

1 Introdução

O tema da morte da arte remonta aos *Cursos de Estética* de Hegel, embora o filósofo não tenha exatamente sugerido que a arte estivesse morta, e nem mesmo que iria chegar ao fim. O que se encontra nas preleções hegelianas sobre arte é, na verdade, o emprego de alguns termos que destacam antes de tudo o caráter ultrapassado e irrelevante da manifestação artística, em comparação ao estágio de desenvolvimento do espírito. Para o mundo moderno, caracterizado pela interioridade da fé cristã e por uma cultura altamente intelectualizada e reflexiva, a arte teria se tornado uma coisa do passado. Restariam apenas os sinais de sua dissolução, vestígios do que ela significou outrora, enquanto perduravam seus “gloriosos dias”. Na visão de Hegel, a arte atinge seu auge na antiguidade clássica, momento em que o conteúdo espiritual haveria encontrado sua melhor expressão sensível, a forma do corpo humano. A estatuária grega teria feito surgir uma beleza cujo grau de perfeição jamais poderia ser suplantado, destinando tudo o que a sucedesse a um registro de decadência. E é justamente o que ocorre com a chamada arte romântica: suas produções, já marcadas pela presença de uma espiritualidade cristã, inevitavelmente traduziriam a degeneração de um ideal do belo perfeitamente encarnado na Grécia antiga. A desintegração da arte, sua fatal obsolescência, viria, portanto, de tempos longínquos, tendo sido determinada pelo próprio despontar do cristianismo. Mesmo que Hegel identifique na arte da Idade Média, por exemplo, uma força e uma vitalidade de que indubitavelmente não gozariam as produções do seu tempo, essa potência- já maculada pela interioridade da religião cristã- não se equipararia ao esplendor que era imediatamente irradiado pela beleza das esculturas gregas. Para a filosofia hegeliana, apenas sob o céu dos helenos a arte constituiu o modo legítimo de manifestação da verdade do espírito. Antes disso, as produções artísticas, meramente simbólicas, não conseguiam realmente dar forma concreta, mas apenas fazer alusão a um conteúdo espiritual inefável; depois, no entanto, é a própria forma artística, atrelada à matéria sensível, o que se mostrará insuficiente para

uma verdadeira expressão do espírito. Este progrediu até um plano em que a exterioridade da arte já não lhe faria justiça, mas unicamente o sentimento religioso e a natureza mediada do conceito racional. A arte perde seu divino poder de encantamento quando a morada do deus passa a ser o próprio coração dos homens e já não há presença sensível que não caia nas malhas da reflexão subjetiva. Nas palavras de Hegel, a arte definhou quando o interior venceu o exterior, quando qualquer expressão artística submete-se ao olhar teórico e transforma-se em assunto de crítica e discussão filosófica. A arte, cuja elevada tarefa consistia em colocar os homens diante da verdade, é agora incapaz de inspirar fervor e devoção: os joelhos humanos não se dobram mais.

Não há de fato referência a morte ou fim da arte nos escritos hegelianos, uma vez que eles não chegam sequer a fazer um prognóstico para a situação artística. Possuem, sem dúvida, o aspecto de um diagnóstico da arte do seu tempo, o Romantismo, o qual, apesar de suas particularidades, não denotaria mais que a exacerbação de uma tendência inerente a toda arte cristã, quer dizer: desprezar progressivamente a realidade imediatamente sensível. Hegel detecta o aguçamento desse desprezo nas obras dos artistas que são seus contemporâneos, obras que exibiriam, de variadas maneiras, uma indiferença em relação à configuração sensível. A ironia romântica e seus procedimentos, que alçariam o eu criador acima do objeto produzido, a multiplicidade de materiais indistintamente empregados pelo artista, a importância dada aos títulos das obras e aos comentários do autor, todos esses fatores esvaziariam a obra de arte de uma importância que, no passado, ela continha em si mesma. Se o artista passa a dispor livremente de todas as formas disponíveis, jogando, como melhor lhe parece, com qualquer uma delas, é porque já não existe nenhuma que seja genuinamente essencial. A arte, desobrigada de todo compromisso com uma verdade suprema, volta-se para a representação de particularidades e temas ordinários. Sua própria apresentação é menosprezada, porque a interioridade do artista, com seu rico conteúdo subjetivo, transcenderia qualquer contrapartida exterior. Não há precisamente um prognóstico hegeliano para a arte, mas as linhas que o filósofo dedica às produções do moderno artista romântico traçam o horizonte de uma permanente degradação da arte, fornecendo quase um retrato de sua agonia. Isso é corroborado pelo fato de que não haveria reviravolta a esperar, na medida em que o espírito, absolutamente realizado, jamais regressaria ao estágio de sua

