

2 Fim da arte ou morte da arte?

2.1 Fim da história, despertar para a essência

É comum o emprego indiscriminado dos termos “morte” e “fim” para falar do que seriam os sinais de uma grave crise da arte ou mesmo de sua ausência. Aparentemente tais termos possuiriam o mesmo sentido, remetendo ambos à idéia inaugurada pela filosofia hegeliana ao mencionar uma “dissolução da arte” como sendo a marca capital do romantismo. O próprio Hegel, no entanto, jamais falou abertamente em fim ou morte da arte, limitando-se a ressaltar a incompatibilidade entre o espírito dos tempos modernos e a manifestação da verdade artística: “a arte é e permanecerá para nós, do ponto de vista de sua destinação suprema, algo do passado”¹. Afirmar que o “tempo da arte” de alguma forma já passou não é, sem dúvida, o mesmo que declarar sua morte ou seu fim. Por outro lado, se o problema assinalado por Hegel merece ser levado a sério e pensado com rigor, partir da indistinção entre os conceitos de morte e fim constitui um mau começo, na medida em que eles não significam necessariamente a mesma coisa.

O primeiro passo para abordar a questão sobre a morte da arte talvez seja, portanto, diferenciar conceitos que costumam ser tomados indiscriminadamente. É certo que morte e fim podem em muitos casos compartilhar o mesmo sentido, normalmente sugerindo que algo chegou a seu término ou encontrou um ponto final, sua consumação ou até mesmo seu descanso. Em geral, é a referência a tais significados relativamente próximos o que torna “morte” e “fim” termos permutáveis em vários discursos sobre uma condição da arte já anunciada por Hegel. Um dos melhores exemplos disso é provavelmente o fato de que um dos textos mais divulgados sobre o tema, quando este ganhou força na segunda metade do século XX, *The end of art*, escrito por Arthur Danto- filósofo, crítico e notório defensor da idéia de fim da arte- faça parte, como ensaio principal e

¹ HEGEL, G. W. F. *Cursos de estética I*, p. 35.

debatido pelos demais, de uma coletânea intitulada *The death of art*². Multiplicam-se, não apenas nesse livro, os trabalhos que procuram avaliar um momento supostamente crítico da produção artística, ou ainda dialogar diretamente com o pensamento de Hegel, sem que seja ao menos esboçada qualquer diferenciação entre os conceitos de morte e fim. Uma distinção que, aliás, poderia ter sua exigência facilmente acusada de preciosismo filosófico, abstrato e descabido, se o assunto não tivesse sido introduzido justamente por um filósofo.

Assim como a ausência de qualquer um dos termos em questão nos *Cursos de estética* de Hegel oferece muitas possibilidades de interpretação mas também gera incertezas, a escolha de um deles por Arthur Danto define com maior precisão sua perspectiva somente à medida que abandona outras possíveis. Quando o crítico de arte norte-americano emprega o termo *end*, e não *death*, para se referir à situação da arte contemporânea, ele está inevitavelmente abrindo mão de uma carga de sentido inerente ao termo que foi preterido. Nessa escolha já estão em jogo muitas razões; nesse simples, e talvez despercebido, ato de escolher já foram tomadas muitas decisões. Se os termos deixam-se permutar e utilizar indiscriminadamente em inúmeras circunstâncias, há uma série de conceitos e noções que, em compensação, estão associados de modo particular ou específico a cada um deles separadamente. Morte jamais será tão-só e exclusivamente um sinônimo para o conceito de fim, jamais esgotará seu sentido nessa equivalência, possuindo uma dimensão semântica que extrapola em muito o alcance do outro termo. O inverso é evidentemente verdadeiro: “fim” não se apresentará tão bem como oposto de vida tanto quanto “morte” dificilmente corresponderá à idéia de meta. Em suma, os pares “morte-vida” e “fim-meta” não podem ter seus termos tranquilamente intercambiados sem que as relações estabelecidas sejam desfiguradas.

No caso de Arthur Danto e de vários outros autores, compreende-se por que o conceito de fim obtém certa primazia sobre o de morte. Em última instância, todos pretendem remeter à idéia de término ou consumação de um processo, à idéia do desaparecimento ou ausência de algo. Com isso, mesmo quando o termo “morte” é empregado, ele assume o papel de mero substituto para o conceito de

² DANTO, Arthur; LANG, Berel (ed.). **The Death of Art**. New York: Haven, 1984.

fim, adequando-se aos seus significados mais ordinários, como acabamento e ponto final. A distinção a ser feita não diz respeito, então, à utilização desta ou daquela palavra, e sim aos significados que são por elas mobilizados, uma vez que se pode muito bem fazer uso do termo morte submetendo-o a um sentido que melhor caberia ao conceito de fim. Fundamental é perceber que o uso tanto das palavras morte e fim quanto das idéias de que são investidas implicam escolhas nada irrelevantes nesse caso, já que elas fatalmente antecipam perspectivas, determinando a direção tomada pelo discurso. Talvez por isso o próprio Danto, que teve seu artigo sobre o fim da arte publicado e discutido num livro cuja tradução para o português seria “A morte da arte”, sinta-se quase na obrigação de, anos mais tarde, apresentar uma ressalva:

O título não era meu, visto que eu estava escrevendo sobre uma forma de narrativa que, assim eu pensava, havia objetivamente se completado na história da arte, e era essa narrativa, pareceu-me que havia chegado a um fim. Uma história havia acabado. Não era meu ponto de vista que não haveria mais arte, o que certamente significa “morte”, mas o de que, qualquer que fosse a arte que se seguisse, ela seria feita sem o benefício da narrativa legitimadora, na qual fosse vista como a próxima etapa apropriada da história. O que havia chegado ao fim era a narrativa, não o tema da narrativa. Apresso-me a esclarecer.³

Buscando a proximidade do historiador de arte alemão, Hans Belting, autor de *O fim da história da arte*, Danto não apenas diferencia os conceitos de morte e fim, mas também espera desvincular este último do campo da produção artística, reservando-lhe somente o plano da narrativa histórica. Não era a arte enquanto tal que chegava ao fim, não era a dimensão da produção artística o que estava realmente em questão. “Mas era plenamente consistente com o fim da arte, tal como Belting e eu o compreendíamos, o fato de que a arte deveria ser extremamente vigorosa e não mostrar nenhum sinal, qualquer que fosse, de esgotamento interno”. Danto é um enaltecedor do que ele próprio define como arte contemporânea, do tipo de produção artística que sucedeu a uma suposta poética modernista, e jamais pretenderia sustentar a idéia de um fim da arte como seu término, desaparecimento ou mesmo rarefação de sua evidência. Só que, agindo assim, o filósofo-crítico esvazia a tal ponto o conceito de fim que provavelmente não lhe resta outro sentido ajustável além do cumprimento de um destino, de uma meta histórica. Na tese de Danto sobre a passagem da arte moderna à contemporânea, a idéia de fim acaba reduzida à de finalidade.

³ DANTO, A. **Após o fim da arte**: a arte contemporânea e os limites da história, p. 5.

Curiosamente, o autor recorre à noção hegeliana de uma odisséia do espírito, que culmina na autoconsciência de sua mais absoluta liberdade, ao mesmo tempo em que afasta a sombra de qualquer dissolução da arte como havia sido vislumbrada pelo pensador alemão.

O Hegel ao qual Danto quer se filiar é especialmente o autor da *Fenomenologia do Espírito*, e nem tanto o professor que, durante seus *Cursos de Estética*, relegou a arte ao passado afastando-a da atualidade de uma verdade só filosoficamente manifesta: “Em certo sentido, a vida realmente começa quando a história chega ao fim, como nas histórias em que os casais se deleitam ao recordar como se conheceram e ‘viveram felizes para sempre’”⁴. A felicidade própria à arte contemporânea deve-se, para Danto, à libertação de qualquer narrativa que pudesse aprisioná-la, libertação característica de uma arte pós-histórica. O recurso à filosofia hegeliana serve sobretudo para traçar a correspondência entre o percurso do espírito rumo à mais absoluta liberdade e uma arte que finalmente atingiu sua meta ao encontrar a essência filosófica. O último grilhão de que a arte precisou se desvencilhar era então representado pela narrativa modernista, liderada, na visão de Danto, pelo chamado *formalismo* de Clement Greenberg; porém, num amplo sentido, houve uma ruptura histórica bem mais radical, na medida em que foi definitivamente superado onexo moderno entre obra de arte e aparência estética. “Em todo o caso, com a chegada à maturidade filosófica da arte, a visibilidade diminuiu como pouco relevante para a essência da arte, do mesmo modo que a beleza”⁵.

Ainda que não esqueça totalmente o fato de que Hegel deixou escritos sobre o que ele mesmo fez questão de chamar *filosofia da arte*- aceitando o uso da palavra *estética* apenas porque como nome “já penetrou na linguagem comum”⁶-, Danto parece obter um apoio mais consistente para sua hipótese na filosofia da história elaborada pelo pensador alemão. Não dá pra conciliar o final feliz da arte contemporânea, tão proclamado pelo crítico norte-americano, com o prognóstico hegeliano em que a arte surge como algo ultrapassado. Enquanto os *Cursos de Estética* sugerem uma longa despedida da arte, a tese de Danto vem anunciar a chegada dos dias gloriosos de uma produção artística agora livre porque

⁴ Ibid., p. 6.

⁵ Ibid., p. 20.

⁶ HEGEL, G. W. F., op. cit., p. 27.

conciliada com sua natureza filosófica. É verdade que existem convergências entre as perspectivas de ambos, como, por exemplo, a valorização de um conteúdo das obras, de um significado que é fundamentalmente filosófico, acima de qualquer estrutura meramente formal. Mas mesmo nesse quesito há diferenças, uma vez que para Hegel a beleza não era algo descartável, ela era, aliás, um elemento tão indispensável às obras que sua dissipação confundia-se com a própria desintegração da arte. De qualquer modo, Danto procura associar sua tese não somente à filosofia da história hegeliana, mas também às reflexões sobre arte exibidas nos *Cursos de Estética*: “A arte nos convida a contemplá-la por meio do pensamento e, na verdade, não para que possa retomar o seu antigo lugar, mas para que seja conhecido cientificamente o que é a arte”⁷. Se tais palavras convêm como uma luva às suposições de Danto, a ponto de serem citadas em seu livro *Após o Fim da Arte*⁸, não é possível dizer o mesmo sobre as conseqüências que, para Hegel, elas acarretam.

Nos *Cursos de Estética*, a relação estabelecida entre arte e filosofia jamais é de fortalecimento mútuo. Ao contrário, a idéia constante e inequívoca é a de uma superação da arte pela dimensão filosófica: “O pensamento e a reflexão sobrepujaram a bela arte”⁹, diz claramente Hegel. A arte capturada pela reflexão não é nenhuma arte revigorada e sim arte que “não mais proporciona aquela satisfação das necessidades espirituais que épocas e povos do passado nela procuravam e só nela encontraram”¹⁰. Não é, portanto, coerente recorrer ao pensamento de Hegel para afirmar ou justificar a existência de uma “arte filosófica”, porque suas conclusões nunca apontaram para um futuro da arte tanto quanto se preocuparam em lhe destinar o solo do passado. Se vai ser sempre um exagero dizer que Hegel declarou a morte da arte, torna-se difícil não admitir que ele descreveu seu processo de agonia. E, mesmo considerando que este processo não levaria a nenhum fim, a nenhum desaparecimento da arte, não é correto deduzir uma passagem para algum estágio artístico-filosófico superior. “Deste modo, a arte romântica é a arte se ultrapassando a si própria, mas no interior de

⁷ Ibid., p. 35.

⁸ Nesse caso, a tradução é a seguinte: “A arte nos convida a uma consideração intelectual, e isso não com o intuito de criar arte novamente, mas para conhecer filosoficamente o que é arte”. DANTO, A., op. cit., p. 17.

⁹ Hegel, G. W. F., op. cit., p. 34.

¹⁰ Ibid., p. 35.

seu próprio âmbito e de sua própria Forma artística”¹¹. Hegel atrela a arte agonizante a seus próprios limites: não vai haver qualquer transfiguração da arte em outra coisa que não ela mesma. Nenhuma reviravolta filosófica é capaz de salvá-la quando ela deve permanecer artística apesar de sua própria penúria, ainda que todas as suas manifestações só possam apresentar resíduos da beleza ou proporcionar uma lembrança daquilo que um dia ela foi.

A solução filosófica que Danto sustenta termina por esvaziar o problema da morte da arte em vez de encará-lo. O desfecho feliz por ele arquitetado pouco tem a ver com a avaliação hegeliana da situação da arte. Quando a agonia estética romântica é convertida numa forma mais viva e aperfeiçoada da expressão artística, abre-se praticamente um abismo entre a noção de fim da arte ostentada por Danto e uma idéia de morte da arte que, sob todos os riscos, poderia ser detectada na filosofia de Hegel. O fim da arte não passa aí de uma conquista, da venturosa realização de uma meta da arte, perdendo até mesmo os seus significados mais comuns, de conclusão ou ponto final. Se alguma coisa chegou ao fim, no sentido de ter acabado, foi a condição de alienação da arte a respeito de sua essência filosófica. Mas qual seria de fato a importância de tal finalização diante daquilo que promissora começa? É fácil perceber que, para Danto, antes de qualquer sentimento de fim, o que está em jogo é principalmente a entrada em “um período de impecável liberdade estética” no qual “não há mais qualquer limite histórico” e “Tudo é permitido”¹². Um quadro assim pintado da arte contemporânea, arte de um tempo pós-histórico e totalmente apropriada ao artista-filósofo, não deixa espaço nem para a idéia de morte nem para a de fim, esvaziando ambas em nome da afirmação de um “de agora em diante” que no fundo seria o fundamental:

Mas agora que o invólucro fora rompido, e que pelo menos se chegou a um vislumbre da autoconsciência, aquela história terminou, libertando-se de um fardo que agora poderia ser transferido para os filósofos, para que o carregassem. E os artistas, liberados do peso da história, ficavam livres para fazer da maneira que desejassem, para quaisquer finalidades que desejassem ou mesmo sem nenhuma finalidade.¹³

O que efetivamente chegou ao fim, como se nota, foi um fardo que ainda coibia a produção artística antes de sua incursão numa afortunada era pós-

¹¹ Ibid., p. 95.

¹² DANTO, A., op. cit., p. 15.

¹³ Ibid., p. 18.

histórica de extrema liberdade criativa. Submetida a um fim dessa espécie, a arte está mais a salvo do que nunca e, tendo reconhecido sua verdadeira essência, a filosófica, goza de plena saúde num mundo jamais tão receptivo a manifestações plurais: “É isso a que me refiro com ‘fim da arte’. Refiro-me ao final de certa narrativa que foi desvelada na história da arte no decorrer dos séculos, e que chegou a seu fim em meio a certa liberdade de conflitos que eram inescapáveis na Era dos manifestos”¹⁴. Danto posiciona-se, reproduzindo o gesto hegeliano em relação ao progresso do espírito, como o último dos narradores, aquele que narra o fim de todas as narrativas porque compreendeu o sentido de seu desenvolvimento ao captar o momento de sua realização. Sabe-se que, nesse jogo de analogias, cabe a ninguém menos que Andy Warhol representar o papel de Napoleão, protagonizando o que simultaneamente seria a derradeira cena de uma história enfim suplantada e o ingresso numa época de inédita liberdade artística. “Quem, em visita à Stable Gallery na East 74th Street em Manhattan, para ver as obras de Warhol, poderia saber que a arte havia chegado a um fim?”¹⁵, pergunta um Danto tão convencido diante das *Brillo Boxes* quanto um filósofo que vê o espírito passar montado a cavalo.

