exclui para se formar como um todo coeso. Para atingir a universalidade conceitual como tal, não devemos sempre tentar “abrir” mais e mais o conceito e incluir o que não havíamos incluído, mas aceitar plenamente a contradição como índice da verdade. Isto significa dizer que esse ponto sintomático, excluído, *encarna diretamente* o universal. O que temos é o universal “caído” entre os particulares e que, portanto, está em luta consigo mesmo. O proletariado é um exemplo dessa universalidade verdadeira – é a “parte da não parte”, o sintoma excluído do edifício social,

aquele que não tem um lugar apropriado, e é por isso que, *por definição, o que não é esgotado por nenhuma característica particular é um universal*. Por isso, o objetivo do sujeito revolucionário é anular a si mesmo, já que sua luta é por uma sociedade sem classes – ou seja, pela supressão de todas as classes, inclusive a sua. Outra forma de compreender esse ponto é a relação entre “exemplo” e *exemplum*, de como, de um ponto de vista absolutamente singular, de encontrar não um exemplo particular de um conceito, mas de encontrar o exemplo, se vislumbra uma universalidade conceitual:

Se olharmos atentamente para Hegel, nós vemos que – na medida que toda espécie particular de um genus (gênero) não “encaixa” no seu genus universal – quando nós finalmente chegamos numa espécie particular que se encaixa completamente no seu conceito, o próprio conceito universal é transformado em outro conceito. Nenhuma forma histórica do Estado se encaixa completamente no conceito de Estado – a necessidade da passagem dialética do Estado (‘espírito objetivo’, história) para Religião (‘Espírito Absoluto’) envolve o fato de que o único Estado existente que efetivamente encaixa-se no seu conceito é uma comunidade religiosa – que, precisamente, não é mais um Estado.¹¹

Essa lógica, que não deixa de ser uma produção *retroativa* de uma universalidade, é central para entendermos o gesto de Danto em sua reformulação da tese hegeliana do fim da arte. O tratamento do sentido de universalidade é útil para compreendermos melhor o que queremos dizer aqui com “Absoluto”. Em Hegel, Universal e Absoluto nada tem que ver com uma posição neutra e desinvestida:

Nossa opinião é contrária. Saber Absoluto é antes o reconhecimento do partidarismo inerente ao pensamento como tal; a presunção de “onipresença” é um fantasma que obscurece os reais antagonismos da existência histórica. Isso não é um endosso do historicismo ou um apelo à imanência, mas, antes, um reconhecimento do interesse ideológico de todas as afirmações universais desinteressadas. Somente a cega perspectiva

da consciência natural (que é, naturalizada) faz o conhecimento aparecer como um tribunal imparcial – um olho dirigido a nenhuma direção particular. O Saber Absoluto desfaz essa miragem. Ou, o que conta como o mesmo, pensar envolve uma decisão.¹²

É a partir dessa perspectiva que gostaríamos de compreender a influência do pensamento hegeliano em Danto, talvez à revelia de sua intenção. A parcialidade do referente específico que fundamenta sua teoria, que poderia ser resumido na produção de Duchamp e Warhol, cumpre exatamente o papel do *exemplum*. E a costura de tal teoria dá-se por um problema filosófico – a questão dos *indiscerníveis*. A motivação de tal pergunta tem inspiração em Wittgenstein num famoso comentário crítico sobre Hegel:

Para mim, Hegel parece sempre dizer que coisas que parecem diferentes são, na realidade, idênticas. Meu interesse está em mostrar que coisas que parecem idênticas são diferentes.¹³

Do ponto de vista hegeliano, um interesse nada externo à dialética entre identidade e diferença. Mas a importância desse interesse específico é decisiva, pois orienta a aptidão filosófica que a arte possuiria no seu interior, segundo Danto. A aptidão está no fato de que a arte produz, a partir dos seus próprios meios, a questão do que ela própria é – quando temos obras de arte como objetos perceptualmente indistinguíveis de objetos comuns e cotidianos do mundo, a pergunta pela definição da arte é posta pela sua própria atividade.

Essa “vocação” filosófica da arte não se dá por mera aproximação entre formas quaisquer de autorreflexão. A questão não é só o porquê de a arte, em certo momento, se transfigurar em exercícios de filosofia da arte, mas qual o motivo de isso ter virado “o eixo de articulação de suas energias internas”.¹⁴ O ponto é que o fundo dessa relação entre arte e filosofia é a *capacidade de colocar a realidade à distância*.¹⁵

Ao dar um relevante passo na sua estratégia argumentativa contra supostos candidatos à definição do conceito de arte – no

caso aqui, a mimesis, a representação e toda a problemática associada –, Danto conclui que a arte só aparece *como tal* no mundo quando, num certo ponto, ela começa a discernir uma distância entre ela mesma e o mundo, ou seja, quando estabelece uma relação totalmente nova com este, relação comparável com o papel da linguagem.¹⁶ E isso teria sido concomitante com o desenvolvimento da filosofia. Mas não como mera coincidência, e sim como uma imbricação mútua em que a arte aparece como um objeto filosófico por natureza diante de uma certa definição do que é filosofia. Algo que acontece quando efetivamente chegamos a um *conceito de realidade*.¹⁷

A palavra *conceito* aí é importante: o próprio conceito (o conceito de conceito) é aquilo que não só define algo, alguma realidade ou a própria realidade, mas que estabelece o contraste ao qual Danto se refere. É o clássico tema hegeliano da “identidade da identidade e da não-identidade” ou “a unidade de si mais o seu outro” ($c = c + o$): aquilo que define a realidade, mas que por definição se diferencia dela e essa diferença faz parte de sua própria definição ou, em outras palavras, não pode ser suprimida. Está em ação aqui o “poder de abstração” ou separação como “potência absoluta” do Espírito, como nos diz a *Fenomenologia*¹⁸ de Hegel, e é exatamente essa característica que, no caso de Danto, aproxima arte e filosofia – a capacidade de colocar a realidade à distância:

Como classe, as obras de arte se opõem às coisas reais do mesmo modo que as palavras, ainda que sejam “de todos os outros modos possíveis” reais. Visto que elas se situam à mesma distância filosófica da realidade que as palavras e que colocam os que as contemplam como obras de arte a uma distância comparável, e como, ademais, essa distância cobre o espaço no qual os filósofos sempre trabalharam, penso que a arte tem uma pertinência filosófica.¹⁹

