

7 Conclusão

A morte da arte confunde-se com a própria história da autonomia artística. Quando Hegel, em seus *Cursos de estética*, proclama a dissolução da arte, ele não tem em vista outra arte senão aquela que se desintegrou ao perder justamente seus antigos vínculos com as potências míticas e religiosas. A desintegração da arte, assinalada pelo filósofo, não constituiria, então, um efeito intrínseco tanto quanto denotaria a transformação de relações externas. A arte desintegrada é a arte que se fez somente arte, ou seja, plenamente arte. Que Hegel não vislumbre nisso muito mais que uma irrelevância do fenômeno artístico é quase uma comprovação de que ele deixou praticamente impensada a especificidade da experiência estética. Onde quer que a arte tenha se mostrado realmente viva, ela ainda deveria estar, de acordo com a filosofia hegeliana, estreitamente conectada aos sentimentos de fervor e devoção religiosos. A imagem, empregada por Hegel, dos joelhos humanos sendo dobrados pela presença imponente das obras de arte possui um caráter paradigmático, na medida em que demonstra, em termos benjaminianos, o quanto valor estético e valor de culto permanecem indissociáveis em seu pensamento. Demonstra também, por contraste, como a possibilidade de uma arte autônoma está ligada ao processo de desencantamento moderno. Mas Hegel atrela a tal ponto as obras de arte a seu suposto poder de encantamento que já não consegue enxergar nenhum sentido relevante para elas num mundo cuja nova ordem é a franca mediação do conceito. A arte obsoleta é a arte desencantada. E é a arte tornada autônoma. Sob a ótica hegeliana do progresso de um espírito universal, a sombra da morte da arte soa negativamente, relegando toda genuína experiência artística ao passado; da perspectiva da própria arte, entretanto, essa sombra afirma o desconhecido futuro de sua autonomia. Por isso, muitas das tentativas pós-hegelianas votadas à restauração de certo encantamento artístico, de uma vida plena e originária da arte, ou de sua presença exemplarmente enfática acabam, antes de tudo, exprimindo uma incompreensão de sua condição autônoma, e até mesmo a incapacidade de suportá-la. Se a rescisão dos

compromissos que a arte tradicionalmente mantinha com a esfera do culto e suas funções foi um fator determinante para a conquista de sua emancipação, as associações do fenômeno artístico com o mito, com estados extáticos, ou com uma natureza primitiva situada aquém de todo desencantamento- como freqüentemente ocorreu na modernidade e em alguma medida ainda ocorre- traduzem a nostalgia de uma experiência que, por mais intensa, essencial e elevada que possa ser, não é de fato uma experiência estética, porque, no fundo, desviam-se de uma experiência da arte como arte. Pois, em comparação aos gloriosos dias mencionados por Hegel, uma experiência da arte autônoma não é a que avidamente deseja sua revitalização, mas a que sabe acolher o sentido descerrado com sua “morte”.

Ao estabelecer de modo explícito o nexo entre arte e morte- o que não havia sido feito nas preleções hegelianas-, o Nietzsche de *Humano, Demasiado Humano*, ilumina a dimensão que seria própria à obra de arte tornada autônoma e, por conseguinte, a dimensão de sua experiência. Corroborando a tese de Hegel, segundo a qual a arte, num mundo desencantado pelo saber científico, seria sempre alguma coisa do passado, Nietzsche efetua uma correspondência entre a aparência da obra de arte e a aparência fantasmática dos mortos. O que a filosofia hegeliana já havia sugerido é ratificado por um Nietzsche provisoriamente iluminista: a morte da arte consiste na perda de sua presença, convertendo seu arcaico brilho metafísico numa branda luminosidade crepuscular. Como um fantasma que, privado de todo seu poder encantatório, já não consegue assombrar, a velha presença da arte se desmancha, fazendo dela mera aparência. Fantasma que não passa de fantasma, arte que não passa de arte, aparência que é só aparência: esse seria o registro da experiência estética após a morte da arte, isto é, a partir da autonomia artística. Aliás, somente quando emerge e se institui a dimensão de uma aparência que é só aparência, pode-se falar numa experiência especificamente estética, pois tal dimensão é justamente o que confere ao estético a sua especificidade. Dessa maneira, autonomia e morte da arte estariam intrinsecamente relacionadas, significando a preservação de um domínio particularmente estético, no qual se dá a experiência da aparência como aparência. Não cabe perguntar se esta é mais ou menos sólida, mais ou menos material que as supostas coisas reais- ou, sintetizando, do que a própria solidez da matéria-, porque é inegável a evidência material de um rastro, assim como a inquebrantável