Nessa versão *pop* da consumação da história, a arte não apenas emerge incólume do seu fim como ainda revela ter se desembaraçado de qualquer recalque que pudesse atormentá-la em tempos passados. É o despertar de uma arte que, tendo escapado das coerções narrativas, obtém direito de existir totalmente desobrigada, sem precisar se comprometer com algum estilo, pois “Warhol está dizendo que isso deixou de fazer sentido: todos os estilos possuem igual mérito, nenhum é ‘melhor’ do que o outro”¹⁶. Danto tem como alvo, com tais palavras, o ideal da abstração pictórica cuja “inevitabilidade histórica” era defendida por Clement Greenberg, mestre da narrativa que era hegemônica pouco antes do evento que condenou à ruína não só ela, mas toda e qualquer outra narrativa que tentasse prosperar no horizonte de uma arte pós-histórica. As narrativas e os manifestos seriam comparáveis, de acordo com Danto, a autos-de-fé que reagem enérgica e impiedosamente contra aqueles que não se adéquam à imposição de suas diretrizes: “O manifesto define um certo tipo de movimento, e um certo tipo

¹⁴ Ibid., p. 42.

¹⁵ Ibid., p. 27

¹⁶ Ibid., p. 42.

de estilo, e mais ou menos proclama-os como o único tipo de arte digno de consideração”¹⁷. O fim da arte vem sobretudo para acabar com uma discriminação que, ao longo da história e sempre sob a autoridade de narrativas dominantes, quis lançar ao ostracismo e à marginalidade formas variadas de expressão artística. Além de ser admirável a coragem demonstrada por Danto em se filiar sem ressalvas a um otimismo hegeliano historicamente massacrado, não deixa de ser irônico, embora fosse até previsível, que a redenção libertária da arte tenha de ser filosófica assim como também o foi a razão de sua exclusão da comunidade grega supostamente ideal, isto é, que, tanto no começo quanto no fim de sua história ocidental, seja para celebrá-la ou rejeitá-la, seu destino apareça sob o mando e desmando da filosofia.

É ainda intrigante a insistência de Danto em vincular sua tese à avaliação hegeliana do romantismo mesmo que, para isso, precise defender a idéia de uma dissolução da arte frente à força criadora das vanguardas modernistas. Chega a ser desconcertante a proposta de encarar a rica e vasta produção vanguardista, do impressionismo ao expressionismo abstrato, como a confirmação de uma progressiva irrelevância da arte prevista por Hegel. Já que num confronto com as obras o disparate se mostra evidente, Danto busca apoiar seu argumento na existência dos manifestos do século XX, os quais refletiriam tentativas sucessivas de instituir uma definição filosófica para a arte.

A questão sobre a Era dos Manifestos é que ela trouxe o que supunha ser filosofia ao centro da produção artística. Aceitar a arte enquanto arte significava aceitar a filosofia que a libertava, e a filosofia em si mesma consistia em uma espécie de definição hipotética da verdade da arte, e também, muitas vezes, em uma releitura tendenciosa da história da arte como história da descoberta daquela verdade filosófica.¹⁸

Por mais que os manifestos de vanguarda indiquem uma olhar teórico da arte sobre sua própria condição e, com isso, realmente impliquem um movimento de auto-reflexão histórica que se aproxima da atitude filosófica, seria um desatino tentar reduzir a esse movimento o sentido das obras produzidas. Não surpreende que um propósito com esse desemboque em sentenças praticamente abusivas sobre a criação artística moderna: “E em vez de proporcionar uma ‘satisfação imediata’, esse apelo artístico em sua quase totalidade não se dirigiu não aos sentidos, mas ao que Hegel chamou de juízo, e portanto a nossas crenças

¹⁷ Ibid., p. 32.

¹⁸ Ibid., p. 34.

filosóficas sobre o que é arte?”¹⁹ Embora a argumentação de Danto seja clara e, do ponto de vista de sua estrutura interna, muito bem elaborada, é injustificável uma alegação como essa, que só garante a lógica do discurso ao violentar explicitamente a realidade. É mais que inusitada a afirmação de que a produção modernista- para Danto, ela vai do impressionismo ao expressionismo abstrato- pouco tem a ver com os sentidos, quando a própria pesquisa que lhe deu origem era integralmente centrada na valorização pictórica da experiência sensorial. E se os impressionistas, que deslocaram a questão na pintura do desenho para a cor, despedindo-se de uma longa tradição ao enfatizar radicalmente o papel da sensação visual, constituem uma rara exceção por não possuírem manifesto, o que dizer de outros artistas que deixaram sua marca na arte moderna, como Van Gogh, Matisse, Mondrian ou Miró, só para citar alguns? É minimamente sensato ignorar a potência estética de suas obras, um apelo à sensibilidade cujo grau é muitas vezes quase selvagem, e encará-las como proposições filosóficas em busca de uma definição da arte? Dá pra imaginar o que significa, por exemplo, desprezar a importância da cor na obra desses artistas, desprezar uma expressão cromática que de tão potente chega a ser agressiva, considerando-a algo secundário ou derivado em relação a algum sentido filosófico oculto? O que seria da história da arte moderna se lhe fosse extirpada a sua revolução sensorial, aquela ampla valorização do sensível enquanto tal e, com frequência, em sua forma mais crua, isto é, num estado bruto ou caótico sugerindo querer restaurar a experiência originária da percepção? Talvez fosse uma história bem mais fácil de narrar, porém com certeza mais pobre e visivelmente falsificada. Que dizer de uma história da arte em que não haveria real motivo para Duchamp acusar sua pintura de ser estritamente “retiniana”?

Se a pretensão de dissociar a pop art de todo atributo sensível, apesar das diversas objeções possíveis, é ainda digna de algum crédito, o intuito de fazer o mesmo com a arte moderna em geral ensaia flertar com o absurdo. Os próprios manifestos de vanguarda não podem ser tomados simplesmente como cartilha da produção artística modernista, cuja variedade das obras dificilmente se adequaria a seus preceitos programáticos. Obra e manifesto estabelecem, ao contrário, uma relação muito mais complexa que a de mera subordinação, havendo casos de

¹⁹Ibid., p. 35-36.

maior concordância e de aguda divergência, mas jamais de sintonia perfeita, ou a criação não passaria da ilustração de um projeto teórico. Se existe um princípio fundamental para a liberdade artística moderna, ele não se encontra fixado em algum manifesto porque consiste justamente na relevância conferida ao processo criativo, o que implica sustentar um fazer calcado numa experiência continuamente sujeita a contingências e transformações. Basta pensar nas obras de artistas como Picasso e Mondrian e logo se compreende ser inviável enquadrá-las às linhas de qualquer manifesto sem que se reduza grosseiramente seu potencial semântico. Isso para não tocar em casos paradigmáticos como o de Duchamp, que fez questão de proclamar a autonomia de sua obra frente ao dadaísmo e ao surrealismo, movimentos dos quais manteve proximidade.

Mas, se as obras não se deixam restringir em seu conjunto a nenhum programa dos recorrentes manifestos modernistas, também é lícito dizer que o alcance desses últimos é maior que o trabalho de algum artista considerado individualmente, na medida em que os manifestos precisam abarcar ao menos parcialmente diferentes produções a eles associadas. O equívoco cometido por Danto, no anseio de alinhar-se ao mestre Hegel, está, portanto, em reconhecer equivalência onde há no máximo interseção entre obras e manifestos. A verdade é que o crítico repete um gesto infelizmente comum àqueles que pretendem demarcar uma fronteira em relação ao modernismo e, para tanto, reduzem exageradamente suas dimensões. Ninguém mais que Danto necessita de uma narrativa que lhe permita narrar a sua própria história, a da progressão em direção ao fim da arte. Ao invés de ser refutada, a tão nefasta narrativa atribuída a Greenberg é acolhida como modelo legítimo da estética modernista, constituindo um dos elementos centrais na tese Danto. É imprescindível não apenas que tal narrativa tenha existido e chegado a seu término, mas também que haja de fato coincidência entre ela e os caminhos da produção artística moderna. Somente se o modernismo for submetido à narrativa de Greenberg, e assumido dentro de seus estreitos limites, pode o fim da arte ser assegurado. De modo análogo, somente quando as obras de vanguarda se mostrarem devidamente obedientes aos respectivos manifestos, a arte moderna terá confirmado o diagnóstico de Hegel.

Não se trata, contudo, de negar espaço à hipótese hegeliana sobre a dissolução da arte, e sim de enfrentá-la com o rigor necessário, sem contornar precipitadamente os obstáculos que ela venha encontrar. Longe de simplesmente

denotarem proposições filosóficas, as obras modernistas, com toda diversidade de aspectos e inegável potência estética, refletem tal presença artística e ímpeto criativo que a princípio abalam perceptivelmente a idéia de desintegração da arte defendida por Hegel. A resposta apresentada por Danto a esse problema, ao minimizar o sentido propriamente estético da arte moderna, menos o soluciona que se esquia dele. O pior de tudo, porém, é que o argumento, apesar de aparentemente preocupar-se em dar mais fôlego à letra hegeliana, termina por roubar o ar que ainda lhe poderia restar: se Hegel tiver mesmo razão, contra evidências até ostensivas, e os manifestos constituírem o essencial da produção artística moderna, então, com o fim da arte, está descartada sua morte. O que é concedido temporariamente ao pensamento hegeliano vai, no final das contas, ser definitivamente subtraído, pois a tese de Danto sobre o fim marca a despedida da suposta tese de Hegel sobre a morte. Logo, ao fazer tanta questão de abrigar a previsão hegeliana em sua narrativa, conferindo-lhe um papel determinado, o crítico norte-americano, estrategicamente ou não, esvazia suas consequências: tendo a palavra de Hegel já se cumprido, torna-se dispensável lhe reservar um futuro. A morte da arte se mostra ela própria coisa do passado, ao mesmo tempo em que emerge um conceito de fim que não passa de um novo e festejado começo.

2.2 Autonomia da arte: o princípio da crise

Sem dúvida, nem todos os autores que abordaram o problema da morte da arte seguiram o caminho escolhido por Arthur Danto e afastaram a ameaça de qualquer fim da arte em sentido literal ou enfático. É bem diferente, por exemplo, o teor das palavras que Argan dedica ao tema em pelo menos dois de seus livros, *Arte Moderna* e *Arte e Crítica de Arte*. Para o crítico e historiador, as idéias de morte ou fim da arte estão longe de significar a feliz afirmação do início de uma era em que a produção artística se abriu a alguma essência mais verdadeira. Pelo contrário, Argan não faz nenhum esforço para esconder que, a seus olhos, a situação da arte no final do século XX, em comparação com papel que

desempenhava no passado, reflete um período de extrema crise em que ela se depara com perigo de sua quase completa irrelevância social.

Com o conceitualismo, a arte reconhece sua limitação e não-funcionalidade na atual condição cultural; admite que não pode ter outro desenvolvimento senão uma maior redução e (por exemplo, Paolini) que não existirão novas formas, novo estilo, mas apenas sinais cada vez mais eloqüentes da ausência de arte.²⁰

A sociedade na fase do industrialismo avançado, a sociedade de consumo, caracterizada pela ampla circulação de informações, não mais permite a vigência incontestável do valor-arte, pois, de acordo com Argan “o que quer que possa ou deva fazer o artista, o que ele não pode nem deve absolutamente fazer é produzir obras de arte no sentido tradicional do termo”²¹. O valor de troca subjuguou a tal ponto o valor especificamente artístico que só restou à arte, como possibilidade última de escapar do inevitável destino de tornar-se mercadoria, fazer-se não-arte. Porque toda obra estaria fadada a transformar-se imediatamente em produto e, com isso, compactuar com o próprio sistema que continuamente suprime o valor artístico, a estratégia ainda viável consistiria, na visão de Argan, em “produzir imagens que não sejam mercantilizáveis e subtraíam-se aos circuitos normais de consumo”²². Negar-se a produzir objetos de arte, objetos singulares, dignos de especial e até misteriosa estima- exatamente o que se julgava ser o papel da arte-, significa resistir à função de fabricar produtos para uma lógica de mercado que então parece a tudo absorver. Em ambos os livros já referidos do crítico italiano, fica claro que, para o autor, uma modificação radical ocorrida na dinâmica de vida das sociedades do ocidente foi o que determinou a inevitável crise contemporânea da arte. E essa crise seria tão evidente que a idéia de morte da arte não deveria ser entendida como uma previsão ou interpretação polêmica dos fatos, mas como mera constatação: “Não são os críticos que anunciam, é a própria arte que vive seu fim (os críticos quando comentam, não estão matando a arte, e sim fazendo a história da morte da arte)”²³.

Percebe-se que as óticas de Danto e de Argan engendram pólos praticamente opostos. O fim da arte não se converte para este último em alguma espécie de renascimento e menos ainda numa potencialização da atividade artística, mas implica o aprofundamento de um estado de privação no qual a arte

²⁰ ARGAN, G. C. *Arte moderna*, p. 593.

²¹ *Ibid.*, p. 561.

²² *Idem.*

²³ *Ibid.*, p. 593.

só é capaz de dar sinais de vida cada vez mais remotos. Aqui, jamais pode se tratar simplesmente do cumprimento de uma meta ou finalidade intrínseca à história da arte, que se resumiria numa bem-sucedida realização; aqui, o conceito de fim incorpora aquela carga de que deseja livrar-se quem apressadamente parte para garantir o quanto antes um lugar no futuro. As palavras de Argan, confirmando- para alguns, da pior maneira- o veredicto hegeliano, indiscutivelmente relegam ao passado os dias propícios à arte. O mundo reconfigurado pela cultura de massas já não é o velho palco historicamente favorável à manifestação artística como um de seus momentos essenciais. Diante do sistema da produção industrial e incessante renovação de mercadorias, o fazer artístico exhibe seu caráter anacrônico ao legitimar-se através de valores antagônicos aos que sustentam e preservam esse próprio sistema. Sem poder integrar-se a essa forma de vida contemporânea, isto é, à denominada sociedade de massas, sob o risco de perder sua autonomia com a subordinação de todo valor estético ao hegemônico valor de troca, e, por outro lado, sem nutrir antigas esperanças modernas quanto à possibilidade de opor-se e representar uma alternativa concreta ao regime corrente, a arte vê seu mundo estreitar-se quando a realidade lhe confia uma função sempre mais vaga e obscura. “Isto quer dizer que, na atual situação da cultura, a arte subsiste apenas como conceito, do mesmo modo que subsistem os conceitos de alquimia ou de magia, embora a alquimia e a magia já não sejam praticadas”²⁴. Desse ponto de vista, a história da arte não aparece como algo de que a própria arte se desembaraçou ao alcançar sua mais plena liberdade, mas como aquilo que, contrastando com uma presença agora irrisória, unicamente lhe restou.