Mas isso não implica que, como alguns críticos interpretaram, Danto defenderia a tese de que a arte vira filosofia, ou de que a arte seria uma espécie de versão alienada de filosofia, mas

como o próprio respondeu, “que de dentro dela havia crescido a questão de sua própria natureza em forma filosófica e como matéria de inevitabilidade histórica, a arte foi tão longe quanto pôde nessa questão”.²⁰ Apesar de ser perfeitamente possível colocar em inquérito a “inevitabilidade histórica” mencionada, entramos em outra questão decisiva, que é o papel da história na teoria de Danto, já que estamos lidando não apenas com uma filosofia da arte mas, de maneira mais enfática, com uma filosofia da *história* da arte. O que pode ser um desafio de compreensão – que interesse intrínseco na historicidade teria uma teoria interessada em fornecer um conceito definitivo de arte? É o mesmo “dilema” que comumente aparece para quem toma contato com a filosofia hegeliana – como conceber a ideia de uma filosofia em que a História cumpre um papel central e ao mesmo tempo preservar a ideia de um Absoluto que não só existe, mas é acessível? Danto confessa a mesma pretensão:

Ele [A *transfiguração do lugar-comum*] foi pensado para ser ao mesmo tempo oportuno – uma expressão do mundo da arte contemporânea – e eterno, tal como eu achava que a filosofia deveria ser um dia: verdadeira em todos os tempos e em todos os lugares.²¹

Ou seja, trata-se da tentativa de fornecer um conceito de arte – um conceito intrinsecamente histórico e ao mesmo tempo eterno. Do ponto de vista hegeliano, não há antagonismo algum entre historicidade e eternidade. Para Hegel, toda época histórica é um ponto de vista sobre si mesma e as outras, ou seja, um ponto de vista que se vê, projeta um passado e um futuro. Isso acontece a despeito da vontade, e aí reside o problema do historicismo – sempre fica pressuposta (não tratada, não reconhecida, não questionada) uma meta-teoria que suporta o critério de historicidade adotado, como se esse critério não fizesse, ele mesmo, parte do processo histórico. A quem dissesse “tudo é historicamente determinado” poderíamos indagar: “esse enunciado vale para todas as épocas?” ou “esse enunciado não seria possível apenas numa época determinada?”. Não é à toa que esse tipo de posição oscila entre um conceito de história como uma espécie de contingência aleatória absoluta e um plano horizontal “chapado” onde tudo

sempre já aconteceu e não é possível falar em nenhuma novidade, como quando se diz “mas isso sempre aconteceu em todas as épocas!”. A perspectiva hegeliana não permite uma tal metalinguagem, uma posição divina onde se fala como que “por cima dos próprios ombros”, onde enxergamos claramente nossas limitações, assim, relativizando nossa posição no mundo. Quando abandonamos tal pretensão, quando historicizamos a própria historicização, entramos no domínio do *Saber Absoluto* – não a posição absurda de alguém que sabe tudo, mas a realização de um tipo de limite que é intransponível, precisamente porque *não é relativo* às nossas limitações enquanto seres finitos em contraposição à infinitude, mas porque não temos critério seguro algum para reflexivizar essa diferença no interior de nossa experiência.²²

A historicidade, então, só pode aparecer aí dotada de uma certa estrutura interna a ser discernida, algo que será inseparável das próprias condições de produção das obras de arte. Citando Wölfflin, “nem tudo é possível em todo momento”, Danto reafirma a natureza histórica das obras de arte sem abandonar a questão da definição. Pelo contrário, o critério histórico pode servir como uma via para desvendar o enigma do conceito. Um dos exemplos que Danto fornece sobre o problema dos indiscerníveis é o da fictícia gravata de Picasso: no final da vida, ele teria pintado uma de suas gravatas velhas obedecendo a uma série de procedimentos meticulosos a respeito dos materiais, da técnica empregada etc., ou seja, dotado da consciência do complexo de decisões atuantes na existência de uma obra de arte que incidia em seu tempo histórico. Essa obra seria exposta ao lado de outras obras do autor, e um dos visitantes poderia dizer que uma criança faria igual. A resposta sobre a diferença entre a gravata de Picasso e a gravata da criança é muito mais interessante do que o famoso dito “poderia ter feito, mas não fez”. Danto inclusive enriquece o exemplo hipotético, supondo que se descobrisse um objeto materialmente idêntico no ateliê de Cézanne – uma gravata idêntica, com a mesma tinta, cor e aspecto. Segundo o autor, a resposta é inequívoca: só a gravata de Picasso é uma obra de arte. O critério da desambiguação é o histórico: nem tudo é

possível em todo momento, Cézanne não poderia criar uma obra como essa porque o conceito de arte que vigorava em sua época não permitia a existência de tal objeto como obra. Na época de Picasso, e levando em conta a estrutura interna de sua produção, o exemplo fictício é perfeitamente plausível. E a gravata da criança menos ainda poderia ser candidata a obra de arte. E a resposta está no sentido histórico, mesmo em sua qualificação mais simples enquanto cadeia causal: o que diferencia objetos desse tipo não são seus atributos perceptuais, mas *o fato de que cada um corresponde a uma cadeia causal diferente*.²³

É por isso que as diferenças entre cadeias causais na determinação do estatuto ontológico de um objeto qualquer como obra de arte a permeia com um forte senso histórico – uma diferença que, em si mesma, *só poderia aparecer num momento histórico específico, como resultado* de toda uma história da arte que possui uma lógica interna produzida pela conexão entre obras, movimentos e períodos. É nesse sentido que devemos interpretar “a união de tipos contrários de teoria – essencialista e historicista”²⁴, ou seja, como uma posição totalmente diferente dessa falsa oposição, tal como já havia sido inaugurada por Hegel – a posição onde universalidade conceitual e determinação histórica determinam-se mutuamente.

Não havia nenhum poder atemporal. Assim, um polo de minha análise era que a circunstância histórica penetra a substância da arte, de modo que dois objetos indistinguíveis, de períodos históricos diferentes, seriam ou poderiam ser amplamente diferentes como obras de arte, com estruturas e significados diferentes e clamando por reações diferentes. A fim de reagir a eles de algum modo, seria necessária uma interpretação determinada pelos limites da possibilidade histórica. A história, em suma, por ser inseparável da interpretação, era inseparável da própria arte exatamente porque as próprias obras de arte são internamente relacionadas com as interpretações que as definem.²⁵

No entanto, tal ênfase nos fornece outra consequência – a razão pela qual tais objetos são necessariamente diferentes não é dada só pela diferença de suas histórias causais, mas (e isso pode ser uma conclusão lógica) porque a diferença entre esses objetos indistinguíveis reside na significação que apresentam. Ou seja, investigando o aspecto histórico dos objetos, chegamos a uma ideia que participa da definição de arte: a obra de arte é um objeto *mais* seu significado ou, como dito por Danto, é *significado corporificado*. O papel da interpretação, então, é intrínseco à obra: é a atividade por meio do qual se procura revelar o significado da obra mostrando como o objeto, enquanto contraparte material (objeto e matéria aqui no sentido de unidade de análise lógica também) da obra, corporifica e presentifica esse significado.²⁶

Há duas ideias interessantes aqui. A primeira é a concepção, flagrantemente inspirada em Hegel, de que a interpretação *faz parte* da obra, ou seja, que uma obra de arte *só existe* mediante uma interpretação. Em Hegel, esse mote tem um estatuto ontológico – o que chamamos de reflexão não é simplesmente uma ilusão, enquanto uma construção ideal que procura, sempre sem sucesso, apreender a riqueza infinita da realidade; a reflexão *faz parte* da realidade, não está separada dela, mas é indício de que, na própria estrutura da realidade, há uma lacuna que a separa de si mesma, o que permite o espaço da reflexão.²⁷ É claro, a vantagem do uso que Danto faz de Hegel é que, no caso da obra de arte, essa lógica acontece de modo determinado, e só “fica disponível” em determinada época histórica.

