

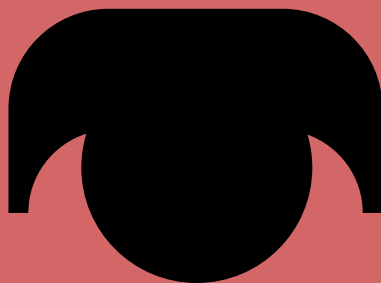
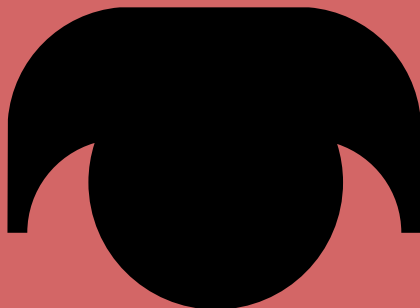
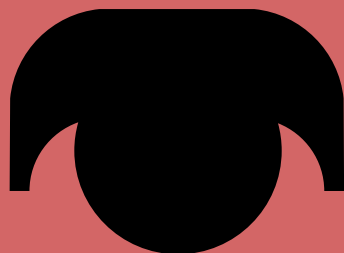
# Após a beleza

Hegel e a filosofia do modernismo  
pictórico

**Robert B. Pippin**

Tradução e notas  
Guilherme Ferreira

*Com prefácio do autor  
à edição brasileira*



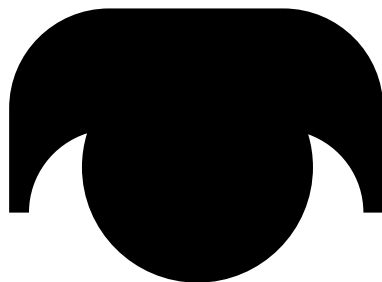
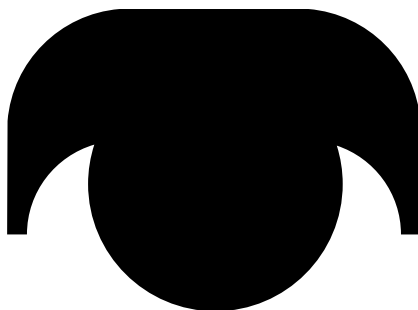
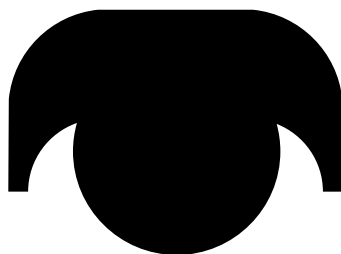
# Após a beleza

Hegel e a filosofia do modernismo  
pictórico

**Robert B. Pippin**

Tradução e notas  
Guilherme Ferreira

*Com prefácio do autor  
à edição brasileira*



## **UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**

Reitora: Alessandro Fernandes Moreira

Vice-Reitor: Alamanda Kfoury Pereira

## **FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS**

Diretora: Thais Porlan de Oliveira

Vice-Diretor: Rogério Duarte do Pateo

## **DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA**

Chefe: Leonardo de Mello Ribeiro

Subchefe: Tadeu Mazzola Verza

## **PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA**

Coordenador: Ernesto Perini Frizzera da Mota Santos

Subcoordenador: Rogério Antônio Lopes

## **EDITORA PPGFIL-UFMG**

Tadeu M. Verza

André J. Abath

Abílio A. Rodrigues Filho

Henrique B. Barreto

## **CONSELHO EDITORIAL**

Daniel Pucciarelli

Miriam Campolina Diniz Peixoto

Rogério Antônio Lopes

Verlaine Freitas

## **CONSELHO CIENTÍFICO**

Alessandro Pinzani (UFSC)

Anderson Bogéa (UFMA)

André Leclerc (UNB)

André Nascimento Pontes (UFAM)