Sem levar em conta, por enquanto, o curioso fato de que existam leituras tão distintas do significado de um mesmo fenômeno, ou conjunto de práticas, que se pode chamar de arte contemporânea, é interessante salientar que o diagnóstico de Argan, culminando na equivalência entre atividade artística e alquimia, pertence ao livro *Arte e crítica de arte*, cujos textos foram originariamente escritos como “entradas” para a *Enciclopedia Del Novecento*, onde o autor pretendia cumprir “a tarefa de redigir o referido balanço da arte contemporânea e da crítica que constituía o respectivo complemento conceitual”²⁵. A morte da arte

²⁴ Id., *Arte e crítica de arte*, p. 88.

²⁵ Ibid., p. 17.

surge, portanto, como a conclusão, ou melhor, como o desfecho da aventura artística moderna no século XX, apesar da inegável vitalidade que animou inúmeras vezes os movimentos vanguardistas. Para Argan, as próprias vanguardas padeciam com a crescente primazia do objeto industrial sobre o artesanal, o que indicava a decadência do tipo de atividade a que a criação artística sempre esteve associada. A partir desse momento, ganha força a hipótese de que “a arte, como modo exemplar de trabalho humano, deixou de existir quando o sistema tecnológico da indústria, que repete os seus modelos a parir da ciência, sucedeu ao sistema tecnológico do artesanato, que tinha na arte os seus modelos”²⁶. A arte, se definida pela produção de objetos diferenciados, declina à medida que o trabalho individual se torna obsoleto e cede espaço à fabricação em série. Embora Argan reconheça duas maneiras opostas de lidar com esse fator problemático, uma mediante a tentativa de adaptação artística às novas condições reinantes, o projeto construtivista, e outra, representada sobretudo pelo dadaísmo e surrealismo, contrapondo-se veementemente à racionalidade industrial em marcha, nenhuma delas consegue salvar a arte da ruína que lhe espera.

Durante todo o tempo que dizemos histórico, a arte foi o modelo das atividades com que o sujeito fazia objetos e colocava-os no mundo, atribuindo um significado de objeto ao próprio mundo e assim colocando-o como espaço ordenado, lugar da vida, conteúdo da consciência. (...) Era inevitável que a arte, como atividade produtora de objetos-valor, findasse no mesmo momento em que a sociedade deixava de identificar o valor com objetos destinados a constituir um patrimônio a ser conservado e transmitido de geração em geração.²⁷

Tal situação é irreversível, a não ser que se creia que algum inusitado retrocesso tecnológico possa ser voluntariamente empreendido pela sociedade para resgatar tanto a exemplaridade do trabalho artístico quanto o papel de modelo exercido pelas obras de arte. Muito mais propenso ao realismo histórico que ao delírio nostálgico, Argan prefere admitir a existência de uma grave e fatal crise da arte quando “o trabalho coletivo da indústria não pode tomar como modelo o trabalho individual do artista”²⁸. O primeiro sinal da morte da arte é conseqüência, então, de um deslocamento mais amplo no regime de produção de objetos, que conferiu ao fazer artístico o aspecto de algo historicamente ultrapassado. Ainda que essa mudança termine por valorizar, dialeticamente, a singularidade do artista

²⁶ Ibid., p. 102.

²⁷ Id., *Arte moderna*, p. 581.

²⁸ Idem.

e da obra de arte em relação à padronização e ao mecanicismo industrial, esta só pode ser agora uma valorização marcada pela negatividade, pela antítese entre criação e produção, entre gênio artístico e trabalho social. Para Argan, trata-se de uma perda que nenhum desempenho alternativo é capaz de reparar, pois o que se dissipou foi a própria função da arte como atividade culturalmente integrada. O que tradicionalmente era a arte, afirmação de uma referência fundamental, não pode ser compensado por uma negatividade que vai se tornando resistência cada vez mais marginal.

Mas esse é apenas o primeiro ato do que Argan denomina história da morte da arte. O golpe seguinte é também provocado pelo avanço tecnológico e a resultante entrada num novo estágio, o da “segunda revolução industrial”. Com esta, “passou-se da tecnologia dos produtos para a tecnologia dos circuitos; mais exatamente, para a tecnologia da informação”²⁹. Se a arte já havia perdido terreno com a suplantação do objeto artesanal pelo industrial, desta vez é a categoria de objeto que, enquanto tal, vive sua derrocada. Numa sociedade onde “a coisa foi substituída por sua imagem”, a obra de arte em seu sentido tradicional, assim como a atividade que a produzia, está condenada a parecer um pouco mais arcaica. Até mesmo o ideal construtivista, com sua aposta no artista projetista e civilizador, perfeitamente adaptado ao moderno padrão industrial, deve desabar em meio a um intenso fluxo de informações cuja meta maior é estimular o consumo. Quando o processo de especulação imobiliária, apoiado pela necessidade de circulação do capital, sobrepuja o projeto urbanístico, a exploração desenfreada do espaço vital das comunidades revela-se mais ampla que sua administração racional: “não surpreende que ao fim da cidade, se siga o fim da arte”³⁰, diz Argan. O consumo é um inimigo tão ou mais letal à arte que a própria serialização, na medida em que a rápida substituição das mercadorias se opõe à histórica durabilidade das obras artísticas.

O produto já não é o fim, mas apenas um fator no movimento da gigantesca massa de consumo. O que realmente se consome? O consumo dos objetos era extremamente lento, demorava tanto ou mais tempo do que era necessário para fazê-lo; às vezes o objeto (por exemplo, a casa, os instrumentos de trabalho) durava mais que o sujeito. E o modelo ideal era a obra de arte, o objeto cujo valor não decaía, perdurava eternamente.³¹

²⁹ Idem.

³⁰ Id., **Arte e crítica de arte**, p. 36.

³¹ Id., **Arte moderna**, p. 581.

Passa-se então a um segundo momento em que o conflito entre arte e realidade, já sentido com a industrialização, é agravado. Se antes ainda se pensava numa solução conciliadora, “a este nível já não é possível nenhuma relação de colaboração entre a pesquisa estética e o sistema de produção e de consumo”³², uma vez que, para Argan, a cultura de massas em vigor não apenas nega todo valor estético, mas tende a refutar qualquer juízo crítico, o que seria indispensável à apreciação das obras de arte. A “desintegração” da arte tem aqui um sentido menos reflexivo que em Hegel, porque denota uma carência, justamente a perda dos laços que atavam o fazer artístico aos tradicionais contextos de vida. O papel da arte é tão diminuído que mesmo o confronto com uma realidade hostil à sua existência, do qual manifestações artísticas do século XX ainda pretenderam retirar sua força expressiva, não obtém mais que traços quixotescos. Embora as circunstâncias pouco favoráveis à arte elevem “resistência”, “recusa”, “protesto” a palavras de ordem de todos os dias, as investidas artísticas contra o sistema, se não completamente inócuas, ficam restritas ao plano simbólico sem de fato abalarem os princípios vigentes. Na verdade, de acordo com Argan, não restam muitas estratégias aos artistas, senão renunciar à própria arte, na medida em que qualquer reação é fatalmente recrutada pela lógica cultural dominante.

Não se deve fazer obra de arte porque a obra de arte é objeto; numa sociedade neocapitalista ou “de consumo”, o objeto é mercadoria; a mercadoria, riqueza; a riqueza, poder. Mesmo uma obra de arte violentamente agressiva e ideologicamente direcionada seria logo absorvida e utilizada pelo sistema; a própria ideologia, aliás, está condenada porque se reduz sempre a um projeto de transferência de poder.³³

A pobreza artística da segunda metade do século XX- e o trecho acima é dirigido especialmente à *arte povera*- reflete a impossibilidade de assegurar, diante do imperativo consumista das sociedades de massas, um sentido afirmativo para a obra de arte, uma vez que toda afirmação implicaria aceitar uma trégua e, logo, compactuar com o próprio sistema que, hegemonicamente, suprime a autonomia do valor estético. Em tempos tão adversos, “o objetivo da atividade artística já não é a arte, mas o oposto da arte, a antiarte”³⁴. Se a guerra está perdida de antemão e as batalhas contra a voracidade do mercado serão sempre vãs, resta à arte, como último recurso que, paradoxalmente, consegue preservar um mínimo

³² Id., *Arte e crítica de arte*, p. 70.

³³ Id., *Arte moderna*, p. 584.

³⁴ Id., *Arte e crítica de arte*, p. 119.

de sua integridade, negar-se a si mesma. É através de um suicídio estético que a obra de arte, ainda que reduzida a nada, a mera negação de toda obra- o objeto ordinário, a galeria vazia-, procura garantir uma exígua autonomia ao recusar o formato de produto. Se toda e qualquer arte está condenada a ser manipulada e assimilada pelo sistema, o único gesto artisticamente digno é a constante supressão da arte em nome da própria arte.

É algo mais e algo menos do que a morte da arte: algo mais porque não é apenas uma ausência, mas uma presença contrária; algo menos porque implica, e sempre, uma atividade artística, embora de sinal contrário. O paradoxo é evidente: se o fazer antiarte é o único modo de fazer arte, a arte destrói-se no ato de se fazer a si própria.³⁵

Nota-se como a avaliação de Argan está longe de concordar com a tese de Danto e vislumbrar os acenos de um novo e vívido começo numa arte contemporânea cujo aspecto capital não é outro senão o da morte. Nenhum otimismo permeia as palavras do historiador e crítico italiano, já que o “fim” por elas delineado, embora não signifique desaparecimento ou total ausência, é incompatível com a figura de uma arte renascida e revigorada: se uma “presença contrária” da arte indica a permanência da atividade artística, a morte da arte não é realmente afastada e muito menos superada quando o campo aberto a novas manifestações é também o prolongamento de uma agonia. Apoiando-se em razões distintas das de Hegel- o desenvolvimento tecnológico e a massificação da cultura-, Argan aproxima-se tanto do diagnóstico quanto da atitude do filósofo ao detectar e justificar os sinais de uma acentuada irrelevância da arte sem, contudo, imprudentemente declarar sua futura inexistência factual. Portanto, os conceitos de morte ou fim, mesmo sendo empregados indiscriminadamente, conservam seus sentidos praticamente literais, remetendo às idéias de esgotamento, consumação, término. Ambos, morte ou fim da arte, querem dizer, para Argan, algo inequívoco, o declínio de um processo, o momento em que uma vida ou uma jornada encontram seu acabamento. Os termos podem ser permutados durante sua argumentação na medida em que decadência e redução das forças vitais apontam para significados semelhantes. “Por outras palavras, significa dizer que a história da arte não continua, está encerrada”³⁶. E se nada garante que a arte irá desaparecer, “a arte do presente não pode ter nenhuma relação com tudo aquilo

³⁵ Idem.

³⁶ Ibid., p. 120.

que até agora foi considerado como arte”³⁷. Mas, apesar de não eliminar inteiramente as chances do ressurgimento de uma arte transfigurada, Argan sabe que são péssimas as probabilidades de uma reviravolta artística numa sociedade que vai no fundo sempre acolhê-la “de má-fé porque não só exclui das suas modalidades operativas a da arte, como reduz o valor da arte a seu próprio sistema de valores, considerando-a como mercadoria apreciada e objeto de posse”³⁸. Não chega a ser necessária uma atenção impecável para perceber de que forma Argan encara o problema da morte da arte: por mais que as trevas do presente escondam um futuro incerto, é indubitavelmente no passado que jazem, irrecuperáveis, seus “dias gloriosos”.

A divergência entre as perspectivas de Danto e Argan quanto ao significado do fim da arte fica bastante clara quando se observa como os dois autores abordam o movimento da pop art. Dificilmente o crítico italiano poderia concordar com a idéia de que a *pop* foi “o movimento de arte mais crucial do século”³⁹; o que ele enxerga é uma arte encurralada como nunca pela implacável lógica de consumo vigente. Se Danto faz questão de endossar “a narrativa da história da arte moderna em que a *pop* desempenha o papel filosoficamente principal”⁴⁰, Argan apreende um momento em que o artista não apenas está distante de uma posição filosófica, mas, renunciando a qualquer tipo de imunidade ou privilégio intelectual, também “não quer que o seu próprio comportamento seja diferente do da coletividade ‘alienada’”⁴¹, de tal maneira que “Os seus gestos são os gestos irrefletidos do consumo indiscriminado: a apropriação, a acumulação, eventualmente a destruição cega”⁴². O que é, para um, a entrada no período da mais ampla liberdade artística, legitimada por sua dimensão filosófica, constitui, para o outro, a confirmação de que um estado de penúria alcança seu ponto extremo. A comemorada ruptura com a poética formalista levada ao ápice pelo expressionismo abstrato, que traça, segundo Danto, o limite entre uma arte enfim livre e aquela ainda submetida à autoridade de uma narrativa histórica, corresponde, na interpretação de Argan, à passagem para uma fase que não é sequer nova porque simplesmente denota a usual

³⁷ Ibid., p. 119.

³⁸ Ibid., p. 119-120.

³⁹ DANTO, A., op. cit., p134.

⁴⁰ Ibid., p. 135.

⁴¹ ARGAN, G. C., op. cit., p. 99.

⁴² Idem.

manobra por meio da qual uma resistência que se reconhece insuficiente se entrega ao resignado conformismo:

Se lembrarmos a violência, mas ao mesmo tempo a alta consciência do dever do intelectual, com que Pollock e Kline haviam atacado o sistema, o *establishment* americano, não há como não acentuar a timidez do assentimento com ressalvas de Lichtenstein e da divergência consentida de Warhol, e a humildade com que, ao cabo, oferecem a submissa colaboração do artista ao poderoso sistema de informação e comunicação.⁴³

Como é remota, em comparação a esse ponto de vista, a imagem heróica do artista filósofo que, transfigurando ordinárias caixas de sabão *Brillo*, proporciona à arte sua libertação. Embora Danto reconheça que a pop art foi “uma mensageira improvável da profundidade filosófica”⁴⁴- sendo dispensável, portanto, procurar expressão de heroísmo na figura de Andy Warhol-, não se ajusta à importância que ele confere ao movimento a noção de que a mera adesão “desalentada e passiva” à realidade social está em sua raiz⁴⁵. Na verdade, a flagrante disparidade entre essas duas concepções do sentido da pop art, vinculada estreitamente às razões por que Danto e Argan desenvolvem quase antagonicamente o tema do fim da arte, remete a uma incompatibilidade que, ultrapassando o artístico, resvala no âmbito ideológico. Não se trata, evidentemente, de opor os dados biográficos do historiador da arte assumidamente comunista, que chegou a senador e prefeito de Roma, e do filósofo analítico que viveu e prosperou numa cultura capitalista modelo, tornando-se notório crítico de arte em seu país. Seria leviano dizer tanto que Argan quanto Danto pretendem veicular discursos ideológicos por meio de suas respectivas visões, mas é inevitável perceber que as reflexões de ambos a respeito do destino da arte contemporânea estão inelutavelmente atadas ao modo distinto com que compreendem as relações entre produção artística e sociedade, logo, entre arte e mundo. Para Argan, a pop art “manifesta, acima de tudo, o desconforto do indivíduo na sociedade de consumo, e por vezes suas inúteis veleidades de rebeldia”⁴⁶, ao passo que, na ótica de Danto, os artistas pop celebravam o lugar comum e “responderam a um sentimento universal de que as pessoas queriam desfrutar suas vidas agora, tal como elas eram, e não em algum plano diferente”⁴⁷.