solidez de uma impossibilidade lógica, embora todo rastro instaure sempre uma ausência e objeto da lógica não seja nada “palpável”.

O que é simplesmente aparência, ao ser considerado enquanto tal, já não se confunde com a encarnação da presença divina, com os objetos submetidos à manipulação, com a opacidade derradeira do que é idêntico a si mesmo, ou com a ilusão substitutiva de uma presença mais real: todas essas são instâncias que, seja por negarem depreciativamente, seja por afirmarem generosamente o estatuto da aparência estética, dissolvem a gratuidade e a suspensão características da obra de arte autônoma, que não se reduz a reprodução ilusória de algo nem admite ser promovida a realidade mais real. A própria emergência histórica da autonomia artística indica que tal estatuto da aparência estética não é nada tão evidente e não é tampouco facilmente sustentável. Por que uma experiência da arte como arte precisou ser conquistada historicamente, qual seria, afinal, a particularidade dessa experiência, por que ela termina sendo rondada pela idéia de morte da arte: estas parecem questões válidas quando o que está em jogo é a morte ou a vida da arte, isto é, a própria autonomia artística. Tais questões, quando desenvolvidas, revelam, em primeiro lugar, que o lugar da obra de arte autônoma é indissociável de um processo histórico de desencantamento do mundo. Somente ao sair dos círculos mágicos e se desprender dos valores de culto, o objeto artístico pode ser apreciado como obra e nada mais, isto é, simplesmente como arte. Nesse sentido, toda experiência estética testemunha um estado de desencantamento proporcionado por sua própria gratuidade, ou melhor, proporcionado pela suspensão de todos os valores alheios à apresentação gratuita da obra: foi precisamente isso que Kant identificou com o livre desinteresse do juízo de gosto. A análise kantiana do sentimento do sublime, no entanto, deixa claro como tal experiência de liberdade precisa, no seu limite, ser decididamente arrancada, impondo-se contra os mais fortes interesses. Como Adorno sugere, a própria experiência da beleza natural teria na sublimidade a marca da sua verdade: nas épocas em que a natureza era precariamente controlada, representando continuamente uma ameaça, sua contemplação desinteressada seria inviável. A experiência do sublime, portanto, evidencia o caráter histórico da gratuidade imediatamente pressuposta com o belo. Em suma, para que se tornasse simplesmente bela, a natureza teve que ser também desencantada. E a sublimidade é a recordação desse desencantamento.