manifestação artística, o qual certamente significava, para Hegel, um estado inferior¹. O que fica indeterminado é se o processo agonizante da arte encontraria seu termo ou seria indefinidamente prolongado.

A arte moderna parece simultaneamente refutar e confirmar o veredicto hegeliano. Por um lado, talvez o fenômeno artístico jamais tenha sido tão valorizado, como expressão plena e vital, quanto o foi nos debates estéticos e nas produções artísticas da modernidade; por outro, a irrefreada sucessão de manifestos e propostas em prol da criação artística reflete uma ansiedade que não se dissocia inteiramente dos períodos de crise. A recorrentemente ensaiada revolução estética moderna exprimiu diversas vezes um conflito da arte consigo mesma, engendrando situações em que a consumação dos mais altos ideais artísticos coincidiria com a supressão da arte enquanto tal. Ao menos desde a terceira Crítica de Kant, a arte foi investida de um potencial de vivificação e de restauração de uma totalidade despedaçada. Supostamente lançando uma ponte entre razão e natureza, a experiência estética promoveria um intenso sentimento de vida no sujeito, assim como uma ligação com o mundo caracterizada por liberdade e desinteresse. Se “A ciência manipula as coisas e renuncia a habitá-las”², a arte traria a oportunidade de suspender uma relação desequilibrada entre sujeito e objeto, na qual a natureza seria constante alvo de exploração por parte de uma racionalidade inflexivelmente instrumental. No juízo de gosto kantiano, ao contrário, as determinações conceituais impostas pelas faculdades do sujeito sofrem uma pausa mediante o contato com uma dimensão da realidade que não é outra senão a da própria vida. O que está em jogo já não são as regras de funcionamento da natureza, que a subdividem em leis mecânicas, mas a compreensão de uma finalidade interna cuja lógica intrínseca escapa das teias de todo conhecimento teórico. Essa experiência já não reparte o mundo natural em regiões de pesquisa, mas se dirige ao sentido de sua totalidade. Que ela possa lidar positivamente com uma natureza insondável, e ainda assim obter um sentimento de prazer e harmonia, é algo que aponta para a possibilidade de uma conexão entre homem e mundo bem mais ampla e rica do que a oferecida pela manobra científica. Sob o prisma da filosofia kantiana, a arte, como promotora de

¹ Ao menos no sentido de que ele foi “superado” por formas mais elevadas de manifestação da verdade: a religião cristã e a reflexão filosófica.

² MERLEAU-PONTY, M. *O olho e o espírito*, p 13.

experiências estéticas, estaria longe de ser uma atividade superada e dispensável, pois seria a ocasião de um contato revigorado do sujeito com as coisas que o cercam.