Antônio José Ferreira Bento (Universidade da Beira Interior)  
Beatriz Cecília Bossi López (UCM)  
Catarina Belo (Universidade Americana no Cairo)  
Gisele Amaral dos Santos (UFRN)  
Jacques Poulain (Université Paris VIII)  
José Leonardo Annunziato Ruivo (UEMA)  
Marco Antônio Caron Ruffino (UNICAMP)  
Marcus Sacrini Ayres Ferraz (USP)  
Maria Aparecida Paiva Montenegro (UFCE)  
Maurício Pagotto Marsola (UNIFESP)  
Sara Juliana Pozzer da Silveira (UFMT)  
Vinicius Berlendis de Figueiredo<sup>†</sup> (UFPR)

<https://www.edppgfil.fafich.ufmg.br>

<https://www.editorappgfilufmg.com>

Avenida Presidente Antônio Carlos, 6627

FAFICH, sala 4047, 4º Piso

Pampulha, Belo Horizonte - MG.

CEP: 31270-901

## Dados internacionais de catalogação na publicação (CIP)

---

Pippin, Robert B.

Após a beleza: Hegel e a filosofia do modernismo pictórico [recurso eletrônico] / Robert B. Pippin; Guilherme Ferreira (trad.). – Belo Horizonte: PPGFIL, 2026.

1 recurso online (274 p.): pdf

Inclui Bibliografia.

ISBN: 978-65-02-05896-1

DOI: 10.5281/zenodo.18644030

1. Estética. 2. Impressionismo. 3. Pintura. 4. Manet, Edouard (1832-1883). 5. Hegel, George W. F. (1770-1831). I. Ferreira, Guilherme. II. Título

CDD: 111.85

CDU: 1(43)

---

Elaborada por Érica Conceição Cicero – CRB 8/8206

Copyright © Suhrkamp Verlag

Capa e projeto gráfico: Ami Comunicação & Design

Revisão: Guilherme Ferreira e Giorgia Cecchinato

Diagramação: Lucas Baeta

Finalização: Tadeu Verza



PPGFIL-UFMG, 2026

Esta obra foi selecionada pelo Conselho Editorial da Editora PPGFIL-UFMG após avaliação por pareceristas *ad hoc*.

O acesso e a leitura deste livro estão condicionados ao aceite dos termos de uso da Editora PPGFIL-UFMG, disponíveis em: [https://  
https://www.edppgfil.fafich.ufmg.br](https://www.edppgfil.fafich.ufmg.br)

**Robert B. Pippin** é Professor *Evelyn Stefansson Nef* no Comitê de Pensamento Social, no Departamento de Filosofia e na Faculdade da *University of Chicago*. É autor de vários livros e artigos sobre o idealismo alemão e, posteriormente, sobre a filosofia alemã, incluindo *Kant's Theory of Form; Hegel's Idealism: The Satisfactions of Self-Consciousness; Modernism as a Philosophical Problem; and Idealism as Modernism: Hegelian Variations*. Além disso, possui publicações sobre questões de filosofia política, teorias da autoconsciência, a natureza da mudança conceitual e o problema da liberdade. Também escreveu um livro sobre literatura e filosofia: *Henry James e a vida moral moderna*. Uma coletânea de seus ensaios em alemão, *Die Verwirklichung der Freiheit*, foi publicada em 2005, assim como *The Persistence of Subjectivity: On the Kantian Aftermath*, e seu livro sobre Nietzsche, *Nietzsche, moraliste français: La conception nietzschéenne d'une psychologie philosophique*, que foi publicado em 2006. *Fatalism in American Film Noir: Some Cinematic Philosophy* foi publicado em 2012. Ele foi duas vezes bolsista *Alexander von Humboldt*, é vencedor do *Mellon Distinguished Achievement Award* em Humanidades e foi recentemente bolsista da *Wissenschaftskolleg zu Berlin*. Atualmente, é bolsista da *American Academy of Arts and Sciences*, membro da *American Philosophical Society* e da *German National Academy of Arts and Sciences*.