Sob esse prisma, sublime também seria a “verdade” da obra de arte autônoma, na medida em que sua apreciação desinteressada implicou igualmente um descolamento de uma rígida teia de valores e interesses. A concepção do teatro da crueldade de Artaud, por exemplo, detectava o nexo entre gesto violento e gesto desinteressado, indicando como um estado de suspensão, plenamente gratuito, deveria quebrar uma cadeia de interesses e causalidades culturalmente instituídas. Nietzsche, por seu turno, relacionou o sublime a uma transparência da bela aparência, a qual, desse modo, permitia que se vislumbrasse o trágico abismo que jazia sob ela. Em suma, se a experiência do sublime encontra-se vinculada a assombro e terror, é porque o desencantamento histórico que requer, condição para um prazer estético livre e desinteressado, ao suspender incondicionalmente os diversos interesses, abre também um espaço de instabilidade. Desfrutar a plena gratuidade estética significa suportar uma radical indeterminação. Foi isso que Nietzsche percebeu na aparência artística que deixava aparecer o vazio por ela encoberto. Em Kant já se esclarecia que tal contato com uma aparência que se transfigura em nada, ou num absoluto inapreensível, engendra inevitável colapso porque, ao confrontar o sujeito com seus limites, ameaça aniquilar sua própria existência. Não há experiência do sublime sem que haja, por parte do sujeito, uma experiência de sua própria finitude- seja a finitude do alcance de seu conhecimento, seja a finitude de sua existência. Se, em Kant, surgia um substrato subjetivo sobrenatural para consolar o indivíduo, com o Nietzsche de *O Nascimento da tragédia*, esse consolo já não será outra coisa que a resignação-transfigurada em mito trágico- de, apesar de tudo, avistar um sentido no destino de dissipar-se na abissalidade totalmente desprovida de sentido. Por outro lado, ao transferir o sublime do plano da natureza para o da arte, Nietzsche ilumina a equivalência entre a “visão” do absoluto assinalada por Kant e o reconhecimento de uma aparência que não é mais que aparência. Pois a aparência trágica se distingue por iluminar, ao contrário da onírica beleza apolínea e, mais ainda, das enrijecidas aparências das idéias platônicas, seu próprio caráter infundado de aparência. Com isso, é destrinchado o vínculo histórico entre a experiência livre e gratuita requerida pela arte autônoma, a sustentação uma aparência que é só aparência, e o reconhecimento da finitude. O que conjuga esses momentos é a sustentação de uma experiência de indeterminação, a qual, derrubando certezas

amparadas em dogmas e mitos variados, veio historicamente à tona entrelaçada a um processo de desencantamento.

Todavia, dizer que a experiência da arte autônoma está atada a uma experiência do “ser mortal”, não pretende sugerir, compactuando com um suposto *pathos* trágico nietzschiano, que a experiência artística é sempre uma experiência limite, na qual o homem deve se deparar com a visão assombrosa e terrificante da morte. Isso constituiria um equívoco porque acabaria investindo a experiência estética de um tipo de sentimento muito mais semelhante ao que era mobilizado pela arte naqueles seus gloriosos dias, em que ela esteve mesclada a êxtases místicos e comoções religiosas. Inversamente, o que caracteriza o homem histórico (ou de cultura) apto a suportar o sublime é a possibilidade de permanecer lucidamente de pé na ocorrência da experiência estética, sem que, involuntariamente, sejam dobrados os seus joelhos. (A sublimidade já traduziria, pois, o distanciamento de uma relação fervorosa e enfática com as obras de arte.) Associar a experiência da arte autônoma à dimensão da morte é coerente apenas enquanto se quer dizer que o espaço de indeterminação imprescindível à sustentação da arte como arte é inseparável da vigência de uma lógica da finitude. Esta, a princípio, pode ser considerada simplesmente a lógica de um desencantamento histórico que tende a derrubar arcaicas hierarquias sagradas e implementar a indeterminação que caracteriza a possibilidade da própria mobilidade social. Não por acaso, Rancière identifica um regime estético das artes- praticamente indissociável do regime de sua plena autonomia- com um movimento político-democrático de emancipação: a indeterminação das obras de arte solicita a convivência com um permanente espaço de indecisão, em que as distribuições dos lugares simbólicos e sensíveis são colocadas em xeque e forçosamente embaralhadas, abrindo-se ao horizonte do possível. Não é por acaso também que a autonomia da arte coincide com a autonomia do discurso ficcional, um discurso que, como observa Luiz Costa Lima, não se submete aos padrões de verdade ou mentira, realidade ou real falsificado, permanecendo numa região de indeterminação correspondente à habitada por uma aparência estética que, mostrando-se enquanto tal, não se confunde com o integralmente presente nem se reduz a uma falsa aparência.