Esse estreito nexos entre arte e vida fomentou, no entanto, uma tensão que se voltou contra a própria esfera artística. Desde as *Cartas da sobre a educação estética do homem*, de Schiller- fortemente calcadas na filosofia de Kant-, a arte é abertamente encarada não somente do ponto de vista de sua autonomia, mas a partir de sua capacidade de conferir unidade a uma experiência de vida fragmentada. Se Schiller, ainda no final do século XVIII, não projetou, sem sobre de dúvida, uma dissolução da esfera artística, considerando-a apenas o médium apropriado para uma reintegração das demais esferas culturais, seu ideal parece ter sido radicalizado por muitas dos programas estéticos concernentes às vanguardas do século XX. Com o adensamento do processo de racionalização ocidental, a arte deixa mesmo de ser pensada como mero elemento mediador para transformar-se em trincheira erguida contra uma lógica social cada vez mais intolerável. Começa a ganhar espaço um sentido da morte da arte vinculado à própria idéia de sua realização: mais do que um domínio simbólico das belas formas relegadas à contemplação, a arte constituiria um modelo político-existencial que deveria ser estendido à práxis vital. “Estão disponíveis as condições preliminares para a criação do belo não como ornamento, não como superfície do disforme, não como peça de museu, mas como expressão e objetivo de um novo tipo de homem: como necessidade biológica de um novo sistema de vida”³. Tais palavras de Marcuse, conquanto publicadas em 1967, aplicam-se sem grandes restrições ao impulso que, desde o início do século XX, embalou os movimentos artísticos de vanguarda. Estes, em muitas ocasiões, ensaiaram trocar a vida da arte por uma vida incondicionalmente artística. E a morte da arte, nesse caso, não seria nada que se tivesse a lamentar com nostalgia de seus melhores dias, porque ela não estaria exatamente acabada, mas consumada através de uma “estetização” da existência.

Uma das versões modernistas da morte da arte resultaria desse projeto de dissolução das fronteiras artísticas em relação às da própria vida. Não demora, entretanto, para que essa concepção ainda afirmativa da arte- inegável idealização

³ MARCUSE, H. A arte na sociedade unidimensional, p. 269.

e superestimação de seu papel- acabe sendo endereçada agressivamente contra ela mesma. A atividade artística não somente se efetua em função de seu choque com uma realidade antagônica, mas também reconhece, na sua persistência como esfera separada, uma condição insuportável. Daí “seguir-se-ia que a arte, em sua própria estrutura, é falsa, enganadora e auto-ilusória; a arte é, na verdade, uma ilusão; apresenta como existente aquilo que não é”⁴. Rapidamente, a arte passa de heroína a vilã, porque, além de não realizar aquilo que simbolicamente promete, colabora compensatoriamente para a manutenção do estado de coisas de que aparentaria ser a antítese: “Por isso a arte agrada; provê a realidade miserável de uma gratificação substitutiva”⁵. Para Marcuse, a arte não seria apenas sufocada pelo sistema dominante, pois a compensação que oferece a transforma em aliada do mecanismo de dominação. “Essa estrutura substitutiva modelou a relação da arte com o receptor, com o consumidor”⁶. A importância do movimento dadaísta justifica-se, entre outros fatores, por uma radical mudança no posicionamento crítico da arte, que já não pode se considerar totalmente imune à ordenação do real que tanto condena. A esfera artística deixa de ser vista exclusivamente como exemplar alternativa aos aspectos violentos e nocivos do processo de racionalização social, passando a compreender-se como parte desse processo, ou seja, como instituição integrada que inelutavelmente compactua com a lógica cultural vigente. Nesse sentido, o impulso crítico da arte moderna transfigura-se em implacável autocrítica. Por isso, de acordo com o programa dadaísta, “a verdadeira arte será a antiarte”, observa Argan, “Um movimento artístico que negue a arte é um contra-senso, e Dada é este contra-senso”⁷. A morte da arte perde, com o dadaísmo, o traço unicamente afirmativo que ainda podia conter enquanto permanecia associada às expectativas de revitalização da experiência e restauração de uma práxis dilacerada. A morte da arte não mais denotaria uma ansiosa e feliz consumação, incorporando, isto sim, uma dinâmica de autonegação. A beleza artística já não seria o símbolo de uma renunciada harmonia, mas sinal de um reprovável comprometimento ideológico.

⁴ Ibid., p. 267.

⁵ Idem.

⁶ Idem.

⁷ ARGAN, G. C., *Arte moderna*, p. 356.