A história da arte ocidental se divide em dois episódios principais, os quais chamo de episódio de Vasari e de episódio de Greenberg. Ambos são de natureza progressiva. Interpretando a arte como representacional, Vasari a vê ficando cada vez melhor com o passar do tempo na “conquista da aparência visual”. Encerrou-se uma narrativa para a pintura quando o cinema se mostrou muito mais capaz de retratar a realidade do que a pintura. O modernismo começou perguntando “o que a pintura deveria fazer à luz daquele episódio?”. E começou a investigar a sua

própria identidade. Greenberg definiu uma nova narrativa em termos de uma ascensão às condições de identificação da arte. E descobriu isso nas condições materiais do meio. A narrativa de Greenberg é muito profunda, mas terminou com a *pop*, sobre a qual ele jamais foi capaz de escrever, a não ser menosprezando. Sua narrativa chegou a um fim quando a arte chegou ao fim, quando a arte reconheceu que não havia uma aparência especial que devesse ser assumida como própria da obra de arte.²⁸

A discussão a respeito dessa lógica é fundamental até mesmo para que uma possível crítica seja feita, ao menos de maneira justa. É que um juízo que percorre tais momentos históricos passados só pode ser feito por uma abertura possibilitada pelo próprio processo histórico. Em outras palavras, é um juízo impossível *antes* que eventos específicos acontecessem – no caso, a existência de obras como *A Fonte* de Duchamp, e as caixas de *Brillo* de Warhol, ou mesmo de exemplos anteriores e/ou diversos da produção analisada por Danto, mas que revelassem *a mesma função*, se quisermos ser críticos mas mantendo o mesmo *insight teórico*.²⁹ Isso nos leva a uma longa discussão de como interpretar ideias como a de “necessidade histórica” e, ainda mais enfaticamente, os pares conceituais de necessidade e contingência. Em nossa posição a respeito da filosofia hegeliana, o descortinamento de uma universalidade conceitual (uma necessidade) é formada de maneira *contingente*, um efeito retroativo do processo dialético.³⁰ Logo, nesse quadro interpretativo, falar em “necessidade histórica” não configura, em absoluto, matéria de uma inevitabilidade inexorável, de tal modo que se imaginarmos uma situação contrafactual onde figuras como Duchamp e Warhol não tivessem nascido, ou obras como as caixas de Brillo e o urinol assinado não tivessem existido, haveria artistas e obras análogas que pudessem (re)definir o conceito de arte da mesma maneira.

Contra a beleza

Uma das grandes inovações da teoria de Danto foi ter chegado a uma definição do que é uma obra de arte, sem que o critério central fosse o problema do belo. Talvez esse seja um real progresso em relação ao próprio Hegel, mesmo com todas as complicações que “o belo” implica à teoria hegeliana. A retirada da estética do lugar central da arte, novamente, foi uma realização histórica afirmada pela própria arte, algo que permitiu a Danto, ao indagar sobre o problema dos indiscerníveis, excluir uma forte e antiga candidata à definição de arte, abrindo caminho para outras conclusões. Há um comentário particularmente mordaz de Danto sobre a questão do belo, discernindo inclusive o aspecto político problemático do descredenciamento filosófico da arte ao colocar o belo como seu cerne:

Deixar os artistas sérios suporem que sua tarefa era produzir a beleza foi uma estratégia encorpada e finalmente bem-sucedida. Assim, o pedestal metafísico sobre o qual a arte conseguiu ser posta – considere o museu como um labirinto – é uma transposição política tão selvagem quanto a que transformou as mulheres em damas, pondo-as em saletas para fazer coisas que pareciam um trabalho proposital sem um propósito específico, como, por exemplo, bordados, aquarelas, tricô: seres essencialmente frívolos à disposição para o prazer falsamente desinteressado do opressor. Não admira que Barnett Newman tenha escrito em 1948: “O impulso da arte moderna foi esse desejo de destruir a beleza [...] pela negação completa de que a arte tenha alguma preocupação com o problema da beleza.” Não admira que Duchamp tenha dito, haja vista sua obra mais famosa: “O perigo a ser evitado reside no deleite estético”. Devo a Duchamp a ideia de que, na perspectiva da arte, a estética é um perigo, já que, na perspectiva da filosofia, a *arte* é um perigo e a estética é a instância para lidar com ela.³¹

A sequência do texto deixa claro que a querela com o belo não implicaria que, a partir de um dado momento, obras de arte

deliberadamente “feias” teriam acertado o alvo – assim ainda estaríamos dentro dos confins da estética. O mictório de Duchamp não teria sido escolhido por suas possíveis qualidades estéticas, mesmo que usadas de maneira negativa para redimir um objeto culturalmente indigno de ser considerado belo. Não se trata de imaginar Duchamp escolhendo “o exemplar correto” da tiragem de mictórios precisamente porque o *readymade* deveria ser indiferente esteticamente, como afirma o próprio: “nenhuma beleza, nenhuma feiura, nada particularmente estético a respeito dele”.³² O exemplo d’*A Fonte* é informativo para comparar as visões de Danto com outras posições como a da chamada Teoria Institucional da Arte – onde basicamente os estetas do mundo da arte (curadores de museus, donos de galeria, críticos, etc.) decidem por decreto o estatuto de um objeto como obra de arte – já que essa procurou oferecer uma explicação para o mictório de Duchamp ser considerado como obra. Dizer que o mictório supostamente teria as mesmas qualidades magníficas das esculturas de Brancusi³³ significa então dizer que este deveria ser passível de apreciação estética.³⁴ Mas, como responde Danto, fica subentendido no argumento uma espécie de “transfiguração em massa”, onde todos os mictórios agora seriam passíveis de tal apreciação e isso os tornaria arte. Ou seja, a arte está nesse olhar estetizante que fulmina tudo. Precisamente o que não é o caso do *readymade* de Duchamp, que tematiza diretamente a diferença entre uma obra de arte e seu símile não-transfigurado.