*Para Michael Fried e David Wellbery*



# Sumário

<b>Agradecimentos</b>	<b>11</b>
<b>Nota do tradutor</b>	<b>15</b>
<b>Prefácio à edição brasileira</b>	<b>19</b>
<b>1 Introdução</b>	<b>29</b>
<b>2 Filosofia e pintura: Hegel e Manet</b>	<b>73</b>
<b>3 Política e Ontologia: Clark e Fried</b>	<b>129</b>
<b>4 Arte e verdade: Heidegger e Hegel</b>	<b>185</b>
<b>5 Considerações finais</b>	<b>239</b>
<b>Bibliografia</b>	<b>263</b>



# Agradecimentos

Uma versão anterior deste livro foi apresentada nas Preleções sobre Adorno, em junho de 2011, na Johann Wolfgang Goethe-Universität em Frankfurt am Main. Sou muito grato pelo convite que me foi feito pelo Institut für Sozialforschung, por seu diretor, Axel Honneth, e pela Suhrkamp Verlag. Ao longo dos anos, as palestras que proferi em Frankfurt sempre geraram discussões excepcionalmente produtivas e estimulantes, e essa ocasião não foi uma exceção. As conversas animadas após cada preleção, especialmente com Axel, Christoph Menke e Martin Seel, foram muito proveitosas e revisei o manuscrito substancialmente à luz dessas perguntas e críticas. Sou especialmente grato a Sidonia Blättler, do Institut, pela eficiência com que as preleções foram organizadas e pela calorosa hospitalidade que recebi durante minha visita.

Apresentei diferentes versões dessas palestras em várias universidades nos Estados Unidos, Europa e México, e sou grato a várias audiências pelas sugestões e críticas. Apresentei a série completa em 2011 na Johns Hopkins University, como membro associado do Humanities Center, e me beneficieei muito de muitas conversas com Hent de Vries, Paola Maratti, Yi-Ping Ong, Leonardo Lisi, Ruth Leys, Yitzhak Melamed e Michael Fried.

Reapresentei a série na University of Essex em 2012 e sou grato pelas discussões extremamente frutíferas com David McNeill, Edward Pile, Béatrice Han-Pile e Wayne Martin. Em determinado momento, comentários de Todd Cronan foram muito úteis em

relação a algumas questões do capítulo 3. Duas das palestras foram apresentadas como as “Brian O’Neil Memorial Lectures” na University of New Mexico na primavera de 2012. Sou grato a Adrian Johnson e Iain Thompson por seus comentários e críticas. O capítulo 2 foi apresentado como a “Karl Jaspers Vorlesung” na Carl von Ossietzky Universität em Oldenburg, em junho de 2012, e o capítulo 4 foi discutido ali como um “Podiumgespräch”. Sou grato a ambas as audiências e às discussões com Reinhard Schulz e Rudolph zur Lippe, assim como pela hospitalidade que me foi oferecida. Também pude discutir esse material com meu ex-colega, o historiador da arte Ralph Ubl, e com seu grupo de pesquisa no projeto *Ikones* na University of Basel, e me beneficieei muito dessa conversa. A penúltima versão do manuscrito foi lida com grande cuidado e perspicácia por Terry Pinkard e Martin Donougho, e me beneficieei muito de seus comentários generosos.

Tenho uma dívida com Michael Fried que é impossível reconhecer adequadamente. Ao longo da última década, em várias conferências e inúmeras visitas a museus e galerias ao redor do mundo, tive o privilégio de contar com a erudição de Michael e sua compreensão profunda e panorâmica do curso da arte moderna nos últimos cinco séculos. Eu jamais poderia ter cogitado escrever um livro como este sem sua generosidade, seus ensinamentos e a inspiração de seu comprometimento apaixonado com a importância singular da arte visual. As falhas e erros que seguem são todos meus, mas graças a Michael, tornou-se claro para mim por que Hegel poderia ter pensado que a arte era uma forma de compreender “o absoluto”.