⁴³ Id., *Arte moderna*, p. 584.

⁴⁴ DANTO, A., op. cit., p. 135.

⁴⁵ ARGAN, G. C., op. cit. P. 575.

⁴⁶ Idem.

⁴⁷ DANTO, A., op. cit., p. 145.

Os autores supostamente se dirigem ao mesmo objeto, à cultura do capitalismo avançado, mas suas conclusões são tão discordantes que eles parecem estar apreciando realidades estranhas entre si. Quem acredita que o mundo de onde emergiu a pop art é aquele que “coloca os consumidores na situação pré-social ou pré-histórica do homem das cavernas e das florestas, determinando assim um extremo de barbárie a partir daquele que deveria ser o extremo da civilização”⁴⁸, ficaria, se não chocado, no mínimo surpreso com certas alegações de Arthur Danto: “Foi a percepção, por meio da televisão, de que outros estavam desfrutando dos benefícios da vida comum *agora* que derrubou o muro de Berlim em 1989”⁴⁹.

Que o aparelho de TV, com seus anúncios de mercadorias e suas promessas de uma existência afortunada ao alcance de todos, tenha sido ou não o protagonista da empresa anticomunista norte-americana e, assim, principal responsável pelo desmoronamento da “cortina de ferro”, é algo que não vale a pena discutir aqui. O fundamental é observar como concepções divergentes do problema do fim da arte refletem perspectivas inconciliáveis sobre a relação entre produção artística e realidade social. Talvez uma nova reflexão sobre o tema, sem jamais poder negligenciar o nexo entre arte e mundo, faça bem em tomar as interpretações de Danto e Argan como extremos antitéticos dos quais se deve desconfiar desde o ponto de partida. É tão suspeita uma tese do fim da arte que, transfigurada em verdadeiro começo, culmine na celebração praticamente incondicional de um sistema cujas falhas nunca foram segredo para ninguém, quanto outra que, esboçando uma fatal despedida da arte, não vislumbre lugar realmente legítimo para a produção artística porque a cultura taxou todos os seus espaços e merece, portanto, ser criticada sem restrições. Aliás, no terreno da investigação teórica, o exagero costuma ser muito menos fruto de uma postura radical que fiel companheiro das simplificações.

Se a inconsistência da teoria de Danto reside na postulação de uma ruptura capital entre a arte contemporânea que, então aberta à sua essência filosófica, se origina com a pop art e toda aquela que, no passado, ainda se mostraria enredada em narrativas alheias a sua genuína definição, a falha de Argan, por seu turno, está em limitar rigidamente o conceito de obra de arte à categoria de artefato. Nem a

⁴⁸ ARGAN, G. C. **Arte e crítica de arte**, p. 101.

⁴⁹ DANTO, A., op. cit., p. 145.

mais dedicada devoção aos fatos, a mais decidida e assumida intenção empirista, pode descartar integralmente pressupostos teóricos, e mesmo o crítico que sempre exigiu começar sua avaliação por uma imprescindível experiência da obra de arte não pôde algum dia abrir mão dos critérios que delimitavam o *objeto* a ser experimentado. É sintomático que o historiador, atento à dignidade dos fatos e cauteloso quanto a abstrações, não sucumba frente às mais acentuadas variações históricas do seu objeto mas dê por encerrada sua tarefa ao notar a dissolução da objectualidade enquanto tal. Porém, deve-se admitir que, apesar do rigor de seu exercício crítico-historiográfico, Argan jamais ocultou certas noções que configuravam a priori seu horizonte de questionamento, e a própria idéia de morte da arte vem à tona à medida que a realidade artística demonstra não mais se ajustar a esse horizonte: nele, o fazer artístico é entendido como paradigma do trabalho humano, as obras de arte são tidas como objetos exemplares produzidos por esse trabalho em sua forma de expressão mais elevada; por conseguinte, somente uma objetividade assim constituída e valorizada faz justiça ao papel do homem como, mais que mero ser existente, sujeito histórico e habitante de um mundo⁵⁰. Percebem-se, sem esforço, as reverberações do conceito de trabalho hegeliano, mediante a idéia de que subjetividade e objetividade são pólos que se fortalecem mutuamente. Não sendo a atividade humana apenas manipulação e conformação da matéria em prol das necessidades subjetivas, mas, além disso, signo de uma mediação vital entre sujeito e objeto, quer dizer, signo da encarnação objetiva da subjetividade, que, por meio do trabalho, implanta e reconhece na própria materialidade do real a sua marca, as obras de arte são libertadas do sistema meios-fins e reservadas à contemplação justamente porque, assim suspensas, iluminam o signo como signo e apresentam a verdade desse processo⁵¹. Não espanta, portanto, que Argan associe declínio da arte-

⁵⁰ Cf. nota 27.

⁵¹ “Isso equivale a dizer, em poucas palavras, que a inteligência fabrica signos ao mesmo título que fabrica utensílios concretos, que esses dois processos são suscetíveis de ser compreendidos segundo um esquema análogo. A mediação do instrumento de trabalho e a mediação do signo respondem, em seus respectivos planos, à mesma exigência de distanciar, de deslocar a inteligência do mundo das coisas e das imagens, ao que ela é incessantemente confrontada. – Além disso, a noção de exteriorização do espírito confere à linguagem e ao trabalho, à “boca que fala” e à “mão que trabalha” uma medida comum.”- ARANTES, P. *Hegel: a ordem do tempo*, p. 264. Essa nota do livro de Paulo Arantes é bastante esclarecedora quanto à extrema proximidade que os conceitos de signo e trabalho guardam entre si no pensamento de Hegel. Fundamental é que ela ressalte tanto a dimensão de sentido ligada à concretude das produções do trabalho quanto o caráter concreto dos processos de significação do mundo.

manifestação da verdade do trabalho mediante a sua suspensão- com o momento em que o trabalho humano é substituído pelo trabalho das máquinas e, mais precisamente, com o período histórico em que até mesmo a atividade de produzir é suplantada pela de consumir.

O engano consiste na identificação entre signo e objeto ou, ainda pior, entre signo e artefato. Nada impede que as obras de arte desempenhem a função de signos reveladores- para distingui-las de uma noção ampla e convencional de signo-, que elas clarifiquem ou concretizem a relação entre homem e mundo, exibindo a mediação que no fundo é condição para a existência tanto do objeto quanto do sujeito, sem que, para isso, tenham de se submeter à categoria de artefato, matéria artificialmente moldada ou objeto confeccionado. Mas, ao identificar a crise da arte com a desvalorização do estatuto do objeto individual, Argan expõe, antes de tudo, uma compreensão limitada da criação artística, porque excessivamente atada à esfera da fabricação de artefatos e tributária de um conceito tão específico de trabalho que não pode sequer ser denominado tradicional. Mesmo em comparação ao significado do trabalho em Hegel, primordialmente caracterizado pela dialética do instrumento (artefato que detém a potência do signo), por uma comunhão entre produzir e mostrar, a visão de Argan, provavelmente inclinada ao materialismo, parece efetuar uma redução ao extirpar a tensão entre revelar e fazer. A exemplaridade dos objetos artísticos não se deve apenas ao resultado de um trabalho modelar, mas principalmente à capacidade que possuem de deslocar-se da esfera dos demais objetos produzidos e, somente com essa condição, exibir seu caráter exemplar. Logo, a obra de arte, como artefato, não é um objeto paradigmático por constituir o produto mais próximo à perfeição, mas por deixar aparecer aquilo que está verdadeiramente em jogo em todo processo de trabalho, a instauração de relações entre sujeito e objeto, a abertura de espaços de sentido entre homem e mundo. Se ela se diferencia de outras produções não é, então, por ser algo feito, melhor acabado, mas por revelar e manter exposto o próprio significado do processo de trabalho, uma finalidade elementar que não pode ser sustentada por aqueles produtos que, caindo inteiramente no uso, estão sujeitos a fins outros. Chamar a obra de arte de objeto exemplar não deveria sugerir uma diferença de grau, e sim de natureza; não deveria visar um produto especial, mas um metaproduto. Daí que as obras não sejam o que são por alcançarem com pleno sucesso o acabamento, mas por

ficarem suspensas onde o trabalho se revela em processo; daí que jamais possam estar devidamente comprometidas com as metas do fazer ou com a estável condição de objeto fabricado.

É certamente por conferir primazia ao vínculo entre obra e fazer que Argan vê despontarem os indícios da morte da arte quando o regime de produção artesanal deixa de prevalecer. Se a arte consiste, em última instância, numa expressão elevada e singular do trabalho humano, ela está condenada a perecer a partir do instante em que esse trabalho- incontestavelmente entendido como um fazer gerador de objetos- perde sua relevância e cede lugar a outros modos de relação com a realidade. Esse pressuposto, contudo, impede Argan de dar atenção suficiente ao sentido revelador das obras de arte, que, sem necessariamente retirá-las da esfera do trabalho, as envia à dimensão do signo. O trabalho cujo fim é a exibição do seu próprio significado, mediação originária entre sujeito e objeto, é algo mais e algo menos que produção, já não pode simplesmente originar um novo produto. Se as obras de arte, ao contrário dos demais objetos, resistem à mera influência do uso, exigindo serem admiradas, contempladas ou interpretadas, isso indica que estão votadas antes à tarefa de apresentar ou mostrar que à participação nos sistemas de motivações e objetivos inerentes ao fazer. Na verdade, o argumento de que a progressiva substituição do trabalho artesanal pelo industrial desencadeia um processo que aponta para a morte da arte esconde o que é, para Argan, a suprema razão da crise, ou seja, nada menos que a dissociação entre arte e trabalho, entre obra e produto. A semelhança da obra de arte com o artefato, incluindo seus mecanismos de fabricação, ainda lhe assegurava uma freqüentação mínima no círculo dos objetos de uso, ainda lhe prometia um emprego, mesmo que fosse vago e indefinido. Porém, quando o laço sempre tênue e problemático entre arte e fazer finalmente ameaça se romper, o resultado que se insinua é a perda de uma função que já era residual. Ao atrelar de tal maneira arte e função, é inevitável que Argan identifique a morte da arte com a obtenção de sua autonomia, isto é, com o momento em que a criação artística não teria supostamente de responder a mais nada além de seu próprio ser arte:

Com a difusão da fotografia, muitos serviços sociais passam do pintor para o fotógrafo (retratos, vistas de cidades e de campos, reportagens, ilustrações etc.). A crise atinge sobretudo os pintores de ofício, mas desloca a pintura, como arte, para o nível de uma atividade de elite. Se a obra de arte se torna um produto excepcional, há de interessar apenas a um público restrito, e ter um alcance social limitado; além disso, a produção de alta qualidade na arte também deixa de ter

função, caso não sirva de guia a uma produção média. Não mais se qualifica como um bem de consumo normal, e sim como arte malograda; tende, portanto, a desaparecer.⁵²

Não é tanto uma competição técnica com a fotografia emergente, quanto uma falência funcional, o que vai provocar a desintegração da arte. Aos olhos de Argan, a arte cessa de ter relevância à medida que deixa de prestar serviços sociais mais amplos e, conseqüentemente, é encaminhada apenas a um público restrito. Certamente, o despontar da fotografia é um fator crucial para essa mudança, mas não é a revolução tecnológica propriamente dita o que assume o primeiro plano- como, ao contrário, seria o caso da reprodutibilidade técnica para Walter Benjamin-, e sim o colapso na rede de serviços e funções que mantinham a atividade artística enraizada na sociedade. Basta lembrar que a difusão da fotografia coincide com o desenvolvimento das pesquisas impressionistas- tendo havido mesmo colaboração entre fotógrafos e pintores⁵³- e começa se desvelar o nexos armado por Argan entre morte e autonomia da arte. Se a poética impressionista de fato inaugura a arte moderna, não é somente porque busca se desligar dos parâmetros da pintura tradicional e pautar a criação na atualidade de uma experiência, mas também porque encara o trabalho artístico como uma investigação autônoma cujas orientações já não estão subordinadas a princípios provenientes de outras esferas de saber ou instâncias exteriores. Uma arte assim emancipada é a mesma que, para Argan, está destinada à extinção. Que a morte da arte se apresente justo no momento em que ela conquista a sua autonomia é a questão que se dá a pensar. Desatacar a fatídica disparidade entre o trabalho artístico e as novas formas de produção instauradas termina resolvendo previamente o problema lançado pela arte moderna, que não é exatamente o que indaga como conciliar as tecnologias nascentes com uma espécie de trabalho arcaico, mas o que exige uma reflexão sobre a própria especificidade de uma atividade agora liberada de compromissos e funções preestabelecidos. Ao criar um laço tão apertado entre o significado da arte e a idéia de fazer- que, além de tudo, é um fabricar artesanalmente objetos-, Argan se esquiva dessa exigência, porque de antemão já optou por um significado tradicional e, com isso, fixou o sentido da experiência artística no passado. A arte que fatalmente vai morrer é a arte que se

⁵² ARGAN, G. C., *Arte moderna*, p. 78-79.

⁵³ *Ibid.*, p. 81.

despede da tradição; e o paradoxo, nesse caso, é que a arte que desperta para a arte não possa ter uma vida. Se Danto faz do fim da arte um novo começo, Argan faz de um novo começo a chegada do seu fim.

A confluência da morte da arte com sua própria autonomia não brota, entretanto, de algum pessimismo de Argan quanto ao futuro artístico no seio da cultura ocidental racionalizada. Tal situação, que ganha os contornos de um impasse, remonta aos primórdios das reflexões modernas sobre a experiência estética. Praticamente um quarto de século separa a *Crítica da faculdade do juízo*, de Kant, dos *Cursos de estética*, de Hegel. Num intervalo de tempo tão curto, ocorreu, com a *Terceira crítica*, a primeira fundamentação rigorosa da autonomia do juízo de gosto, e, logo a seguir, com as preleções hegelianas, houve a declaração de uma visível dissolução da arte. São eventos cuja proximidade histórica demonstra a sintonia das argumentações de Argan com a problemática artística moderna. Com Hegel, torna-se patente que a arte deteriorada e enfraquecida é aquela que, perdendo os vínculos essenciais com as formas de manifestação do divino, encaminha-se sobretudo à crítica de arte; ou seja, é também uma arte finalmente emancipada de funções e rituais exteriores a seu sentido exclusivamente artístico ou estético o que vai parecer ao olhar hegeliano uma arte em avançado processo de degradação. Mas Argan, mesmo sem compartilhar suas razões, endossa o veredicto do filósofo alemão, já que igualmente constata uma inegável decadência da arte a partir do momento em que ela se vê lançada a si mesma⁵⁴. Sem realmente trazer à discussão o problema do entrelaçamento histórico entre morte e autonomia da arte, não há alternativa para Argan senão ficar preso à noção de fim como se constituísse um fator extrínseco à realidade artística, que infelizmente recai sobre ela comprometendo seus dias futuros. Esse é, aliás, o sentido que mais acompanha tanto o conceito de fim quanto o de morte da arte, sem dúvida por estar ligado a um uso ordinário dos termos e, por isso, bastante disseminado, denotando que algo chegou a seu término, acabou, ou deixou de ser. É assim, por exemplo, que um dos subcapítulos de *O Livro por vir*, no qual Maurice Blanchot aborda o tema hegeliano da dissolução da arte romântica, chama-se *O desaparecimento da literatura*,

⁵⁴ Em seu prefácio ao livro *Arte Moderna*, Rodrigo Naves faz a seguinte observação sobre a visão estética de Argan: “Esse pensamento da morte é indício seguro do próprio fim da arte- uma questão que preocupou Argan desde sempre. E não seria exagero afirmar que todo esse livro- que tem início com a discussão do neoclassicismo- nasce sob o signo da morte” (p. XXIII).

indicando no próprio título qual significado se tem em vista com as idéias de morte ou fim da arte. A hipótese de um desaparecimento da literatura é semelhante àquela de uma ausência da arte como foi apresentada por Argan; comum a ambas, além da ameaça de extinção pressentida, é a indiferença no tocante ao emprego dos conceitos de morte e fim. Apesar da possibilidade de respostas distintas e inconciliáveis a um mesmo problema, o principal talvez tenha sido decidido ao se formular a pergunta, pois o alcance das conclusões é previamente determinado pelos limites do campo de indagação.