A argumentação de Danto por todo o capítulo 4 de *A transfiguração do lugar-comum* vai na direção de apontar que, por mais que qualidades estéticas participem de alguma forma das obras de arte, elas são características secundárias, nunca primárias. A própria reação estética é mediada conceitualmente, o que significa que o fato de sabermos que uma coisa é uma obra de arte muda o modo como reagimos esteticamente a ela e, se há reações estéticas diferentes diante de objetos indiscerníveis, o critério estético não pode ter papel definidor para o conceito de arte.³⁵

A ideia de que “tudo é arte”, ou que é passível de ser diante da atitude correta, muitas vezes se baseia na centralidade do estético, como desde os primórdios a filosofia tratou de localizar a arte, descredenciando-a, segundo Danto. O efeito dessa centralidade não é enriquecedor, já que podemos falar menos coisas sobre arte, principalmente se for respaldado por um sociologismo apressado. Porém, um efeito ainda mais pernicioso desse empobrecimento é o fato de que tudo residiria num certo efeito psicológico de distanciamento provocado pela consideração estética:

[...] é possível ver o mundo todo com uma atitude de distanciamento estético, como um espetáculo, uma comédia ou o que for. Mas exatamente por isso não se pode analisar a relação entre obras de arte e realidade com base nessa distinção, que se situa numa dimensão diferente. A propósito, sou de opinião que em certos casos é errado ou mesmo desumano assumir uma atitude estética, olhar com distanciamento psicológico determinadas realidades — por exemplo, ver uma manifestação de rua em que a polícia espanca os participantes como um balé, ou ver as bombas lançadas de um avião como se fossem misteriosos crisântemos.³⁶

Acreditamos que esse tipo de “saída estética” seja uma tentação perigosa em períodos como o nosso, quando o caos político e social parece não oferecer muitas alternativas. Ainda mais curiosamente, encontramos esse alerta em Hegel, como defendeu Rebecca Comay em sua análise da conclusão da *Fenomenologia do espírito*: diante do ocaso da experiência, nada pode servir de consolação ou compensação complacente com a desgraça do mundo. E é por isso que a lembrança do poema de Schiller no final do texto hegeliano é uma ejeção: o travessão no final deve ser lido como um sinal de menos.³⁷ Talvez o tratamento condenatório que Platão deu aos artistas tivesse um fundo de razão, coisa que o próprio Hegel intuiu, mas apenas com Danto é corrigido: quem merece ser expulso é a beleza, não a arte.

O fim e sua repetição

A teoria do fim da arte de Danto se seguiu ao próprio fato de que, na história da arte, o tema de seu fim – como término e como definição – foi presente na própria produção artística, e de uma forma repetida, como uma série de gestos de finalização. O advento da abstração com Kandinsky bem que poderia ser descrito como um gesto de finalização, uma resposta definitiva à pergunta (levantada lá atrás por Manet e os impressionistas) sobre o que a pintura era em seu nível zero – cores e formas dispostas num plano bidimensional. Depois da abstração lírica, a abstração geométrica procurou reformular essa resposta mostrando que o nível zero ainda estava por vir. Com Malevich e seu *Quadrado Preto* (1915) a cor foi reduzida ao mínimo – no vocabulário técnico da pintura, o preto e o branco não são cores, mas constituem o fator de luminosidade –, assim também como a forma – o quadrado como repetição do plano bidimensional. Uma obra para “zerar” a arte moderna, constituindo a afirmação máxima da “planaridade do campo pictórico” – para usar o termo de Greenberg –, a resposta que se procurava desde Manet ao iniciar o giro copernicano da arte.³⁸ O curioso é que o próprio Malevich repetiu esse gesto com seu *Quadrado Branco* (1918), mostrando que era possível ir ainda mais fundo na busca do real “nível zero”, ao somente sobrepor o branco da tela e o seu formato retangular.

É claro que essa organização temática, mesmo na própria história da arte, não se atém assim à risca ao critério cronológico. Se aceitarmos que *A Fonte* (1917) inicia definitivamente o fim da arte, é curioso que o gesto definitivo do modernismo (o *Quadrado Branco*), que seria sua condição, tenha sido feito por Malevich um ano depois da obra de Duchamp. Mais curioso ainda é que, mesmo depois do fim definitivo com as caixas de *Brillo* de Warhol, tenhamos na Abstração pós-pictórica um gesto de quebra com o último limite da pintura – Ellsworth Kelly com *White Curve* (1974) deleta definitivamente o plano retangular característico da tela. É que por mais curioso que isso seja, se sabe que a cronologia não é tão central ao

ponto de suplantar a *organização conceitual implicada na análise histórica*.

O ponto é que essas repetições não só têm sentidos e objetivos em comum, mas diferenças fundamentais e até decisivas segundo a teoria de Danto, que é, em certo sentido, uma repetição da teoria do fim da arte de Hegel. O gesto de Danto é o de redimir corrigindo – Hegel teve a intuição certa que a arte estava caminhando para um fim à medida que chegava a uma autoconsciência de sua definição; porém não era exatamente a arte romântica de sua época a melhor candidata para colocar a pergunta pela definição da maneira correta – isso só ocorre com Duchamp e Warhol. Mesmo Danto concedendo como importantes os vários “finais relativos” da história da arte – a teoria da verossimilhança e, na modernidade, a teoria da especificidade do *medium* – como momentos importantes no progresso da busca por uma definição “definitiva” de arte (por sinal, definições perfeitamente adequadas às suas respectivas épocas), elas não se sustentam mais a partir do momento em se chega numa definição que realmente resolve o enigma *de uma vez por todas* – que valha tanto para a estatuária grega quanto para pás de neve com títulos anedóticos.

A teoria de Danto compartilha com esses tipos de alegações uma aparente similaridade estrutural, na qual cada reconhecimento do fim da arte é internamente conexo a um tipo de definição classificatória ou conceitual do que é a arte. A diferença é que, na teoria de Danto, a questão do que é a arte tem sido o motor do desenvolvimento da arte em direção ao seu fim, um fim que consiste no surgimento, na medida possível dentro de seus próprios limites, de uma definição de arte pela qual sua própria história possa ser compreendida. Assim, a história da arte é também a história da filosofia da arte.³⁹

A citação do comentador talvez possa amenizar o caráter definitivo do veredicto de Danto que, na citação já referenciada anteriormente, diz explicitamente que, “como matéria de inevitabilidade histórica, a arte tinha ido tão longe quanto pôde nessa questão”. É que uma filosofia da história da arte não pode

prescindir de temas tão caros aos da própria filosofia da história, como no caso da teleologia do progresso. Se o progresso é inevitável, significa que o *telos* já estava em questão desde o início. A razão para essa inevitabilidade do fim poderia ser confirmada, assim como, de certa maneira, a experiência histórica confirmou o infame “fim da história” – a perda das grandes metanarrativas, a perda de uma *direção*.⁴⁰