A negatividade da arte quanto a si mesma é um dos pontos capitais da “teoria estética” de Adorno. O filósofo assinala uma virada crítica da arte, que corresponde à sua participação no processo de esclarecimento moderno. Ao se tornar autônoma, a arte está sujeita a um procedimento de auto-reflexão que acaba por iluminar sua aporia fundamental: o que ela exhibe no plano da aparência é também a marca de sua inexistência no plano da realidade. “É a tristeza da arte. Cumpre irrealmente a reconciliação ao preço da reconciliação real. A última coisa que ela pode fazer é o lamento pelo sacrifício que oferece e que é ela própria na sua impotência”⁸. Para fazer minimamente justiça à verdade que apresenta, a arte precisa voltar-se contra a própria reconciliação que efetua no âmbito da aparência e iluminá-la como falsa, como o indiscutível signo de sua negação na realidade. É possível dizer, portanto, partindo da *Teoria estética* de Adorno, que a arte moderna consiste naquela cuja existência é ao mesmo tempo determinada por seu princípio de morte. Porém, tal dinâmica de autonegação seria ainda, paradoxalmente, um modo afirmação da arte, e não meramente o anúncio de sua decadência ou irrelevância conforme proclamada por Hegel. A antiarte é coerente com a verdade da arte, porque seu ímpeto de negação confessa simultaneamente a falsa aparência de reconciliação. Com isso, na modernidade, toda bela aparência artística- ou o pouco que restou dela- estaria inexoravelmente atravessada pela sombra do sublime.

Na concepção estética de Adorno sobre a arte moderna, o sublime refletiria tanto uma negação da aparência estética quanto um sentimento de culpa da arte em relação à sua condição a cada dia mais insustentável. Ambos os fatores estariam certamente entrelaçados, na medida em que é o próprio desconforto da arte consigo mesma o que leva à supressão de sua bela aparência. Aquela promessa de harmonia e conformidade que emanava da experiência da beleza, anunciando a possibilidade de uma integração não violenta entre o particular e o universal, entre natureza e espírito, deve ser, no mesmo golpe, efetuada e quebrada pela arte. Mas esse processo de autonegação em que está envolvida a arte moderna foi interpretado por Adorno num sentido praticamente oposto à visão de Hegel, pois, para ele, o que incitaria a arte a investir contra si mesma, combatendo a sua própria aparência de arte, não seria exatamente o

⁸ ADORNO, T., *Teoria estética*, p. 67.

reconhecimento da inadequação de sua forma sensível à verdade do espírito, e sim uma reação à identidade que este último, à força, insiste em promover. Na arte, acredita Adorno, a verdade não se manifesta enquanto autoconsciência e identidade do espírito, mas enquanto reunião deste com o que lhe é radicalmente heterogêneo, ou seja, enquanto preservação do “não-idêntico”, reconciliação com a natureza: “Nas obras de arte, o espírito já não é o velho inimigo da natureza. Suaviza-se até se reconciliar”⁹. Para Adorno, é justamente essa conciliação entre o racional e o sensível que faz da obra de arte a arena da verdade. Longe de pertencer ao plano irracional, a arte é uma forma de conhecimento, uma organização da experiência, uma relação com as coisas que, peculiarmente, prima por não dissolver a sua multiplicidade: “A identidade estética deve defender o não-idêntico que a compulsão à identidade oprime na realidade”¹⁰. A reconciliação entre razão e natureza, que assoma na obra de arte, é o que, na visão de Adorno, melhor faria justiça à verdade do espírito.

Porém, Adorno acolhe a negatividade quase mórbida da arte moderna à medida que destaca seu caráter de resistência e seu potencial, em última instância, afirmativo. Em comparação ao estado de penúria social que o filósofo constantemente denuncia, a produção artística ainda encarna, apesar de todos os seus aspectos contraditórios, a mais legítima expressão da verdade, representando o domínio capaz de preservar os vestígios de uma vida reconciliada consigo mesma. Sem negligenciar as diferenças, percebe-se aí uma inegável semelhança com a tendência vanguardista de dissolução da arte na vida: em ambos os casos, a morte da arte constitui o emblema de um sacrifício que se converte na garantia limite de sua vida. Adorno não enxergava nas obras de artistas como Beckett, Schoenberg ou Kafka a confirmação de uma deficiência estética modernista, mas a persistência de uma irrefutável potência artística. A opacidade de suas obras, sua aparente ilegibilidade, seu fechamento diante das convencionais expectativas de sentido, defende a arte de uma fatal absorção pelo sistema dominante. Isso faz com que a idéia de morte da arte seja deslocada para um momento posterior ao modernismo, um momento no qual a própria negatividade artística- paradoxal sinal de resistência e autonomia- teria sido atenuada e, talvez, neutralizada. Sob a ótica das vanguardas, com quem Adorno compartilha certa utopia estética, a morte

⁹ ADORNO, T. *Op. cit.*, p. 155.