2.3

A obra de arte crepuscular

Se Gianni Vattimo confere perspectiva singular à questão da crise da arte, é porque, entre outras coisas, ele não utiliza indiscriminadamente os conceitos de morte e fim. Embora não se detenha a ponto de diferenciar os termos, fica claro que, ao contrário de Argan, o filósofo não pode conciliar sua tese sobre a morte ou o ocaso da arte com a noção de fim, entendido como término ou consumação. Por outro lado, distanciando-se também de Danto, não sujeita esta tese à idéia de cumprimento de uma meta e muito menos a transforma na irrupção de um novo e verdadeiro começo. O conceito de morte possui, para Vattimo, antes de tudo um estatuto ontológico, mesmo que esse estatuto reflita paradoxalmente a mortificação de toda ontologia em seu sentido filosófico tradicional. Baseando-se no pensamento de Nietzsche e de Heidegger- a partir de uma aproximação inevitavelmente problemática entre eles-, seria possível perceber os traços de uma transfiguração no horizonte histórico do ser, transfiguração que anuncia a despedida da metafísica. Despedir-se da metafísica, entretanto, é dar adeus de algum modo à própria história do ser, porque nada mais do que ele foi o tema constante e fundamental do pensamento metafísico, apesar de seus vários desdobramentos. De acordo com Vattimo, tanto a visão nietzschiana que declara a vaporização do ser quanto a equiparação heideggeriana de pensar e recordar sugerem um afastamento do que seria a essência da filosofia metafísica, a saber, a afirmação do ser como presença e, mais ainda, como presença que se manifesta

enfaticamente. Que do ser tenha restado somente o seu vapor, que pensá-lo já não possa consistir na defesa de certezas solidamente fundamentadas, mas apenas na manutenção de sua lembrança, isto significa a abertura a um novo estágio marcado pelo que Vattimo denomina ontologia do declínio. A metafísica enquanto tal não é exatamente superada, pois o impulso de superação é ele mesmo um atributo metafísico; a metafísica, tendo sua verdade intrinsecamente compreendida e desvelada por Nietzsche e Heidegger, não é realmente abandonada, mas submetida a um processo de historicização. A filosofia nietzschiana assumiu a tarefa de expor o caráter histórico de todos os valores que metafisicamente procuravam ancorar-se numa dimensão supra-sensível e, portanto, a-histórica, ao passo que o pensamento heideggeriano demonstrou o aspecto histórico das várias interpretações do ser que se estabeleceram ao longo da metafísica ocidental, embora elas almejassem um plano atemporal ou eterno. Tentar superar a metafísica implicaria incorrer no erro de realizar uma nova fundação, implicaria a afirmação de uma verdade enfática situada além dela: de qualquer modo, ajudaria a fortalecer a sua lógica. Por isso, a despedida da metafísica não representa, para Vattimo, uma saída, um salto para fora de suas fronteiras, ou uma ruptura heróica, mas a aceitação do niilismo, “a situação em que o homem rola do centro para X”⁵⁵, como a única chance. Se a busca de verdades filosóficas plenas ou absolutas constituiu o esforço metafísico do homem para se manter numa posição central em relação ao ser, para estar alinhado com ele, a era do niilismo radical ou consumado deve ser caracterizada pelo reconhecimento e admissão de um irresistível processo de descentramento ou de declínio. A morte da arte repercute o declínio da metafísica, na medida em que mesmo os valores artísticos podem permanecer inabalados quando desmoronam todos os valores supremos.

Todas as dificuldades que a estética filosófica encontra ao encarar a experiência do ocaso da arte, da fruição distraída, da cultura massificada, nascem do fato de que ela continua a raciocinar em termos de obra como forma tendencialmente eterna e, no fundo, em termos de ser como permanência, imponência, força. O ocaso da arte é, ao contrário, um aspecto da situação mais geral do fim da metafísica, em que o pensamento é chamado a uma *Verwindung* da metafísica, nos vários sentidos de *rimettersi*, que ilustramos.⁵⁶

⁵⁵ VATTIMO, G. **O fim da modernidade**, p. 3-4.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 54-55.

Vattimo prefere empregar o termo alemão *Verwindung*, contrapondo-o a *Ueberwindung*, porque pretende ressaltar “não um ultrapassamento da realização perversa do espírito absoluto, ou, em nosso caso, da morte da arte”⁵⁷. À semelhança da palavra italiana *rimettersi*, a *Verwindung* da metafísica evocada por Heidegger é capaz de incorporar vários sentidos que não se reduzem à idéia de superação: “restabelecer-se como convalescença, mas também enviar (como remeter uma mensagem) e confiar-se a ela”⁵⁸. É fundamentalmente dessa maneira que se deve compreender a morte ou o ocaso da arte assinalado por Vattimo, quer dizer, não como desaparecimento ou fim da atividade artística, nem mesmo como um lamentável estágio de decadência, e sim como o ingresso numa nova modalidade de existência, agora finalmente liberada de toda a pesada carga da tradição metafísica. Tal ingresso, porém, jamais pode ser considerado o pleno abandono de uma condição anterior ou uma passagem a outro nível, pois “não se abandona a metafísica como um traje” e o próprio significado de *rimettersi* indica que “somos remetidos a ela, somos remetidos por ela, ela é remetida a nós, como algo que nos é destinado”⁵⁹. A morte da arte, portanto, distingue-se do fim da arte promulgado por Danto porque, nesse caso, não há lugar nem para um término nem para um recomeço. O ocaso da arte supõe a existência artística adaptada à hora do crepúsculo, cuja duração tem dimensões históricas numa época em que a intensa luminosidade dos sóis metafísicos pode obter somente a força de uma lembrança. Para Vattimo, a morte não é um fator externo, uma espécie de evento, que incide sobre a arte, minando suas energias ou ameaçando abreviar seus dias; ela constitui, sobretudo, o signo da mortalidade que entranha não apenas a arte, se estendendo a outras esferas no tempo do declínio metafísico. Ao afirmar que “A obra de arte é o único tipo de manufatura que registra o envelhecimento como um acontecimento positivo, que se insere ativamente na determinação de novas possibilidades de sentido”⁶⁰, Vattimo confere primazia ao caráter mortal da arte, habitualmente negligenciado por uma tradição que sempre associou o valor artístico ao elemento duradouro e até mesmo eterno das obras. Trata-se de ver essa mudança de perspectiva não como algo a que é preciso resistir em nome de uma expressão artística grandiosa ou elevada, mas como uma oportunidade que se

⁵⁷ Ibid., p. 40.

⁵⁸ Idem.

⁵⁹ Idem.

⁶⁰ Ibid., p. 54.

oferece e deve ser aproveitada. “Nesse sentido *geschicklich*, destinal, a morte da arte é algo que nos concerne e que não podemos deixar de encarar”⁶¹, uma vez que, para o filósofo italiano, é extremamente importante que “o pensamento também se abra para acolher o sentido não puramente negativo e dejetivo que a experiência da esteticidade assumiu na época da reprodutibilidade e da cultura massificada”⁶².

Se a morte da arte não implica a aproximação do seu fim- ainda que sempre postergável, como em Argan- nem uma ruptura renovadora, no estilo de Danto, ela, componente de uma constelação “destinal” mais ampla, se manifesta no fato de que “a arte não existe mais como fenômeno específico”⁶³ na sociedade contemporânea. O que está por trás do ocaso da arte defendido por Vattimo é basicamente isso, “uma estetização geral da existência”, velho tema concernente às vanguardas modernas que, no entanto, teria sido agora efetivado de maneira quase pervertida, pois não resulta de uma “utopia da reintegração” e sim da expansão das tecnologias de informação numa cultura massificada. Que a morte da arte não consista em obra direta das vanguardas é algo condizente com a tese do filósofo, na medida em que o impulso estético-revolucionário modernista guardava evidentemente um parentesco com o antigo poder de fundação caro às pretensões de verdade metafísicas. “A herança das vanguardas históricas se mantém na neovanguarda num nível menos totalizante e metafísico, mas sempre sob o signo da explosão da estética fora de seus limites tradicionais”⁶⁴. Vattimo desvincula a idéia de dissolução das fronteiras da arte, que estaria relacionada à sua morte, do ímpeto vanguardista e da força de seus projetos como quem descarta as causas metafísicas daquilo que seriam seus legítimos efeitos. Ele atribui, no fundo, a “explosão do estético” não à atuação dos movimentos de vanguarda, mas “ao impacto da tecnologia”, cujas conseqüências para o domínio artístico foram percebidas e teorizadas bastante cedo por Walter Benjamin⁶⁵. Por isso, a morte da arte não seria tanto uma questão moderna quanto aquela que indica o fim da modernidade; nem parece ser tanto uma vigorosa obra

⁶¹ Ibid., p. 41.

⁶² Ibid., p. 45.

⁶³ Ibid., p. 41.

⁶⁴ Ibid., p. 41.

⁶⁵ Vattimo se refere ao célebre ensaio de 1936, *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*.

vanguardista quanto o horizonte criativo em que, desprovidas de toda a opulência, se movem as neovanguardas.

Morte da arte não é apenas o que podemos esperar da reintegração revolucionária da existência: é aquela que de fato já vivemos na cultura de massa, em que se pode falar de estetização geral da vida na medida em que a mídia, que distribui informação, cultura, entretenimento, mas sempre sob critérios gerais de “beleza” (atração formal dos produtos), assumiu na vida de todos um peso infinitamente maior do que em qualquer época do passado.⁶⁶

Outros ensaios que compõem *O fim da modernidade* ajudam a entender por que Vattimo não interpreta o processo de massificação cultural negativamente, isto é, como, muitas vezes denunciado, sintoma de alienação individual e estratégia de manipulação social. Nesses textos, confirma-se a fidelidade aos conceitos de ontologia do declínio e niilismo consumado, que orientam a visão do filósofo em relação à arte: se o homem “rola do centro para X” e essa é sua única chance numa época de despedida da metafísica, a própria dinâmica da cultura de massas deve ser acolhida como forma de desestruturação do autocentramento subjetivo moderno e desapropriação de expectativas emancipatórias ainda metafisicamente justificadas. A insistência no ideal do sujeito esclarecido, antítese do indivíduo alienado na sociedade midiática, não deixa de constituir a tentativa de preservar uma posição central que só faz resistir ao declínio da metafísica. Em termos artísticos, tal resistência corresponde à “distinção com base na qual Adorno repeliu, como pura ideologia, o mundo da cultura da mídia, isto é, a distinção de um presumido valor de uso da obra oposto ao seu valor de troca”⁶⁷. Para Vattimo, porém, essa diferenciação é descabida e não passa de um recalque metafísico em comparação ao tipo de postura solicitada pela ontologia do declínio, porque “na acepção nietzschiana-heideggeriana, o niilismo é a consumação do valor de uso no valor de troca”⁶⁸. A suposição de um valor de uso corresponderia à manutenção da crença em noções como origem e autenticidade, em uma zona de segurança que ainda apostaria na identidade das coisas- certeza última em meio ao intenso turbilhão dos valores de troca e seu potencial de desfundação. Ao contrário, somente quando se abre mão de qualquer esperança de resgate ou reapropriação, “os valores podem manifestar-se em sua verdadeira natureza, que é a convertibilidade, e a transformabilidade/processualidade

⁶⁶ Ibid., p. 44.

⁶⁷ Ibid., p. 52.

⁶⁸ Ibid., p. 6.

indefinida”⁶⁹, e, assim, pode finalmente “o ser se dissolver também no dis-correr do valor”⁷⁰. É basicamente por essa possibilidade de constante destituição e indefinição, e não devido a algum aspecto econômico, que Vattimo exalta a preponderância do valor de troca na sociedade de massas em oposição ao que representaria uma última vontade metafísica de determinação e certificação ligada à pergunta pelo valor de uso. Num mundo exclusivamente regido pelos valores de troca, não há nada a postular, nenhuma instância a ser alcançada, além do próprio valor. Quando todos os valores supremos se encontram desvalorizados, quando enfim ocorre a “vaporização do ser” e, portanto, “dele nada mais há” senão uma lembrança, é o valor em si mesmo que se apresenta como referência final, que já não se pode ultrapassar em busca de um fundamento mais sólido.

Essa defesa aparentemente irrestrita da lógica da cultura de massas e, por conseguinte, de seus mecanismos de produção artística dá margem, contudo, a alegações a princípio surpreendentes. É o caso, por exemplo, da passagem em que Vattimo sugere uma equivalência entre o processo de homogeneização midiático e o horizonte consensual próprio ao juízo estético, lembrando que “além de e mais profundamente do que distribuir informação, a mídia produz consenso, instauração e intensificação de uma linguagem comum no social”⁷¹. Embora admita a existência de objeções, o filósofo não hesita em identificar formação do gosto e massificação cultural, indo mais longe ao apoiar seus argumentos na terceira *Crítica* de Kant:

Ora, essa função, que se costuma chamar, com um acento negativo, de organização do consenso, é uma função por excelência estética, pelo menos num dos sentidos principais que esse termo assume desde a *Crítica do juízo* kantiana, na qual o prazer estético não se define tanto como aquele que o sujeito experimenta pelo objeto, mas como aquele prazer que deriva da constatação de pertencer a um grupo- em Kant, a própria humanidade como ideal-, unido pela capacidade de apreciar o belo.⁷²

Se a relação estabelecida por Vattimo entre crítica do gosto e cultura de massas causa imediatamente surpresa, é porque, em primeiro lugar, o juízo estético kantiano é ocasião de um procedimento crítico-reflexivo do sujeito, que julga necessariamente a partir de sua autonomia. Aliás, o julgamento estético é visto com razão como um momento exemplarmente autônomo, na medida em que

⁶⁹ Idem.

⁷⁰ Idem.

⁷¹ Ibid., p. 44.