Se a busca pela definição da arte, como vimos, foi o eixo de articulação de suas energias internas, o que determinava uma direção (ou direções) se perde quando ela não é mais necessária – quando a definição (definitiva) é parida a partir das caixas de *Brillo*, segundo Danto. A obra põe diretamente a pergunta dos indiscerníveis – o que diferencia as caixas de sabão de Warhol das idênticas caixas de sabão encontradas nos supermercados? – e fornece sua resposta: não as propriedades sensíveis, mas seu estatuto ontológico enquanto obra de arte, produto de uma história causal diferente, produto de uma história da arte que produziu uma teoria interconectada a obras, movimentos e épocas que permitiram, em seu ponto culminante, pôr o conceito de obra de arte enquanto *significado corporificado*. Danto também viu outra característica definidora: as obras de arte podem ser entendidas como “sonhos acordados”. Isso remete ao fato de que experiências de sonho e vigília podem ser indistinguíveis da mesma forma que as caixas de sabão Brillo e a *Brillo Box* de Warhol. Mas ainda assim o sonho marca uma diferença com a realidade (desperta), assim como obras de arte feitas de objetos comuns se diferenciam do mundo cotidiano. O problema é que o sonho só pode ser compartilhado com outrem pelo relato, o que envolve necessariamente uma “elaboração secundária”, segundo Freud. Uma obra de arte como “sonho acordado”, então, possui essa propriedade onírica de borrar as fronteiras visíveis entre mundo real cotidiano e mundo da arte (afirmando não participar do mundo do cotidiano), como uma percepção imediatamente compartilhável socialmente.⁴¹ Dessa forma, Danto reenuncia o seu conceito de arte, sem qualquer concessão à ideia de um conceito aberto que sempre pode incluir mais e mais – como um princípio supostamente democrático. Como Danto afirma, “é preferível ter uma mente

aberta ao invés de um conceito aberto”⁴² e, convenhamos, é necessário ter realmente uma mente aberta para aceitar tantos objetos do tipo que a arte contemporânea produziu. E uma mente mais aberta ainda para vislumbrar a ideia de que obras assim revelaram um conceito eterno, em plena contemporaneidade – nada afeita às duas palavras, ainda mais juntas.

Concordemos ou não com o diagnóstico de Danto, para além da possibilidade de achar um contraexemplo que pudesse reformular e reinaugurar a busca pela definição, o tipo de crítica proposta em sua teoria captura temas relevantes sobre nossa época e nossa situação. O tédio provocado pela repetição incessante dos mesmos temas e gestos “finais” da história da arte na produção contemporânea é gigantesco e imobilizador. Um mal-estar que se conecta perfeitamente com aquele de nossa época no geral – depois do fim da história. O pluralismo pseudodemocrático rejeita a possibilidade de finais e aceita condescendentemente a panaceia de um “novo” que só instancia o mesmo. Esse é um dos motivos pelos quais Agamben nos lembra sobre *A parábola da lei* de Kafka, onde as portas da lei estavam sempre abertas, e que o verdadeiro ato emancipatório residiria no ato de fechá-las.⁴³ Esse mal-estar, escamoteado com relativo sucesso, é descrito por Danto:

Como diria Marx, você pode ser um abstracionista de manhã, um fotorrealista 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 conosco. O que você faz já não é mais importante, e esse é o significado do pluralismo. Quando uma direção é tão boa quanto outra, já não há mais um conceito de direção a se aplicar. Decoração, autoexpressão, entretenimento são, é claro, necessidades humanas permanentes. A arte sempre terá um serviço a desempenhar, se os artistas se contentarem com isso. A liberdade termina em sua própria realização. Uma arte subserviente sempre esteve conosco. As instituições do mundo da arte – galerias, colecionadores, exposições, jornalismo – que são baseadas na história e, portanto, registram

o que é novo, desaparecerão pouco a pouco. É difícil prever até que ponto a felicidade nos fará felizes, mas que se pense na diferença que a febre de cozinha gourmet fez na vida comum norte-americana. Por outro lado, foi um imenso privilégio ter vivido na história.⁴⁴

O fim da arte, tanto quanto o fim da história, pareciam prometer regozijo, emancipação, liberdade e felicidade. Mas parece que não foi esse o resultado. Na arte, realmente se pode fazer o que se quiser. Mas a instauração de uma espécie de presente absoluto só pareceu produzir a versão tediosa do artista enquanto “gestor” de materiais disponíveis de toda a história da arte, como certa vez disse o compositor John Adams sobre sua música ser uma grande lata de lixo – um lugar onde tem de tudo, onde ele não recusa nada. Mas será que o mal-estar é relacionado às promessas não cumpridas de felicidade ou à angústia provocada pelo encontro com a liberdade? Talvez seja possível explicar o descontentamento com a perspectiva de uma arte subserviente pela lição freudiana de que nós não desejamos realmente ser felizes. Ou talvez ainda haja conclusões diversas a serem tiradas desse fim – quem sabe não a disponibilidade integral dos materiais, mas o sentido inverso: uma restrição ainda maior e mais rígida do que se pode fazer enquanto se busca por um novo começo? O ponto central é que só podemos afirmar isso retroativamente.

De volta a Hegel

Hegel inicia seu convite à reflexão a respeito da História do mundo dizendo que só podemos fazer isso da perspectiva de seu fim. Mais uma vez, o famoso mote da *Filosofia do Direito* da reflexão rememoradora em ação. É que a História em Hegel é um processo específico – não é o relato de tudo o que aconteceu desde o início dos tempos. Uma leitura mais detida da *Filosofia da História* nos mostra de maneira surpreendente (ou na verdade nem tanto) que a História, como tal, é a *história da modernidade*, lição que está no centro da crítica benjaminiana à teleologia do progresso, e que é *condizente* com a teoria da História em Hegel.

O exclusivismo moderno europeu, nesse contexto, possui uma justificação pela consciência de que o processo histórico, como Hegel nunca refugou de sublinhar, “não é o terreno da felicidade”, e que “períodos de felicidade são como páginas em branco”.⁴⁵ A História em Hegel é o processo desgraçado pelo qual “Deus vai para o mundo” e não “marcha sobre o mundo”, como foi traduzido equivocadamente – o que significa literalmente que “Deus vai embora”, e essa ida, esse vazio experienciado terrenamente é ocupado pelo Estado. Isso complica as interpretações vigentes. O ponto a ser frisado aqui é que a análise hegeliana faz todo o sentido da perspectiva *crítica*.