O nexos entre arte e morte demonstra finalmente a sua validade por clarificar o próprio sentido da autonomia do estético e, com isso, fornecer uma trilha para se

refletir acerca da arte moderna e contemporânea- aliás, sobretudo acerca da relação entre elas. Por um lado, é inegável que a história da arte moderna é legitimamente a história de uma recorrente afirmação da autonomia artística; por outro, essa afirmação voltou-se freqüentemente contra a própria condição de uma arte tornada autônoma, assim como nem sempre divisou a especificidade da dimensão estética. As vanguardas artísticas tanto contribuíram, indiscutivelmente, para uma radical emancipação da experiência estética quanto, em muitas de suas expressões e manifestos, identificaram essa experiência com o resgate ou a ressurreição de valores opostos ao estatuto de uma arte tornada autônoma. A utopia de uma estetização geral da existência, que, em seu extremo, diluiria a própria independência das modernas esferas de saber, constituiu tanto uma exaltação da arte quanto a incapacidade de resguardar a autonomia do estético. Mesmo os conceitos de beleza livre e de sublime estimularam a equivalência entre obra de arte e objeto concreto, como se a meta da aparência artística consistisse em se tornar uma realidade fechada em si mesma. Porém, nem um reencantamento estético dos contextos de vida, nem a equiparação da obra à perfeita identidade plástica faz justiça à experiência que desabrochou com a autonomia artística. O primeiro obscurece a experiência da arte como arte; o outro, embora muitas vezes em prol de uma radicalização dessa experiência, negligencia o nexo entre ela e a percepção da aparência como aparência.

Tanto a idéia de uma ruptura das fronteiras entre arte e vida quanto a indistinção entre obra de arte e coisa real- ainda que uma “coisa” plástica cuja forma é excepcional- estão na verdade inclinadas a um mesmo propósito: a produção de uma identidade que não corresponde ao estatuto da obra de arte autônoma ou da aparência estética. A íntima ligação histórica entre morte da arte e autonomia artística indica, contudo, que não se faria grande coisa pela arte promovendo sua irrestrita fusão com a vida ou conferindo à sua frágil aparência a força de uma intransponível presença. Tendo isso em vista, é possível lançar um olhar para a arte contemporânea e ter meios para não cair em alternativas que ou denunciam a extenuação de uma moderna potência estética ou enaltecem a ruptura um esteticismo totalitário modernista. As produções da pop art sugerem uma transição estética no interior da modernidade porque francamente impedem a associação da aparência artística com o conceito de presença. As imagens que as telas de Jasper Johns e Andy Warhol materializam sustentação num domínio que é

o da aparência enquanto tal: não se confundem com a própria plasticidade da matéria apresentada nem constituem aparências de qualquer outra coisa, pois não são retratos ou figurações de nenhum objeto. A bandeira estadunidense e o rosto da atriz de cinema já possuíam o estatuto do signo ou da imagem antes de entrarem no campo da obra. Não são construções, e sim apropriações pictóricas. Tais “aparências” exteriores são ao mesmo tempo negadas e afirmadas pela obra: a própria materialização da imagem nega e dissolve sua natureza imagética, mas também imprime na obra a marca da aparência que foi apropriada. No final das contas, a obra não coincide com a imagem que ela inevitavelmente apresenta nem com a pura materialidade pictórica- a qual considerada em si mesma refutaria a imagem. Nem presença material nem aparência de qualquer outra coisa: tais obras exibem e sustentam a especificidade irreduzível do que é meramente aparência.