⁷² Ibid., p. 44-45.

ele não se ampara na descoberta de qualquer lei objetiva ou regra a ser seguida, mas tão somente na reflexão subjetivamente experimentada- a ponto de Kant falar em heautonomia. Ele seria, então, o próprio paradigma do exercício crítico, condição de possibilidade de todos os outros juízos, porque contém o estado de pura auto-reflexão imprescindível aos demais. Não só o modelo de vida da sociedade de massas, como também o comportamento niilista proposto por Vattimo parecem destoar do juízo estético formulado por Kant, porque se apresentam despojados precisamente de uma dimensão crítica. Não por acaso, a ressalva elementar de Adorno quanto à indústria cultural, dispositivo maior na engrenagem de massificação social, era que ela subtraía ao sujeito a faculdade do juízo crítico, isto é, a tarefa de relacionar o universal ao particular, entregando pronta uma relação que assim deveria ser mais imediata e facilmente aceita: enquanto as obras de arte suscitam uma avaliação criteriosa, os produtos da indústria cultural imploram por uma adesão instantânea. O embelezamento fomentado pelos *mass-media* a que Vattimo se refere, a estetização publicitária da vida no seio do capitalismo avançado, não se ajusta ao ideal de beleza kantiano, porque sua linguagem, por mais enfeitada que se ofereça, é antes de tudo veículo de mensagens e discursos, incontestável portadora de interesses, ao passo que o belo é finalidade sem fim, juízo que se quer desinteressado e livre. É dispensável levar essa discussão adiante, basta não ignorar a separação que o próprio Kant procura fazer- talvez com rigor excessivo- entre o estético e o atrativo, e prontamente se percebe qual deles é mais adequado aos *fins* da publicidade e aos *esquemas* de propaganda. Por outro lado, mesmo uma equiparação da possibilidade de consenso prometida pelo juízo estético com a universalização de uma cultura de massas que ganha proporções globais arrisca-se a confundir inadvertidamente a formação da comunidade do gosto com a uniformização das tendências de consumo.

Sem discutir minimamente os problemas envolvidos na relação entre o fenômeno estético e a massificação cultural, Vattimo apresenta menos uma solução que uma saída apressada. A visão de que a arte, mesmo diluída na linguagem midiática e adaptada às novas tecnologias de informação, teria ainda uma sobrevivência na sociedade contemporânea constitui uma opção rápida demais pela conciliação de valor artístico e valor de troca, uma vez que a incompatibilidade entre ambos foi apontada não poucas vezes na modernidade. O

perigo é que a integração do estético na cultura de massas culmine na sua total absorção, convertendo a morte da arte concebida por Vattimo- um modo positivo de permanência artística- no fim da arte lamentado por Argan. Pouco adianta que o mundo esteja cada vez mais ornamentado, que haja uma preocupação nunca antes vista com a circulação de imagens e ícones gráficos, que o tratamento decorativo se estenda a todos os ambientes possíveis, se o tipo de experiência próprio à esfera estética for definitivamente perdido. Quando Schiller, por exemplo, assinalou a importância da construção de um Estado Estético para a vida do homem moderno, ele não tinha em vista o mero embelezamento ou a transformação superficial da aparência das coisas, mas a difusão e a ampliação do alcance da experiência singular proporcionada pela obra de arte. Diante desta, pode ser exercida uma atividade essencialmente lúdica, porque livre de interesses e coerções tanto por parte do sujeito quanto do objeto. A beleza se manifesta quando ocorre essa relação peculiar com a obra, quer dizer, quando é aberto um espaço e instaurada uma temporalidade que permitem ao homem plenamente jogar. A liberdade deixa de ser, com isso, somente uma idéia ou um potencial confinado à interioridade humana e revela a possibilidade de sua efetivação sensível por meio de uma aparente suspensão das necessidades, mediante a abertura de um estado de gratuidade e livre jogo com as coisas. Se a “retórica midiática” usurpa da arte seus adereços sem incorporar também a experiência de que é investida, então o embelezamento já não tem quase nada a ver com a beleza, e a estetização não faz nenhuma justiça ao estético. Não deveria causar espanto, aliás, se a arte, que, durante toda a modernidade, mostrou resistir e sobreviver à tempestuosa dissolução da beleza, soçobrasse logo por obra de um condescendente embelezamento.

Embora tenha o inegável mérito de ressaltar o nexos intrínseco entre a arte e sua própria morte, distanciando-se de perspectivas que, como as de Danto e Argan, ou não distinguem morte e fim ou os consideram fatores externos que a produção artística deve combater ou superar, Vattimo não percebe a inserção desse nexos numa constelação mais ampla, historicamente determinada pela questão da autonomia da arte. A especificidade dessa questão é negligenciada pelo filósofo à medida que ele situa a morte da arte na transição de um sentido tradicional do estético a outro em que as fronteiras artísticas seriam demolidas devido à hegemonia da massificação cultural, pois tal manobra termina por

devolver à arte um lugar mais condizente com sua tradição: a abolição dos seus limites vai, inevitavelmente, promover alguma reintegração daquilo que seria então um domínio separado. Ao transitar de um a outro ideal de integração entre arte e cultura, por mais insólito que o último possa ser, Vattimo passa por cima do problema da autonomia da arte, uma vez que nem sua existência histórica tradicional nem sua apropriação pelo aparato midiático autorizam a falar de uma condição artística verdadeiramente autônoma. É sintomático, nesse caso, que o texto de Walter Benjamin, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, seja declaradamente uma das maiores inspirações para o pensamento de Vattimo sobre a morte da arte, já que o autor alemão, desenvolvendo sua tese a partir da idéia de uma variação entre valor de culto e valor de exposição do objeto artístico, também dispensa a investigação de uma irrevogável singularidade do valor estético. Mencionar uma “explosão da estética fora dos seus limites tradicionais” pode muito bem dar margem a equívocos, pois a arte que tende a se inscrever em seus próprios limites após conquistar sua autonomia não é outra senão a moderna, ou seja, precisamente aquela que se descola da tradição. A ausência de um discernimento entre arte tradicional e arte tornada autônoma sugere que, para Vattimo, ambas pertencem à mesma conjuntura metafísica, caracterizada pelo aspecto *enfático* tanto da expressão quanto da recepção do fenômeno artístico.

O que acontece conosco na época da reprodutibilidade técnica é que a experiência estética se aproxima cada vez mais daquilo que Benjamin chamou de “percepção distraída”. Essa percepção não encontra mais “a obra de arte”, de cuja noção era parte integrante a aura (...) A experiência da fruição distraída não encontra mais obras, move-se numa luz de ocaso e de declínio e, também, se quiserem, de significações disseminadas, do mesmo modo que, por exemplo, a experiência moral não encontra mais grandes opções entre valores totais, o bem e o mal, mas apenas fatos micrológicos, com respeito aos quais, como no caso da arte, os conceitos da tradição se revelam enfáticos.⁷³

Compreende-se por que uma fruição distraída é a mais adequada a toda poética do niilismo consumado e ao resultante ocaso da arte. Só uma experiência estética “livre de ênfase” corresponderia genuinamente à ontologia do declínio e sua afirmação da debilidade do ser. A presença da aura nas obras de arte indicaria, de acordo com Benjamin, a persistência de sua ligação histórica com a gravidade do sagrado ou a devoção religiosa, atributos próprios à admiração dos objetos de culto. A perda da aura, ao contrário, implica o distanciamento desse sentido

⁷³ Ibid., p. 51.

arcaico do fenômeno estético e, como já sugere o termo, um processo de desencantamento que privilegia o valor de exposição das obras de arte. Mas nem Vattimo nem Benjamin dão atenção devida ao fato de que o desencantamento do mundo é também condição para o advento da autonomia da arte e, dessa forma, não se detêm a ponto de refletir sobre a irrefutável conexão entre o valor de exposição do objeto artístico e o descerramento de uma dimensão exclusivamente estética- apesar das objeções freqüentemente lançadas contra essa exclusividade. Eis por que, ao aderir à diferenciação aurática benjaminiana, Vattimo não apenas deixa escapar o problema específico da autonomia artística- irreduzível à esfera dos valores de culto-, mas também, como consequência, não apreende o seu entrelaçamento com a problemática da própria morte da arte. Esta não compete a uma modernidade avançada, em que a arte encena e reencena a explosão de seus limites, tanto quanto reporta ao momento em que é anunciada a constituição de suas fronteiras, como foi mostrado pelo precoce diagnóstico hegeliano e confirmado pelo consciente olhar retrospectivo de Argan.

Embora Vattimo não se prenda a uma única alternativa e destaque “os três aspectos da morte da arte como utopia, como *kitsch*, como silêncio”⁷⁴, um deles obtém visível primazia sobre os demais. A arte que se fecha em si mesma e silencia recusando-se a compactuar com os esquemas de comunicação e significação vigentes, assim como aquela que deseja transformar a realidade mediante sua potência estética parecem ainda, diante de uma diluição quase involuntária da arte na linguagem das massas, maneiras muito modernas de encarar a experiência estética. A primeira perspectiva Vattimo associa corretamente à *Teoria Estética* de Adorno; a outra reflete um impulso utópico recorrente nos manifestos de vanguarda. Sem dúvida, nem um emudecimento da arte que denote uma negação enfática de si mesma, nem tampouco o foco no poder de fundação e instituição do novo se enquadram satisfatoriamente num conceito de declínio ou ocaso artístico cujo traço capital é a ausência de ênfase. Sob esse prisma, somente o *kitsch* pode salvar a arte de suas pretensões a elevação, imponência, pureza, evidência e outros atributos convocados pelas manifestações artísticas numa era metafísica. Não é viável conciliar tanto a inflexível autonomia da arte defendida por Adorno, uma das escassas trincheiras

⁷⁴ Ibid., p. 48.

resistentes ao predomínio implacável da “indústria cultural”, quanto o ímpeto estético das vanguardas, que nutriram a esperança de estender à totalidade da existência uma vitalidade própria à experiência artística, com a noção nada dialética de uma absorção do estético pela dinâmica de massificação capitalista- justamente a lógica social a que essas alternativas ferozmente se opunham. Portanto, a alusão a vários sentidos da morte da arte- uma maneira de Vattimo salientar a abrangência dessa mudança histórica- não esconde qual deles prevalece por ser o único que está realmente de acordo com uma “ontologia do declínio” que também ensaia sua despedida da modernidade.

2.4 Fenômeno estético e aparição fantasmática

Mas, em *Introdução a Nietzsche*, o pensador italiano oferece uma abordagem menos conclusiva sobre o tema do ocaso da arte, isto é, sem que este seja direta e definitivamente associado a uma situação concreta da produção artística. Apresentando nesse livro sua interpretação da filosofia nietzschiana, Vattimo não chega a expor uma concepção própria sobre a morte da arte, e se restringe a comentar alguns aforismos sobre o assunto publicados em *Humano, Demasiado Humano*, “o texto que marca claramente a passagem para a nova fase e, sintomaticamente, aquele que sanciona a ruptura de Nietzsche com Wagner”⁷⁵. Tais aforismos são especialmente interessantes porque, entre outras coisas, destoam de quase todo o restante de uma obra que não só enalteceu a arte como também reservou à experiência estética um lugar primordial. Se na maioria dos escritos nietzschianos a criação artística serve de constante modelo para a existência e até para o próprio pensamento, de modo que viver é criar, e o filósofo é, acima de tudo, aquele que dá forma, que forja e cria valores, “Em *Humano, Demasiado Humano*, pelo contrário, o quadro parece inverter-se: já não temos ‘metafísica de artista’, nem a esperança de que a arte seja a força que nos pode fazer sair da decadência”⁷⁶. Não importa decidir se uma exceção como essa na

⁷⁵ Id., *Introdução a Nietzsche*, p. 34.

⁷⁶ Idem.

obra de Nietzsche, o filósofo que equiparou o mundo a um fenômeno estético, foi ou não o breve efeito de uma ocasional “desilusão wagneriana”, e sim observar que, em todo caso, as reverberações do velho tema hegeliano sofrem um novo desdobramento. Trata-se de um livro dedicado originariamente à “celebração do centenário da morte de Voltaire”, no qual “Nietzsche tem uma atitude em geral iluminista”⁷⁷ e, como Hegel, considera que a arte teve sua época consumada. Para Vattimo, contudo, não é tanto uma adesão ao ideal científico iluminista, quanto o reconhecimento de transformações gerais da sociedade, o que leva Nietzsche a proclamar a inatualidade da arte e condená-la ao passado:

a arte para agir sobre os espíritos tem necessidade de um mundo que já não é nosso; se quer manter-se no nosso mundo, deve remeter para o passado, recriar artificialmente hoje as condições que a tornavam atual noutras épocas; e essas condições não são tanto caracterizadas em termos de maior ou menor objetividade do conhecimento, mas em termos de violência das emoções, mutabilidade dos estados da alma, violência e irracionalidade infantil.⁷⁸

Tais alegações se aproximam bastante das que se encontram nos *Cursos de Estética* de Hegel, para quem a arte já não conseguiria produzir os efeitos de outrora, incapaz de tocar como antes o homem inserido numa cultura racional e reflexiva, homem cujos “joelhos não se dobram mais” perante o fenômeno estético. Aos olhos do “Nietzsche iluminista” o universo artístico tem um quê de arcaico- estando mesmo ligado a experiências místicas- que é incompatível com a lógica de sua época, com os ideais de vida de um “espírito livre”: “Ora, em si o artista já é um ser retardado, pois permanece no jogo que é próprio da juventude e da infância: a isto se junta o fato de ele aos poucos ser regredido a outros tempos”⁷⁹. A estrutura da argumentação de Nietzsche basicamente reproduz a hegeliana, ao indicar a relação entre arte e infância da humanidade. O indivíduo que se deixava envolver e abalar pelas manifestações artísticas é o mesmo que, supersticioso, se impressionava com fatores externos sem ainda saber procurar em seu próprio interior a razão de ser de todos os eventos. Hegel já havia assinalado o nexos entre potência estética e imaturidade racional, entre uma presença vigorosa da arte e uma ausência de autoconsciência filosófica que acometia, por exemplo, os antigos gregos. Por sua vez, Nietzsche demonstra não ter algo tão diferente em vista quando diz que a arte “acolhe muitos sentimentos e estados de espírito

⁷⁷ Ibid., p. 35.

⁷⁸ Ibid., p. 37.

⁷⁹ NIETZSCHE, F. **Humano, demasiado, humano**, p. 122.

gerados pela religião”⁸⁰ ou que ela “procede da natural *ignorância* do homem sobre o seu interior (corpo e caráter): ela não existe para físicos e filósofos”⁸¹. Em síntese, verdade e grandeza artísticas, assim como o tipo de adesão requerida pelo fenômeno estético, concernem a um longo período histórico dominado por valores e crenças incompatíveis com a liberdade de espírito do homem esclarecido.

Apesar de tudo, esse não é um Nietzsche totalmente estranho a si mesmo. Se o elogio franco a Voltaire e o entusiasmo com a ciência não se ajustam bem ao autor de *O Nascimento da tragédia* e *Assim falou Zaratustra*, o iluminismo que irradia de *Humano, demasiado humano* não tem, contudo, nada de ortodoxo. O livre pensador já não deve curvar-se a leis transcendentais ou absolutas certezas da razão, mas avaliar com uma agudeza de espírito tal que a própria atitude iluminista, sendo então radicalizada, precisa aprender a conviver com um solo movediço. “Viu-se, de fato, que a arte e a ciência não se distinguem por uma ser puro jogo da fantasia e a outra frio conhecimento das coisas tal como são, mas antes porque na ciência se exerce uma atitude de maior liberdade, equilíbrio, sobriedade do homem perante o mundo”⁸². O inusitado iluminismo nietzschiano pode ser conclamado por Vattimo como legítimo precursor de sua ontologia do declínio na medida em que ele anuncia uma nova etapa na história da humanidade na qual os setores vitais da existência- arte, ciência e moral- são encarados com maior sutileza e privados de seus aspectos enfáticos. É ainda, portanto, o célebre crítico da metafísica que se pronuncia a favor da ciência, e só o faz por nela enxergar um antídoto mais eficaz contra os velhos ideais com que a própria arte, devido ao iniludível parentesco com a religião, parece compactuar. Mas é, por conseguinte, também um Nietzsche inevitavelmente arrependido de ter se aliado a Wagner para conjurar mitos e potências arcaicas em prol de uma unidade espiritual alemã.