O privilégio de lecionar em uma grande universidade de pesquisa, e especialmente o privilégio de ser membro de um

departamento interdisciplinar, o Committee on Social Thought, significou que pude discutir as questões abordadas neste livro com colegas e estudantes. Pude discutir em profundidade o material teórico tratado aqui com meu amigo e colega no comitê, David Wellbery, primeiro em uma sequência de dois trimestres, “O regime moderno na arte”, na University of Chicago, e depois novamente em um seminário intensivo de seis semanas na School of Criticism and Theory da Cornell University, no verão de 2011 (Sou muito grato a Amanda Anderson pelo convite feito a David e a mim para ministrar esse seminário). Mais uma vez, não posso reconhecer adequadamente a dívida que tenho para com David pelo que aprendi com ele sobre a tradição alemã em estética, por seus comentários generosos aos rascunhos destes capítulos e pelo que ganhei de nossas incontáveis conversas sobre esses temas. Quero também expressar meus sinceros agradecimentos aos estudantes extraordinários de ambos os seminários.



# Nota do tradutor

A tradução ora apresentada adotou determinados parâmetros que exigem alguns esclarecimentos, a começar pela opção das edições referentes às fontes das citações utilizadas pelo autor. Embora muitas dessas fontes contem com excelentes traduções disponíveis em nossa língua, optei por seguir as escolhas do autor, a fim de me aproximar o máximo possível da letra e do espírito de sua obra. Esse é o caso, por exemplo, dos *Cursos de estética* de Hegel, que conta com uma excelente edição brasileira, traduzida por Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle, mas que optei por traduzir diretamente a partir da fonte utilizada por Robert Pippin, a saber, a edição inglesa em dois volumes, traduzida por Thomas Malcolm Knox. Essa mesma opção se aplica às edições inglesas da *Fenomenologia do espírito*, da *Ciência da lógica*, da *Enciclopédia* e da *Filosofia do direito* de Hegel, respectivamente traduzidas por Terry Pinkard, George di Giovanni, Théodore F. Geraets, Wal Suchting, Henry Siltan Harris e Allen W. Wood. O mesmo critério também foi aplicado à tradução de passagens das obras de Theodor Adorno, Arthur Danto, Clement Greenberg, Timothy R. Clark, entre outros, cujas produções também contam com ótimas traduções disponíveis em português.

Já no que diz respeito aos *Cadernos de alunos* (*Nachschriften*) de Hegel, referentes às *Preleções sobre estética* (*Vorlesungen über die Ästhetik*) dos anos de 1820/21 e 1823, editados por Helmut Schneider e Annemarie Gethmann-Siefert, optei por traduzi-los a partir do original em alemão, seguindo a escolha feita pelo autor. O mesmo se aplica às edições alemãs das obras de Heidegger, com exceção de

*Introduction to Metaphysics*, cuja edição inglesa utilizada pelo autor foi traduzida por Gregory Fried e Richard Polt.

Não obstante às consideráveis diferenças entre a tradução brasileira dos *Cursos de estética* e a tradução inglesa de *Aesthetics: Lectures on Fine Art* em relação à segunda edição das *Vorlesungen*, compilada por Heinrich Gustav Hotho, o texto de Pippin possui a importante vantagem de conservar, entre parênteses, as expressões-chave do vocabulário hegeliano presentes nas versões originais, ainda que, em alguns poucos casos, a variação semântica da tradução inglesa em relação ao original seja significativa. Esse é o caso, por exemplo, do substantivo feminino “Die Verwirklichung”, que o autor traduz por “actualization”, termo que, em português, poderia ser traduzido por “atualização”, mas que optei traduzir por “efetivação”, assim como traduzi “wirklich” por “efetivo” e “Wirklichkeit” por “efetividade”. Já para a expressão “realization”, reservei o termo cognato “realização” como opção de tradução. Naturalmente, a tradução de “Verwirklichung” por “atualização” é igualmente adequada, uma vez que o substantivo denota o movimento e o devir do conceito (*Begriff*), tal como sugerido por Hegel – e, nesse sentido, o autor busca captar, na referida expressão, as intenções originais de Hegel em relação aos seus numerosos jogos terminológicos. Contudo, em nossa língua, parece-me mais adequada a utilização da expressão “efetivação”, seja para traduzir “Verwirklichung” no texto de Hegel, seja para traduzir “actualization” no texto de Pippin.