O que o conceito de aparência estética, assim como o de morte da arte, promove, é a possibilidade de um olhar para a arte contemporânea que, sem basear-se em parâmetros irrestritamente modernos, ainda está calcado em critérios estéticos. Isso parece indispensável na medida em que a própria autonomia da arte foi fundamentada através da particularidade da experiência estética. Tal experiência implica, sobretudo, a suspensão dos interesses e a apreciação da gratuidade do que se apresenta. É inviável imaginar um ajuizamento “isto é arte” que possa ser realmente válido embora esteja motivado por interesses e ancorado na expectativa de recompensas. O potencial estético da obra imbrica-se com a garantia de sua própria autonomia. No entanto, se esta autonomia já desponta tocada pela morte, a qual lhe imprime o aspecto de uma tênue e frágil aparência, cujo brilho não tem intensidade para ofuscar ou arrebatar, então sua potência estética também pode ser pensada no registro de um desencantamento, sem que se espere dela a congregação de forças arcaicas, a identidade com a vida mais intensa, ou a instauração de uma inefável presença. Compreender a relação intrínseca entre morte e autonomia da arte significa perceber que a dimensão estética sempre foi a de uma aparência desencantada. Compreender o sentido dessa dimensão, por sua vez, leva ao reconhecimento de que “aparência estética desencantada” é uma construção tautológica.

Curiosamente, a tese hegeliana de uma dissolução da arte, mesmo sem captar e discutir a especificidade da experiência estética, oferece palavras extremamente válidas sobre a condição de uma arte que, tornada autônoma,

integra positivamente um contexto de vida. Sendo forçoso assinalar seu estágio de desintegração, que a mantém atrelada ao que é particular, contingente e ordinário, Hegel, entretanto, não consegue esconder a admiração pela “pintura de gênero dos holandeses tardios”. Se, em última instância, a falha da arte residia em situar o homem diante da verdade numa época em que ele já estaria em meio a ela, o comentário hegeliano sobre a arte holandesa concede a imagem de uma experiência artística que, embora desprovida de todo aquele peso e gravidade de seus melhores dias, é plena de sentido. Talvez esse sentido possa dizer algo sobre uma arte que, definitivamente privada da presença de outrora, testemunha a própria morte a cada novo dia de sua autonomia, sem que, no entanto, isso signifique aproximar-se do seu fim.

A satisfação no presente [*Gegenwart*] da vida, mesmo no que é mais comum e menor, decorre do fato de que eles necessitam elaborar por meio de penosas lutas e esforço árduo o que para os outros povos a natureza oferece mais imediatamente e, em lugar limitado, eles se educaram no cuidado e na apreciação do que é mais insignificante. Por outro lado, eles são um povo de pescadores, marinheiros, burgueses, camponeses e, desse modo, já estão naturalmente referidos ao valor do que é necessário e útil nas coisas grandes e pequenas, que eles sabem proporcionar a si mediante a mais assídua atividade. Os holandeses, segundo sua religião, foram protestantes, o que constitui um aspecto importante, pois é ao protestantismo unicamente que pertence o instalar-se também completamente na prosa da vida e deixá-la valer completamente por si, independente das relações religiosas, e de formar-se em liberdade ilimitada. Nenhum outro povo, sob outras relações, teria tido a ideia de transformar os objetos, que a pintura holandesa nos coloca diante do olhar, em conteúdo principal das obras de arte. Mas em todos estes interesses, os holandeses não viveram na miséria e na penúria da existência e na opressão do espírito, e sim reformaram eles mesmos sua igreja, venceram o despotismo religioso bem como o poder mundano e a *grandezza* dos espanhóis e chegaram à prosperidade, comodidade, honestidade, coragem [*Mut*], alegria e mesmo ao orgulho da existência diária e feliz por meio de sua atividade, de seu esforço, de sua coragem e da parcimônia, nos sentimentos [*Gefühle*] de uma liberdade conquistada por eles mesmos. Esta é a justificativa para a escolha de seus objetos artísticos.¹

Nessa passagem, o olhar de Hegel, contra as próprias linhas gerais de sua tese, parece avistar uma arte que, diante do desenvolvimento do espírito racional, não perdeu exatamente nada; apenas trocou sua profunda e séria tarefa de outrora-proporcionar uma manifestação, nunca perfeita, do divino- pela alegria de instalar-se tão plenamente na vida terrena que até mesmo o mais comum e insignificante obtém agora o direito de reluzir com irretocável dignidade.

¹ HEGEL, G. W. F. *Cursos de estética* vol. 2, p 333.