Coerentemente com tudo isto, também a ciência não é apreciada por Nietzsche, em *Humano, Demasiado Humano*, enquanto conhecimento objetivo do real, mas na medida em que, pelas atitudes espirituais que comporta, é a base de uma civilização mais madura, definitivamente menos passional e violenta.⁸³

Há um inegável contraste entre os aforismos sobre arte de *Humano, demasiado humano* e o discurso presente em *O Nascimento da Tragédia*, no qual

⁸⁰ Ibid., p. 117.

⁸¹ Ibid., p. 123.

⁸² VATTIMO, G., op. cit., p. 39.

⁸³ Ibid., p. 37.

o estético era incumbido da tarefa de regenerar, através do reequilíbrio das forças apolíneas e dionisíacas, uma cultura teórica milenarmente enferma. Em pouco tempo, a arte passou, nos escritos de Nietzsche, de enaltecida redentora a inconveniente sinal de atraso. O que antes representava a cura para todas as seqüelas da metafísica socrática- o mutável jogo das aparências liquidando a estabilidade das verdades filosóficas- é a seguir identificado como agente integrante daquilo mesmo que deveria combater. Sob a influência de novas luzes, Nietzsche descortina a conexão histórica entre êxtase artístico, fervor religioso e ideal metafísico: todos consistem em formas de excesso cuja exorbitância é própria aos comportamentos delirantes, e não são, por essa razão, dignos de um mundo onde habitam “espíritos livres”. Pretendem fundar, cada qual a seu modo, experiências marcadas pela seriedade, por peso e gravidade, marcadas, diria Vattimo, por uma necessidade de ênfase e violência. Deixam escapar precisamente as sutilezas e os matizes da existência sensível- reais “objetos” da ciência nascente-, em busca de algo mais real, mais verdadeiro ou certo. Essa vontade de verdade, de certeza ou mesmo de arrebatamento, que culmina na invenção de um mundo mais perfeito, surge agora, para Nietzsche, como vontade de redução, vontade de concentração e simplificação de uma realidade cuja diversidade e complexidade o “homem científico” deve não só enfrentar, mas também preservar. O aforismo de *Humano, demasiado humano*, intitulado “A arte torna pesado o coração do pensador”, elimina qualquer dúvida de que, ao menos nessa fase de sua obra, para seu autor, os sentimentos estéticos se misturam às inclinações metafísicas e constroem uma aclamada liberdade de espírito.

Podemos ver como é forte a necessidade metafísica, e como é difícil para a natureza livrar-se dela enfim, pelo fato de mesmo no livre-pensador, após ele ter se despojado de toda a metafísica, os mais altos efeitos da arte produzirem facilmente uma ressonância na corda metafísica, por muito tempo emudecida ou mesmo partida; quando, em certa passagem da Nona sinfonia de Beethoven, por exemplo, ele se sente pairando acima da Terra numa cúpula de estrelas, tendo o sonho da *imortalidade* no coração: as estrelas todas parecem cintilar em torno dele, e a Terra se afastar cada vez mais.- Tornando-se consciente desse estado, ela talvez sinta uma funda pontada no coração e suspire pela pessoa que lhe trará de volta a amada perdida, chame-se ela religião ou metafísica. Em tais momentos será posto à prova o seu caráter intelectual.⁸⁴

A posição de Nietzsche quanto ao caráter historicamente superado da arte não coincide inteiramente com a de Hegel, já que, de acordo com suas palavras, a

⁸⁴ NIETZSCHE, F., op. cit., p. 118-119.

experiência estética não se mostra impotente no interior de uma cultura esclarecida, mas denota a permanente ameaça de recaída em devaneios metafísicos. De qualquer modo, ambos concordam que a época da arte jaz no passado, numa infância da humanidade pronta e ávida para aceitar o que ela tinha a oferecer, ainda que, para um deles, sua presença possa ser prejudicial e, para o outro, não mais que indiferente. É provável que Nietzsche, tendo acabado de se recuperar do impacto da música de Wagner, cuja força o arremessou ao cerne trágico da civilização grega e o fez sonhar com a restauração de um magnífico palco da existência, não pudesse, tendo recentemente provado ele mesmo do seu veneno, acompanhar o Hegel dos *Cursos de Estética* e tratar a arte despreocupadamente, registrando sua irrelevância como quem, ao mesmo tempo, a declara inofensiva. Essa diferença em relação a Hegel, explicável talvez pela própria biografia nietzschiana, é um elemento crucial para a história do moderno conceito de morte da arte, pois, devido a ela, o que foi denominado apenas dissolução ou desintegração assume, explicitamente, a máscara da morte. As habituais ressalvas de que a filosofia hegeliana não chegou a proclamar literalmente nem a morte nem o fim da arte não se aplicam ao Nietzsche de *Humano, demasiado humano*, que, por vezes, compara a expressão artística a manifestações do mundo dos mortos. A figura da morte sintetiza o sentimento ambíguo que o pensador recém-desiludido com a “obra total” wagneriana nutre pela arte: como um fantasma, a aparição artística, ainda que não tenha mais um lugar entre nós, pode, entretanto, assombrar. A impressão configurada pelos *Cursos de Estética*, que permitia inferir desde a deterioração até o possível desaparecimento da arte, ganha então contornos mais precisos com a ligação inequivocamente formulada entre arte e morte:

A arte exerce secundariamente a função de conservar, e mesmo recolorir um pouco, representações apagadas, empalidecidas; ao cumprir essa tarefa, tece um vínculo entre épocas diversas e faz os seus espíritos retornarem. Sem dúvida é apenas uma vida aparente que surge desse modo, como aquela sobre os túmulos, ou como o retorno dos mortos queridos no sonho; mas ao menos por instantes o antigo sentimento é de novo animado, e o coração bate num ritmo que fora esquecido.⁸⁵

A arte não se dissolveu completamente, mas incorporou, tornando-a evidente, sua própria natureza de ser-aparência. O que se perdeu-e já havia sido assinalado por Hegel- foi justamente a capacidade que a arte possuía de se instalar

⁸⁵ Ibid., p. 116.

como *presença* cuja força e significação eram imediatamente transmitidas a toda comunidade. Sua existência é agora “apenas uma vida aparente”, associada à imagem do fantasma, que, apesar da extrema semelhança com o corpo humano, não pode ser considerado parte do mundo dos homens. O fantasmático é o que ainda restou da verdade artística após ela não ter resistido ao processo de desencantamento moderno. Tanto o pensamento de Nietzsche em *Humano, demasiado humano* quanto a filosofia hegeliana da arte decretam a dependência do fenômeno artístico em relação a uma cultura em “estado de encantamento”, isto é, uma cultura anterior ao processo de secularização que determinou o destino do ocidente. Quando a lógica da realidade experimentada pelos homens, ao ser compreendida sobretudo historicamente, não mais está integrada à ordem dos mitos ou das divindades, a arte já não tem o poder de encarnar a verdade e, com isso, é obrigada a expor seu estatuto de mera aparência. Certa indiferenciação entre espírito e matéria, a exigência de uma adesão imediata ao que se revela, a estimulação de sentimentos não afeitos à auto-reflexão, tudo isso pertence a uma era em que os deuses e as potências míticas ainda não tinham sido totalmente expulsos do universo sensível, e a arte possuía, compactuando com uma atmosfera trespassada por mistérios, condições suficientes de obscurecer, mediante o vigor de sua manifestação, seu próprio caráter de aparência. Se o artista, através de suas criações, propicia ao coração bater “num ritmo que fora esquecido”, despertando remotas esperanças e alegrias- eis o “benefício geral da arte”- não escapa a Nietzsche o ônus decorrente de tal realização: “Sem que ele queira, torna-se sua tarefa infantilizar a humanidade”⁸⁶. Os que estão sujeitos à comoção artística aproximam-se, inevitavelmente, daqueles que estremecem e se espantam com fantasmas, como se continuassem envolvidos por uma longa noite histórica. Portanto, “devemos perdoar o próprio artista, se ele não figura nas primeiras filas da ilustração e da progressiva *virilização* da humanidade: toda a sua vida ele permaneceu um menino ou um adolescente”⁸⁷; e os sentimentos que manipula e sabe provocar “estão reconhecidamente mais próximos dos de épocas passadas que daqueles do século presente”⁸⁸. Porém, se há tempos o jovem Príncipe da Dinamarca já havia hesitado perante a autoridade de um fantasma, cabe à arte

⁸⁶ Idem.

⁸⁷ Idem.

⁸⁸ Idem.

apenas recordar nostalgicamente os dias ainda imersos em sombras que, por contraste, lhe garantiam a possibilidade de brilhar a ponto de ofuscar sua própria aparência. Como o processo de desencantamento converge com a chegada da época das luzes, é o brilho da arte que termina eclipsado, e sua presença, antes clara e irradiante, transfigura-se em aparência desnuda, espectro abandonado a si mesmo, imagem definitivamente alienada da coisa. A arte que tem desmascarado seu caráter de mera aparência, que nele se sustenta e em nada mais, privou-se de refletir luminosidades celestes ou segredos terrivelmente ocultos e equivale a um fantasma, ser dúbio e decadente, nem fiel à vida nem à morte, habitante desse tênue limite e, antes de tudo, um estrangeiro.

Novamente, vem à tona a estreita ligação entre autonomia e morte da arte. Dessa vez, no entanto, o problema moderno de uma crise da arte sofre tratamento peculiar, na medida em que, ao comparar expressão artística e aparição fantasmática, Nietzsche, além de evitar que se confundam os conceitos de morte e fim, confere relevo, conscientemente ou não, à categoria da aparência estética. Embora estivesse sempre em jogo, sua importância não fora destacada por Hegel ou Argan, e nem mesmo por um Vattimo entusiasmado com a disseminação massificada do estético, ao passo que, para Danto, libertar-se dela era requisito indispensável à instauração de um novo e filosófico começo. Mas a arte que já não passa de um fantasma é aquela cujo ser não pode consistir em nada mais que aparência estética. E, conseqüentemente, a arte tornada autônoma é a arte que, entregue tão somente à sua própria aparência, olha para si mesma e, deparando-se com algo tão impalpável, acredita desaparecer. Morte da arte, autonomia do “objeto” artístico e aparência estética são componentes inseparáveis de uma mesma constelação histórica, e o sentido de cada um deles se entrelaça com o dos demais. Todos aqueles que abordaram o tema relacionado à morte da arte não sustentam satisfatoriamente a condição de uma autonomia artística baseada no estatuto da aparência estética. A dissolução da arte que Hegel vê acontecer não é verdadeiramente uma dissolução estética, e sim religiosa. Na história da arte formulada pelo filósofo, o auge da decadência artística vincula-se ao momento em que o efeito causado pelas obras guarda muito pouco da potência que outrora fazia os homens se curvarem dobrando-lhes os joelhos. Essa imagem paradigmática é suficiente para mostrar que Hegel não chegou a conceber uma experiência estética autônoma, reduzindo-a invariavelmente a uma espécie de comoção religiosa ainda

não interiorizada. Não há arte realmente viva nos *Cursos de Estética* além daquela que se encontrava enraizada nos círculos míticos e religiosos: a arte sofre sua desintegração à medida que se faz exclusivamente arte. Algo similar se dá com Argan, que, ademais, agarrando-se ferrenhamente à categoria de objeto para definir a obra de arte, não tem mesmo como abrir espaço para uma indagação sobre a natureza da aparência estética enquanto tal. Não surpreende que veja a crise da arte atingir seu ápice quando as obras, na segunda metade do século XX, rompem radicalmente com a categoria de artefato e se apresentam simplesmente como imagens. Nas obras que se assumem como pura aparência, Argan já não enxerga nenhuma arte. Vattimo, por sua vez, transita da tradição metafísica à chamada era do niilismo consumado sem discutir a singularidade da obra de arte autônoma e, por conseguinte, atribui à tradição aquilo que artisticamente significou, de maneira evidente e até polêmica, uma ruptura em relação a ela. Sua hipótese apreende o nexo entre arte e morte, mas não aquele entre morte e autonomia. Resulta daí que as aporias da obra de arte autônoma não são superadas ou solucionadas porque nem sequer são enfrentadas, e todo o valor propriamente estético é negligenciado por uma inspiração benjaminiana que não concedeu ao fenômeno artístico alternativa entre valor de uso e valor de exposição.

Até mesmo o desfecho filosófico defendido por Danto deveria lidar melhor com o fato de que a autonomia da arte emergiu, na modernidade, acoplada à noção de aparência estética, como assegurou a *Crítica do juízo* kantiana ao radicar o sentimento do belo na forma do objeto e em nada mais. O que é esteticamente ajuizado desliga-se, ao menos temporariamente, da ótica científica, da esfera do uso e do sistema dos fins, quer dizer, desloca-se do plano das coisas comuns e da objetividade, para se oferecer a uma avaliação necessariamente desinteressada por estar calcada somente na aparência do que é visado. Tal desinteresse não denota desapego, mas é o que garante, por exemplo, a independência da obra de arte perante conteúdos e finalidades alheios a seu sentido propriamente artístico. A aparente redução da obra a mera aparência constitui, na verdade, o resguardo de sua plenitude estética, na medida em que, desse modo, fazendo-se simplesmente finalidade sem fim, a produção artística não pode submeter-se ao papel de veículo, tendo, portanto, de ser considerada em si mesma. Em suma, o juízo estético pressupõe a suspensão dos fins e interesses ligados à existência do objeto, uma suspensão que torna a obra de arte aparência destinada à contemplação. Danto

descarta o conceito de aparência estética sem esclarecer como, abrindo mão dele, seria preservada a autonomia da criação e da experiência artísticas. Sem esta elucidação, contudo, a conquista da essência filosófica da arte vai carregar sempre consigo a suspeita de que sua festejada realização encobre um inevitável retorno à heteronomia.