Resumindo, a História só ocorre quando há uma cisão do espírito no mundo, o redobramento reflexivo a que aludimos anteriormente. Essa é uma experiência dolorosa e dramática, e é o que explica Hegel falar de desaparecimento quando a História entra em cena: “O povo persa é o primeiro povo histórico” porque a “Pérsia é o primeiro império que desapareceu”.⁴⁶ Isso significa que a História só entra em cena no mundo quando a experiência do negativo instaura um processo de destruição, onde um povo, uma forma de vida inteira, de maneira inédita, desaparece por um processo de decadência interna. Não é à toa que, como bem percebeu Lebrun, “não é o poderio dos impérios, mas sua morte que dá a ‘razão’ da História”.⁴⁷ E é por isso que o ato de reflexão rememoradora sobre a História é fundamental:

Em nossa língua, história une o lado objetivo e o subjetivo, significando tanto *historiam rerum gestarum quanto res gestas*. Ela é tanto fato quanto narrativa. Essa união de ambas as significações deve ser considerada como algo acima das contingências exteriores. Deve-se levar em consideração que as narrativas históricas aparecem simultaneamente às ações e aos acontecimentos históricos, pois há um fundamento comum interno que os cria juntos.⁴⁸

Essa é uma forma de Hegel dizer que a História só entra em questão quando os próprios envolvidos (e mesmo *interessados*) sentem a necessidade de fixar essa história “em pedra” –

referindo-se primeiramente à linguagem escrita e seus usos diversos para a retenção da memória (mas o inventário das “marcas” é gigantesco). Esse é um *insight* decisivo que passa despercebido se nos apressamos a condená-lo – toda a multiplicidade de povos que ficam à margem da História, que estão em regimes de temporalidade diversos e incomensuráveis uns com os outros, certamente têm sua própria história e suas formas de transmiti-la, e, no entanto, não fazem parte da História simplesmente porque *não precisavam dessa História*, que sem dúvida instaurou uma catástrofe permanente no mundo. É por isso que, se essa História tem alguma coisa que ver com o progresso da liberdade, sua pertinência descortinada pela reflexão rememoradora que contempla tal produção constante de ruínas só pode ser dada pelo *desaparecimento dos arruinadores*. É claro, é preciso uma dose de especulação filosófica para entender que o recorte temporal aqui não tem um sentido estritamente cronológico, mas sim apontaria para a ideia de um longo processo de formação das condições necessárias para que a temporalidade moderna pudesse surgir.

Se a História mundial nesse sentido só existe quando há necessidade e interesse de que ela exista, então qual forma social/temporal foi capaz de efetivamente fornecer uma História com “H” maiúsculo, tão oníabrangente e que se verteu precisamente no “relato de tudo o que ocorreu desde o início dos tempos”? Não foi a sociedade moderna? As “sociedades sem história” simplesmente não precisavam disso. As formas de lida com o passado eram radicalmente diferentes. Graeber mostrou que algumas dessas sociedades “pré-históricas” construíam monumentos, que até hoje nos impressionam pela complexidade, que em poucas gerações eram simplesmente desfeitos por não cumprir mais seu propósito⁴⁹ – um “soco no estômago” na nossa obsessão com a memória histórica, mesmo na sua face “crítica” de uma “cultura de reparação”.

O que é importante guardar aqui sobre a especificidade do gesto hegeliano é o reconhecimento de um certo impasse na experiência do tempo, um fechamento necessário que é consubstancial com uma abertura tão radical que nos impede de

especular como o futuro deve ou vai ser. Não se trata de dizer que a história “ainda não acabou” porque o progresso em questão é somente o da *consciência* da liberdade, e não de sua realização na prática, como querem Winfield⁵⁰ e também Houlgate.⁵¹ Porém, nem como quer McGowan que, apesar de compreender o caráter radicalmente não apologético desse processo destrutivo, trata da ideia de que “todos somos livres” como um acontecimento insuperável independente de sua realização no mundo.⁵² Aqui estamos fora do sentido hegeliano de uma Ideia, que une conceito e realidade.⁵³

A atitude propriamente hegeliana seria reconhecer que, quando acreditamos estar em posse de uma ideia correta, mas, ao passarmos à sua aplicação na realidade, algo dá errado, o problema está em primeiro lugar com a *própria ideia*. A Ideia só tem realidade se for um processo de modificação e reformulação que incorpora aquilo que é da ordem do erro. Se desprezarmos essa lição hegeliana, não tratamos a Ideia nos termos de uma universalidade concreta. Para nossa discussão presente, isso significa que não teremos a capacidade de enxergar como a ideia de liberdade tem de ser *sempre reformulada* a cada quebra histórica, que essa “pulsão por emancipação” é eterna no sentido de que em cada época precisamos reconstruí-la de maneira totalmente diferente.

Finalizando o fim, começando o começo

Será que uma operação análoga estaria disponível no caso da arte? Não é difícil notar as semelhanças entre os “fins”. Suas características são visíveis na contemporaneidade, e a sensação de que estamos presos nessa linha de chegada olhando para uma mesa vazia onde deveria estar o “banquete da vida”(tal como falavam os surrealistas) é aterradora e constante. Parece que estamos lidando com finais emperrados, incompletos. É por isso que, quer estejamos no registro hegeliano, quer na Teoria Crítica, a consciência desse final é inegável e deve ser reconhecida como um problema. É sobre o que Paulo Arantes tem recentemente insistido⁵⁴ ao caracterizar nossa época como Era Atômica – desde 1945, ainda é sobre um

fim que não pode acontecer ao pé da letra, e daí temos a doutrina do equilíbrio do terror. O “fim final” da hecatombe nuclear acabaria com tudo de fato; como isso não pode acontecer, a catástrofe permanente que se arrasta desde então deve continuar se arrastando. Isso significa que o fim e sua catástrofe já aconteceram e que o que se vive depois do fim não é a refutação dele (não é mais o caso de retrucar: “obviamente a história continua!”), mas sua repetição, que se torna inclusive enfadonha.

Hegel tem algo a dizer sobre isso, o que passa pela necessidade de reconhecer/estabelecer um fechamento radical necessário. O final do processo dialético, tal como descrito na *Fenomenologia*, nos apresenta uma imagem disso – o longo processo de formação da subjetividade era uma rememoração, uma internalização cada vez maior da experiência até se chegar na resposta final aterradora: não temos prêmio, o próprio caminho percorrido é o prêmio, e tudo o que se negou desde então deve ser negado novamente de uma vez por todas, deve ser esquecido⁵⁵, somente assim, pode-se começar novamente do zero.

O esquecimento não é o oposto da atividade de recordar, mas mostra-se aqui como sua realização mais radical: o oblívio leva a própria memória a um ponto além de seu começo. Esquecer, anular o passado, tornar tudo “não acontecido”, é exatamente lembrar de um momento *antes* de tudo ter acontecido, anular a inexorabilidade do destino, remontando o começo, ainda que só na imaginação e na representação: agir como se pudéssemos assumir o controle de novo, como se pudéssemos abandonar o legado das gerações passadas, como se pudéssemos recusar o trabalho de luto da sucessão cultural, *como se pudéssemos nos livrar de nosso patrimônio, reescrever nossas origens, como se cada momento, até mesmo aqueles que há muito se esvaíram, pudessem se tornar um começo radicalmente novo – inaudito, improvisado, obliterado.*⁵⁶

A filosofia hegeliana corrobora a ideia de que a condição para se “começar de novo” é um ato de apagar o passado, limpar o

terreno. Mas ela também tematiza o estar preso no fim. É o tema entre o ocaso da experiência no final da *Fenomenologia* e o estar prostrado diante desse vazio absoluto no início da *Lógica*, ou melhor, um ponto *antes* do início, já que a ambição de Hegel seria descobrir quais “os pensamentos de Deus antes da criação do mundo”.⁵⁷ O paratexto que antecede o início propriamente dito da *Lógica* expõe tal angústia de estar incumbido de começar do zero, e certamente é uma reflexão geral sobre o que significa começar de novo.⁵⁸ Não existe atalho nem alternativa fácil estando nesse limbo entre fim e começo, porque o que está em jogo é o confronto com o abismo da liberdade. A exigência de tal situação é intransigente porque absolutamente tudo está em questão. E isso não aparece de maneira apropriada se nos negamos a reconhecer um esgotamento/fechamento. Por isso, a ideia de que a resposta apropriada ao realismo capitalista⁵⁹ seria recuperar a ideia de um futuro, enquanto aquele que irá finalmente cumprir as promessas do progresso moderno, é uma resposta equivocada que se recusa a ver que, em primeiro lugar, a ideia de progresso sempre esteve atolada até o pescoço com o realismo capitalista, e que a saída passa necessariamente pelo abandono dessa ideia, e pelo cancelamento desse futuro enquanto redentor da modernidade.