¹⁰ *Ibid.*, p. 15.

da arte consistiria numa adaptação à lógica cultural vigente, numa subordinação aos valores que foram tão recorrentemente contestados, enfim, numa pacífica sobrevivência que já não passaria de ordinária subsistência. Daí que a noção de morte da arte seja desprovida, na contemporaneidade, de todo seu heroísmo moderno, assumindo, ao mesmo tempo, um aspecto ambíguo: por um lado, com o enfraquecimento- se não a extinção- dos rituais de auto-sacrifício da arte, e uma conseqüente integração ao sistema cultural, o problema de sua morte, parece ter se tornado ele próprio coisa do passado; por outro, na medida em que aquela negatividade artística, marginal e conflituosa, confundia-se com a imposição enfática e necessária de sua autonomia, a morte da arte persevera enquanto houver a suspeita, nada absurda, de um soterramento dos valores propriamente artísticos.

Argan já havia ressaltado a colisão- a seu ver, catastrófica para a arte- entre os valores estéticos e aqueles propagados pelas sociedades capitalistas contemporâneas¹¹. Entre outras coisas, a avaliação crítica, indispensável à apreciação artística, constitui, de acordo com o historiador da arte, uma atividade radicalmente contrária aos interesses fundamentais de uma cultura de massas, baseada no consumo e na rápida substituição de mercadorias. O resultado, para Argan, seria a submissão praticamente integral dos valores artísticos ao hegemônico valor de troca. Desse modo, a negatividade artística moderna, ao tentar conservar um incessante antagonismo entre a arte e as instituições culturais, entre as obras e os demais produtos do mercado, ainda delineava, com isso, um espaço de exceção que não queria ser outro senão o da própria autonomia da arte. Um espaço também apropriado a uma experiência específica, cuja natureza gratuita, livre e desinteressada não poderia estar atrelada a nenhum tipo de funcionalização.

A morte da arte chegaria, portanto, à contemporaneidade mediante a dúvida sobre o que, afinal, ainda restaria da singularidade da experiência estética, uma vez que esta já se estaria de antemão impregnada de valores e interesses externos. Essa indefinição repercutiria na inviabilidade de distinguir obra de arte e produto artístico, isto é, aquilo que possuiria uma dimensão legitimamente estética (ou artística) e o que obteria lugar no atual mundo administrado da arte somente em virtude dos diversos valores que permissivamente o movimentam. Assim, a

¹¹ ARGAN, G. C. Arte e crítica de arte.

questão contemporânea da morte da arte oscilaria entre duas possibilidades extremas, entre sua completa caducidade e uma indubitável validade, estando esta última calcada na inexistência de quaisquer fronteiras discernindo a obra de arte dos demais produtos postos em circulação.

Se aparentemente, no entanto, a morte da arte é justo aquilo que se opõe à condição de sua autonomia, uma atenta observação histórica revela um nexo estreito e surpreendente entre a arte tornada autônoma e a própria idéia de morte. A arte que Hegel dizia desintegrar-se era, no final das contas, a arte que, desvinculando-se do universo mítico e religioso, fazia-se nada mais que arte. Desde então, a história da arte autônoma é a história de uma arte às voltas com sua morte. Se, do ponto de vista de um passado supostamente glorioso, no qual a arte não era sequer considerada enquanto tal, uma manifestação artística continuamente agonizante constitui inequívoco sinônimo de degeneração, sob o prisma de sua autonomia, contudo, talvez essa situação, sendo muito pouco ocasional, ilumine algo relevante e até indispensável para a própria arte. Tendo acompanhado a arte autônoma desde seus primórdios, talvez a morte não seja exatamente uma ameaça que recai sobre ela, mas um atributo capital que lhe pertence. Nesse caso, a morte da arte não residiria negativamente na dificuldade contemporânea de distinguir um valor particularmente estético, mas, enraizada na própria história da autonomia artística, forneceria um critério afirmativo para o seu discernimento.