Embora não aborde devidamente, em *Humano demasiado humano*, a moderna problemática da autonomia da arte, Nietzsche, empregando a metáfora do fantasma, ilumina a questão da aparência estética. Sem dúvida, é um aspecto negativo que transparece, uma vez que a destinação da arte à aparência coincide com a hora da sua despedida. Como já havia acontecido com Hegel, o pensamento nietzschiano não pode conceber a entrega da arte a si mesma senão como retração de suas forças e indício de seu definhamento. Não é reservado futuro a uma arte que se tornou autônoma, pois dela ficou apenas uma aparência cujo brilho crepuscular expõe antes de tudo a sua morte. Nada é favorável ao fenômeno artístico quando, desfazendo-se seus laços com uma cultura racionalmente imatura, ele passa a não ser algo mais que arte. A incompreensão de um sentido afirmativo da aparência estética é, portanto, diretamente proporcional à incapacidade de suportar a idéia da arte enquanto arte. Se, para Hegel, a verdade artística contrasta com um mundo regido pelo saber filosófico, para Nietzsche “O homem científico é a continuação do homem artístico”⁸⁹. Ambos reagem de maneira semelhante ao impasse causado pela autonomia da arte e, dando adeus ao presente artístico, mantêm-se voltados para um passado em que a própria experiência estética estava cercada de obscuridade e impregnada de outros valores. É um tanto paradoxal que, ao se emancipar de compromissos estranhos à expressão especificamente artística, a arte transformada integralmente em arte receba de imediato um atestado de óbito. Não é tão importante ressaltar que esse atestado, configurando um novo paradoxo, talvez já tenha perdido a validade quanto, diante do intrincamento entre autonomia artística e morte, indagar sobre o que é afinal de contas o estético, para que tenha, num só lance, oferecido à arte uma promissora liberdade e acarretado a sua funesta ruína. As palavras com que Nietzsche, em *Humano, demasiado humano*, encerra o capítulo no qual alega o declínio da era da artística, fornecem uma pista do que estaria em jogo com o

⁸⁹ Ibid., p. 152.

conceito de aparência estética, ainda que tais palavras tragam impressas as marcas da nostalgia experimentada por quem dirige à arte um derradeiro aceno.

Assim como na velhice recordamos a juventude e celebramos festas comemorativas, também a humanidade logo se relacionará com a arte como uma lembrança comovente das alegrias da juventude. Talvez nunca se tenha visto arte com tanta alma e profundidade como agora, quando o sortilégio da morte parece brincar à sua volta. Pensemos naquela cidade grega da Itália meridional, que um dia do ano celebrava sua festa helênica, com lágrimas de tristeza pelo fato de cada vez mais a barbárie estrangeira triunfar sobre os seus costumes; jamais se fruiu tanto a coisa helênica, em nenhum lugar se sorveu com tal volúpia esse néctar dourado, como entre esses gregos moribundos. Logo veremos o artista como um vestígio magnífico e lhe prestaremos honras, como a um estrangeiro maravilhoso, de cuja força e beleza dependia a felicidade dos tempos passados, honras que não costumamos conceder aos nossos iguais. O que há de melhor em nós é talvez legado de sentimentos de outros tempos, os quais já não alcançamos por via direta; o sol já se pôs, mas o céu de nossa vida ainda arde e se ilumina com ele, embora não mais o vejamos.⁹⁰

A imagem engendrada nas linhas finais do aforismo mostra que a idéia de ocaso da arte defendida por Vattimo descende muito mais do pensamento de Nietzsche que da filosofia hegeliana⁹¹. Assim como o ser, numa concepção pós-metafísica, perde seu caráter de presença, assumindo a debilidade própria ao que é meramente recordado, a arte, no momento histórico de sua morte, também não passa de uma lembrança. A metáfora do pôr-do-sol, longe de apenas aplicar-se à manifestação artística cuja força é definitivamente relegada ao passado, ajusta-se de modo geral ao que Vattimo denominou ontologia do declínio: que a obra de arte já não possa brilhar como antes é algo que se coaduna com uma época na qual o ser se apresenta desprovido de ênfase. Em tal caso, a morte da arte estaria de fato inserida num horizonte mais amplo, todo ele caracterizado por uma figura do entardecer que não se restringe somente ao estético, mas se estende a diversos âmbitos da existência. Só que essa correspondência entre o destino da arte vislumbrado por Nietzsche e o niilismo consumado divulgado por Vattimo é, ao menos quanto a um ponto nada irrelevante, bastante relativa, pois o filósofo alemão nem sequer conheceu as vanguardas artísticas para que pudesse vincular o conceito de morte da arte a um neovanguardismo condicionado pela revolução tecnológica. A arte a que Nietzsche se refere não é aquela que procurou

⁹⁰ Ibid., p. 152-153.

⁹¹ Deve-se admitir que isso é verdade somente com respeito à esfera artística, devido à relação direta entre ocaso da arte e a metáfora do pôr-do-sol empregada por Nietzsche, pois o pensamento hegeliano, ao tomar por modelo o vôo da coruja de Minerva é também indissociável, em vasto sentido, da imagem do crepúsculo.

ultrapassar as próprias fronteiras- seja projetando um real regenerado por sua potência estética, seja incorporando a lógica dos novos mecanismos de produção e comunicação vigentes-, e sim a arte que adquire uma aparência fantasmática por ser simplesmente arte. Ao associar a morte da arte com a diluição da linguagem artística nos códigos da cultura de massas contemporânea, Vattimo desfaz o laço entre a idéia de ocaso e a autonomia do estético, ao passo que a obra de Nietzsche, *Humano, demasiado humano*, mesmo sem cuidar do problema que emerge com ele, conserva esse laço intacto. A imagem do pôr-do-sol, com sua luz já branda, invadida pelas trevas, tanto quanto a presença tênue e ambígua do que não vai além de uma lembrança são aspectos imputáveis à obra de arte que, circunscrita à própria aparência estética, assemelha-se à fisionomia dos fantasmas. Eis que um Nietzsche provisoriamente convertido ao iluminismo fornece, ao instaurar a relação entre o mundo da arte e o dos mortos, as peças fundamentais para se pensar a questão da autonomia estética moderna, embora tenha se recusado a começar a partida.

Dos *Cursos de estética* de Hegel já irrompe, como o inextirpável negativo de suas conclusões, a necessidade de indagar o sentido da arte a partir daquele momento histórico, uma vez que seu papel tradicional é categoricamente soterrado. Se o pensador dialético contenta-se em declarar a ineficiência da verdade artística, dando-se por satisfeito com sua superação filosófica, o mesmo não pode ser feito pelo olhar que também engloba o problema de sua autonomia. A desintegração da arte narrada por Hegel, seu progressivo debilitamento, consiste, na verdade, no desnudamento do que não era especificamente artístico, na supressão de cargas, valores e funções que não eram exatamente estéticos. Que Hegel não tenha visto, ao final desse processo, muito mais que a flagrante exposição da obsolescência da arte, só demonstra que a singularidade da experiência estética que então despontava- se não lhe escapou completamente- foi preterida por um ideal de beleza mais ajustável a seu sistema metafísico. Mas a potência da manifestação artística, a modalidade de sua presença, assim como a espécie de comoção que as obras causavam, enfim, todas as características de que, para a filosofia hegeliana, a arte teria sido historicamente privada, não fazem justiça ao conceito de experiência estética que eclodiu na modernidade. Se a *Terceira crítica* kantiana concedeu exemplarmente às obras de arte o direito à autonomia, ao desvincular seu juízo de quaisquer interesses provenientes

de outras esferas, a seção dedicada à analítica do sublime é a que melhor revela, por contraste, a incompatibilidade entre a concepção artística de Hegel e um sentido propriamente estético: é imprescindível, para Kant, que o sujeito, ao deparar-se com a dimensão da sublimidade, embora seja abalado e sacudido por ela, por seu caráter necessariamente impactante, possa ainda assim resistir e manter-se de pé, sem o que não haveria de fato juízo estético. É fundamental, portanto, que mesmo um ponto extremo dessa espécie de juízo, perfeitamente representado pela violência do sublime, não se confunda com sentimentos de pavor ou devoção. Que o homem já não se curve ou caia de joelhos perante fenômenos artísticos é, sob tal ótica kantiana, em vez de uma perda sofrida pela arte, condição inelutável para a ocorrência de uma experiência estética realmente autônoma. Esta, ao contrário do que sugerem as preleções hegelianas, não deveria lamentar o fim de uma era em que a arte esteve mesclada a elementos místicos ou religiosos, porque seu próprio conceito pressupõe tanto certa maturidade filosófica quanto um processo de desencantamento. Recorrendo à terminologia benjaminiana, é possível dizer que Hegel foi incapaz de pensar um valor estético dissociado do valor de culto, e, dessa forma, também não chegou a refletir sobre o significado positivo de uma expressão artística que alcançou sua autonomia. Permanece voltado para trás, cativo do antigo brilho de que a arte foi privada, quando poderia, com um movimento praticamente oposto, reinterpretar o passado a partir da nova luz que surge e exige ser legitimada.

Humano, demasiado humano reitera o gesto de despedida hegeliano, mas acrescenta a ele algo mais: Nietzsche só consegue dar as costas à arte enquanto resguarda a presença do seu espectro. Sem dúvida, há passagens nos *Cursos de Estética* de Hegel que, mesmo confirmando seu diagnóstico geral sobre a dissolução da arte, permitem a introdução de leituras favoráveis a uma produção artística então liberada de suas obrigações metafísicas. Entretanto, o próprio emprego do termo “morte” na obra nietzschiana, assim como sua associação à imagem empalidecida do fantasma, delineia com maior consistência um plano que vai além da idéia de extenuação da arte para apreender um novo modo de ser. Daí que ao futuro artístico esboçado por Hegel ainda podem ser aplicadas indiscriminadamente as palavras morte ou fim, ao passo que, em Nietzsche, havendo uma dupla orientação, tal escolha demanda uma importante decisão. Se é verdade que nenhuma dessas palavras chegou a integrar literalmente a

terminologia estética hegeliana, a própria noção de uma dissolução da arte compatibiliza-se tanto com o conceito de fim quanto com o de morte. Em suma, a objeção que frequentemente se levanta contra quem, em nome de Hegel, fala em fim ou morte da arte, não alcança o uso específico deste ou daquele termo, na medida em que ambos estão aptos a denotar com legitimidade o que é então visado, o possível desaparecimento da manifestação artística. Mas, em *Humano, demasiado humano*, as coisas não se passam da mesma forma, já que o conceito de morte obtém primazia irrefutável sobre o de fim, por referir-se não apenas a uma condição vindoura da arte, mas também à sua maneira de se fazer presente. É inviável, pois, estabelecer uma equivalência irrestrita entre os termos nessa obra de Nietzsche: quando se tem em mente não mais que uma arte relegada ao passado cuja existência futura poderia estar ameaçada, tais termos se deixam intercambiar; quando se trata de reconhecer os traços com que a expressão artística ainda assegura alguma atualidade, é forçoso o divórcio entre eles. No segundo caso, a morte da arte extrapola o sentido de um evento que pode ou não ocorrer e diz respeito à estrutura interna do fenômeno artístico, ao caráter peculiar de sua aparição, não havendo como conciliá-la com a idéia de fim. A arte que incorporou a sua própria morte é aquela que foi reduzida à mera aparência estética, cujo modelo é a imagem do fantasma, e não aquela que anda às voltas com a questão do seu término ou do seu fim. Enquanto a morte da arte consiste em algo já assimilado pela manifestação artística como preço de sua autonomia, indicando, ainda que paradoxalmente, um modo de estar presente, o conceito de fim, em comparação, aponta para um fator externo, isto é, para um acontecimento que vem roubar da arte seu direito ao amanhã.

Confirma-se a suspeita de que o emprego indiscriminado dos termos “morte” e “fim” nos discursos que abordam uma situação crítica da arte- crise que remonta ao início da modernidade- reflete a incompreensão do que afinal está em jogo com a noção de autonomia estética. A arte que continuamente flerta com a morte não é tanto a que anuncia o iminente fim de suas obras quanto a arte que, coerente com a lógica mais ampla do seu tempo, não refuta a própria mortalidade. Não é, evidentemente, uma coincidência histórica que a arte tornada autônoma ao romper com suas funções tradicionais corresponda ao homem que só adquire sua maioria e se liberta dos dogmas do passado ao assumir sua razão finita. Morte da arte não designa o fim da arte, mas assinala uma finitude que também lhe é

intrínseca. Vattimo, é verdade, percebeu o estrito vínculo, historicamente encetado, entre expressão artística e natureza finita, observando como as obras atuais não mais encarnariam os valores tradicionalmente ligados à idéia de arte, nem poderiam sustentar o vigor de uma antiga presença. Se o homem que “rola do centro para x” é aquele cada vez mais marcado pela própria finitude, a arte que lhe faz justiça é aquela que tanto menos encobre sua própria mortalidade. No entanto, o filósofo italiano nem mesmo vislumbrou o insinuante parentesco entre vaporização do ser- conceito nietzschiano que lhe é caro- e aparência estética; por conseguinte, também lhe escapa uma pertinência tão plausível da imagem do fantasma à sua ontologia da pura recordação. Como negar a vizinhança da aparição fantasmática em relação aos vapores que exalam das sepulturas? Ao localizar a morte da arte num outro plano, identificando-a com um momento de dissolução das fronteiras artísticas, Vattimo negligencia seu entrelaçamento com o estatuto da aparência estética e com o problema da autonomia da arte. Só consegue conceber uma arte que incorpora sua morte à medida que exorciza o seu próprio ser arte. Quanto à inabilidade para enxergar o decisivo envolvimento dos impasses provocados por uma arte emancipada com o nexos interno entre arte e morte, o filósofo não constitui exceção: o preço de uma estética afirmativa da finitude é a negação da autonomia artística.

Todavia, o sentido de um conceito de morte da arte rigorosamente pensado exige a demarcação de sua diferença- oposta a uma indiscriminação habitualmente difundida e acolhida com certa naturalidade- em relação à noção de fim da arte, além do reconhecimento de seu enredamento histórico com a afirmação da autonomia artística e da especificidade da experiência estética. Morte da arte distancia-se, portanto, do campo de significação ligado às idéias de término, consumação ou marco final e aponta para uma modificação imanente à própria estrutura da manifestação artística. Mas, se ela não denota um infausto destino que recai sobre a arte e ameaça até mesmo suprimi-la, também não implica um novo e regenerado começo, como pretende Arthur Danto. Não há um momento posterior à morte da arte que possa igualar-se à vida mais essencial desencadeada *Após o fim da arte*, quando finalmente se instauraria uma época de efervescência criativa por já ser quase tudo artisticamente permitido. A arte marcada pela morte não é aquela que, num gesto heróico-filosófico derradeiro, embora refratário a todo heroísmo, atingiu a plena liberdade deixando para trás um fim superado; ao

contrário, trata-se de uma arte permanentemente entregue à própria mortalidade. Se isso também representa um desembaraçamento da gravidade e dos fardos metafísicos, a leveza então adquirida é da ordem da ambigüidade que habita a figura do fantasma: o poder de flutuar acima dos vivos constitui o mérito de uma natureza decaída. É bastante plausível, aliás, que tal presença agora fatalmente precária e insuficiente justifique as várias conjecturas sobre um futuro desaparecimento da arte. Só que, em geral, as proposições que mencionam uma hipotética ausência da arte tomam por fator externo um vazio que lhe é inerente. Distinguir os conceitos de morte e fim, longe de resultar de um cuidado meramente terminológico, consiste na tentativa de clarificar um pouco a confusão entre abordagens do que seria supostamente um mesmo problema, pois o alvo demonstra se transformar conforme as diferentes perspectivas lhe são direcionadas. Onde o fim da arte avista uma falta que anuncia o risco da desintegração, talvez absoluta, da realidade artística, a morte da arte divisa uma lacuna em que reside o cerne da própria autonomia do fenômeno estético. Num caso, são sempre os últimos suspiros de uma arte cambaleante e moribunda, prestes a dismantelar-se, o que, inevitavelmente, se tem em vista; no outro, o olhar se mantém atento aos desdobramentos do que foi determinado nos primeiros dias em que a arte desabrochou para si mesma e ensaiou equilibrar-se sobre os próprios pés.