No final da *Fenomenologia*, Hegel chega inclusive a falar em “anulação do tempo”. Catherine Malabou nos oferece uma interpretação curiosa disso: “a *Aufhebung* aqui não se aplica ao tempo no geral, mas somente a *certo* tempo: o tempo que acabou de ser caracterizado como ‘tempo que vem pela frente’”.⁶⁰ A supressão dialética do tempo no Saber Absoluto, então, só pode ser entendida como supressão de “uma temporalidade específica”.⁶¹ Essa temporalidade específica é a da *alienação*, trata-se da temporalidade *moderna*.⁶² A exigência aqui é ser capaz de pensar o estatuto do futuro posto por esse fim que não se confunde mais com a ideia de expectativas de um porvir que concretizará as promessas anteriores.

Tal futuro é ao mesmo tempo lindo e terrível.
Lindo porque tudo ainda pode acontecer.
Terrível porque tudo já aconteceu. Essa
situação cria o par contraditório da saturação

e vacância. [...] Essa unidade contraditória de saturação e vacância é exatamente o que aparece na própria forma do Sistema Hegeliano, que integra enquanto dissocia, que une tudo enquanto deixa o que vêm vir. Plasticidade designa o futuro entendido como futuro no fechamento, a possibilidade de uma transformação estrutural: uma transformação da estrutura na estrutura, a mutação 'precisamente no nível da forma'.⁶³

Se levarmos o estatuto desse fechamento radical a sério, a possibilidade de uma mudança “exatamente no nível da forma” significa que uma tal mudança tem de mudar *tudo*. A dificuldade que se impõe nessa tarefa de começar o começo – criá-lo – talvez seja explicada pela nossa incapacidade de finalizar o fim, ao estendê-lo repetidamente, fingindo que há um futuro porque o “processo nunca acaba”. Essa ideia não se aplica ao caso do “fim da arte”? Danto ao menos tem a intuição correta ao desdenhar do “pluralismo” (à moda dos carros pretos de Henry Ford) que corrobora sempre o mesmo forçando um sorriso no rosto. Ao menos poderíamos dizer com Hegel que a condição para um novo começo é o estabelecimento de um fim. Se há possibilidade de criarmos uma nova história, é uma questão aberta, o que poderia trazer consequências para a questão da arte. Só o tempo dirá se a teoria de Danto nesse contexto se sustentaria ao menos parcialmente. O que é patente é que o incômodo que ela traz toca em um problema real e decisivo de nossos tempos.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer. O poder soberano e vida nua*. 2ª edição. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

ARANTES, Paulo. *Ainda se trata de era atômica: o tempo do fim*, 2020. Disponível em: <https://youtu.be/3kuwBf8zhrc>. Acesso em: 29 dez. 2023.

COMAY, Rebecca. *Mourning Sickness: Hegel and the French Revolution*. 1st edition. Stanford, California: Stanford University Press, 2010.

COMAY, Rebecca; RUDA, Frank. *The Dash – The Other Side of Absolute Knowing*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2018.

DANTO, Arthur C. *A transfiguração do lugar-comum*. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.

_____. *Após o fim da arte - a arte contemporânea e os limites da história*. Tradução de Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus, 2010.

_____. *O descredenciamento filosófico da arte*. Tradução de Rodrigo Duarte. 1ª edição. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

_____. *O que é a arte*. Tradução de Rachel Cecília de Oliveira; Debora Pazetto. 1ª edição. Belo Horizonte: Relicário, 2020.

_____. “Responses and Replies”. In: ROLLINS, Mark (org.). *Danto and his Critics*. Oxford: Basil Blackwell, 1993.

FISHER, Mark. *Realismo capitalista: é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo?* Tradução de Rodrigo Gonsalves; Jorge Adeodato; Maikel da Silveira. 1ª edição. São Paulo: Autonomia Literária, 2020.

GELL, Alfred. “A rede de Vogel: armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas”. *Arte e ensaios - revista do programa de pós-graduação em artes visuais EBA UFRJ*, v. 8, n. 8 (2001), p. 174–191.

GILMORE, J. “Prefácio”. In: DANTO, Arthur C. *O descredenciamento filosófico da arte*. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

GRAEBER, David; WENGROW, David. *Como mudar o curso da história humana (pelo menos na parte que já aconteceu)*, 2019. Disponível em: <https://www.eurozine.com/como-mudar-o-curso-da-historia-humana/>. Acesso em: 27 dez. 2023.

GREENBERG, Clement. “Pintura Modernista”. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. *Clement Greenberg e o debate crítico*. Tradução de Maria Luiza. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997, p. 101–10.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *A razão na história: uma introdução geral à filosofia da história*. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2004.

_____. *Ciência da lógica - 1: A doutrina do ser*. Tradução de Christian G. Iber; Marloren L. Miranda; Federico Orsini. 1ª edição. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2016.

_____. *Ciência da lógica - 2: A doutrina da essência*. 1ª edição. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2017.

_____. *Ciência da lógica - 3: A doutrina do conceito*. 1ª edição. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2019.

_____. *Cursos de Estética I*. Tradução de Oliver Tolle; Marco Aurélio Werle. 2ª edição. São Paulo: EDUSP, 2001.

_____. *Enciclopédia das ciências filosóficas em compêndio (1830) - Vol. I: Volume I - A ciência da lógica*. 3ª edição. Tradução de Paulo Meneses. São Paulo: Edições Loyola, 1995.

_____. *Fenomenologia do espírito*. Tradução de Paulo Meneses; Karl-Heinz Effen; José Nogueira Machado. 9ª edição. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2014.

_____. *Filosofia da História*. Tradução de Maria Rodrigues. 2ª edição. Brasília: Editora UnB, 1999.

_____. *Filosofia do direito*. 2ª edição. Tradução de Paulo Meneses; Agemir Bavaresco; Alfredo Moraes; Danilo Vaz-Curado R. M. Costa; Greice Ane Barbieri; Paulo Roberto Konzen. São Paulo: Edições Loyola, 2010.

HOULGATE, Stephen. "World History as the Progress of Consciousness". In: *The Owl of Minerva*, v. 22, n. 1 (1990), p. 69–80.

LEBRUN, Gérard. *O avesso da dialética*. Tradução de Renato Janine Ribeiro. 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

MALABOU, Catherine. *The Future of Hegel: Plasticity, Temporality and Dialectic*. 1st edition. New York: Routledge, 2004.

MCGOWAN, Todd. *Emancipation after Hegel: Achieving a Contradictory Revolution*. New York: Columbia University Press, 2019.

PIPPIN, Robert B. *After the Beautiful: Hegel and the Philosophy of Pictorial Modernism*. Reprint edição. Chicago London: University of Chicago Press, 2015.

RICCI, Valentina. "The Role of Erinnerung in Absolute Knowing: History and Absoluteness". In: RICCI, Valentina; SANGUINETTI, Federico (orgs.) *Hegel on Recollection: Essays on the Concept of Erinnerung in Hegel's System*, Newcastle, UK: Cambridge Scholars Publishing, 2013.

SAFATLE, Vladimir. *O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. 2ª edição. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

WINFIELD, Richard Dien. "The Theory and Practice of the History of Freedom". *Proceedings of the Hegel Society of America*, v. 7 (1984), p. 123–144.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Recollections of Wittgenstein*. Revised edition, Oxford Oxfordshire; New York: Oxford Univ Pr, 1984.

ŽIŽEK, Slavoj. "Class Struggle or Postmodernism? Yes, please!". In: BUTLER, Judith; LACLAU, Ernesto; ŽIŽEK, Slavoj. *Contingency, Hegemony, Universality: Contemporary Dialogues on the Left*. 2. ed. London New York: Verso, 2000. p. 90–135.

_____. "Hegel, Retroactivity & The End of History". *Continental Thought & Theory: A Journal of Intellectual Freedom*, v. 2 (2019), p. 3–10.

_____. *Menos que nada: Hegel e a sombra do materialismo dialético*. 1ª edição. São Paulo: Boitempo Editorial, 2013.

Ramon Oliveira da Silva Leite é doutorando em filosofia na UFRJ/PPGF

¹ HEGEL, 2010, p. 44.

² “A língua estrangeira à qual Hegel está se referindo é a língua latina. Em alguns lugares, ele explora o uso de uma espécie de correspondente em alemão do termo latino *reflexio*, a saber, o termo *Zurückbeugung*, traduzível por “retroflexão” ou “flexão para trás” [N.T.]” HEGEL, 2017, p. 42.

³ RICCI, 2013, p. 12.

⁴ SAFATLE, 2016, p. 176

⁵ ŽIŽEK, 2013, p. 130.

⁶ HEGEL, 2001, p. 35. Os termos entre colchetes foram alterados já que “ciência” para Hegel diverge do sentido comumente associado às “ciências empíricas”. Para evitar esse tipo de confusão, preferimos utilizar “filosofia”, que para Hegel é a verdadeira ciência: saber efetivo sistemático.

⁷ ŽIŽEK, 2013, p. 130-131.

⁸ HEGEL, 2001, p. 127.

⁹ PIPPIN, 2015, p. 40.

¹⁰ HEGEL, 2019, p. 88.

¹¹ ŽIŽEK, 2000, p. 99, tradução minha.

¹² COMAY; RUDA, 2018, p. 7-8, tradução minha.

¹³ WITTGENSTEIN, 1984, p. 157.

¹⁴ DANTO, 2011, p. 102.

¹⁵ DANTO, 2011, p. 129.

¹⁶ DANTO, 2011, p. 129.

¹⁷ DANTO, 2011 p. 129-130.

¹⁸ HEGEL, 2014, p. 41.

¹⁹ DANTO, 2011, p. 135.

²⁰ DANTO, 1993, p. 212.

²¹ DANTO, 2011, p. 14.

²² ŽIŽEK, 2013, p. 238-241.

²³

²⁴ GILMORE, 2014, p.12.

²⁵ DANTO, 2014, p.27.

²⁶ DANTO, 2011, p. 18-19.

²⁷ HEGEL, 2014, §§ 17-18; 37, p. 32; 44. É por isso que, de uma perspectiva estritamente hegeliana, a pergunta sobre a existência de uma dialética da natureza é um falso problema – o pensamento simplesmente faz parte da realidade.

²⁸ DANTO, 2010, p. 138-139.

²⁹ É aqui que a “armadilha” da “rede de Vogel” parece capturar tanto Danto quanto seu crítico Gell. Se de fato o Espírito Absoluto nada tem que ver com intencionalidade, a transfiguração em questão não se limita a um “golpe de mestre” de curadoria, que muito menos teria o poder de uma transfiguração em massa. A interpretação não *anula* a realidade, mas produz uma distância interna a ela. Daí, aparentemente, a questão central não ser a negação do caráter “promíscuo” dos objetos, mas a necessidade de uma (pres)suposta chancela honorífica conferida pelo título “arte”. Ver GELL, 2001.

³⁰ ŽIŽEK, 2013, p. 321.

³¹ DANTO, 2014, p. 46.

³² DANTO, 2014, p. 69.

³³ DANTO, 2011, p. 150.

³⁴ DANTO, 2011, p. 147.

³⁵ DANTO, 2011, p. 147.

³⁶ DANTO, 2011, p. 60.

³⁷ COMAY; RUDA, 2018, p. 83.

³⁸ GREENBERG, 1997.

³⁹ GILMORE, 2014, p.17.

⁴⁰ DANTO, 2010, p. 139.

⁴¹ DANTO, 2020, p. 92-98.

⁴² DANTO, 2020, p. 81.

⁴³ AGAMBEN, 2010, p. 64.

⁴⁴ DANTO, 2014, p. 151-152.

⁴⁵ HEGEL, 2004, p.73.

⁴⁶ HEGEL, 1999, 149.

⁴⁷ LEBRUN, 1988, p. 22.

⁴⁸ HEGEL, 1999, p. 58.

⁴⁹ GRAEBER; WENGROW, 2019.

⁵⁰ WINFIELD, 1984, p. 143.

⁵¹ HOULGATE, 1990, p. 80

⁵² MCGOWAN, 2019, p.138. Para uma crítica de tal posição, ver ŽIŽEK, 2019, p. 9-10.

⁵³ HEGEL, 1995, p. 352.

⁵⁴ ARANTES, 2020.

⁵⁵ HEGEL, 2014, p.531.

⁵⁶ COMAY, 2010, p. 147-148, tradução minha.

⁵⁷ HEGEL, 2016, p. 52.

⁵⁸ Ver COMAY; RUDA, 2018.

⁵⁹ Ver FISHER, 2020.

⁶⁰ MALABOU, 2004, p.128.

⁶¹ MALABOU, 2004, p. 133.

⁶² MALABOU, 2004, p. 192.

⁶³ MALABOU, 2004, p. 192, tradução minha.