Nessa direção, também optei por traduzir “befangen” (cujo substantivo é *Befangenheit*) por “aprimonadas”, assim como o substantivo “Aufhebung” por “suprassunção” e o verbo “aufheben” por “suprassumir”. É certo que a expressão “overcoming”, utilizada

pelo autor para traduzir “Aufhebung” – que também utiliza algumas vezes a expressão “self-transcendence” no mesmo sentido –, geralmente se traduz por “superação” em nossa língua. Porém, como é amplamente conhecido, na filosofia de Hegel, “Aufhebung” denota, a um só tempo, o movimento dialético-especulativo de “negação”, “conservação” e “transformação” da forma e do conteúdo originais no processo das determinações conceituais sistemáticas. Assim, o termo “suprassunção” é o que, de fato, melhor expressa o sentido original do conceito hegeliano. Não obstante, conforme a opção do autor de evitar ao máximo a tradução de “Geist” por “spirit” ou “mind”, procurei manter o termo no original alemão, utilizando “espírito” apenas quando “spirit” é adotado pelo autor.

Quanto às expressões inglesas utilizadas por Pippin, “beautiful” foi traduzido ora por “beleza”, ora por “belo”, a depender do contexto. Já o termo “significance”, frequentemente utilizado pelo autor – e que poderia ser traduzido literalmente por “significância” ou “importância” –, foi traduzido ora por “significado”, ora por “importância”, conforme o contexto, uma vez que a distinção entre “significance” e “meaning” não assume relevo conceitual significativo na obra do autor, muito embora “meaning” possua, em alguns casos, igualmente a conotação de “sentido”. Por sua vez, “lectures” foi traduzido por “preleções” ou “cursos”, em vez de “aulas”, já que o termo faz referência às *Vorlesungen* ofertadas por Hegel em Berlim. A expressão “breaking free” foi traduzida por “libertar-se”, em vez de “romper-se” ou “quebrar-se”, dada a função semântica – ou, mais precisamente, dialético-especulativa – da noção hegeliana de “libertação”, por exemplo, na relação entre “necessidade” e “liberdade”.

Quanto aos termos “facingness” e “absorptive”, conceitualmente cunhados por Michael Fried e frequentemente utilizados por Pippin, procurei traduzi-los, respectivamente, por “frontalidade” e por “absorção” (ou “absorvente”, a depender do contexto). Por sua vez, o adjetivo “responsive”, que pode ser traduzido por “receptivo” ou “sensível”, foi traduzido ora por “adequado”, ora pelo cognato “responsivo”, visto que, em nossa língua, soaria um tanto estranho afirmar, por exemplo, que “tal tentativa deve ser responsiva à evidência”. Do mesmo modo, a expressão “subjectividade em agência”, como tradução para “subjectivity in agency”, frequentemente utilizada por Pippin, soaria estranha ao português corrente. No âmbito filosófico, a expressão “agenciamento” é bastante difundida e, nessa direção, Pippin utiliza “agency” tanto no sentido de “ação” quanto de “agência”, embora o termo possa igualmente ser traduzido por “órgão” ou “organismo”. Assim, optei por empregar ora “agência” ora “ação” conforme o contexto. Ademais, os termos “minded”, “interpretability” e “deeds” foram traduzidos, respectivamente, por “consciente” (por exemplo, “minded agents” por “agentes conscientes”), “interpretabilidade” e “ações”.

No que se refere ao estilo e à fluência do texto traduzido, cumpre ressaltar o empenho em manter o máximo de fidelidade ao texto original, buscando sempre adequar a composição das frases ao estilo e ao significado realmente pretendido pelo autor. Contudo, considerando o estilo – diríamos, kantiano, ou mesmo machadiano – da escrita de Robert Pippin, caracterizada por períodos longos e pela profusão de adversativas, contrastes e expressões conectivas, optei por empregar frequentemente os sinais de travessão (–) e ponto e vírgula (;) a fim de separar argumentos intercalados com

maior ênfase do que aquela permitida pela vírgula, bem como para estabelecer pausas mais fortes em períodos extensos, sem perder de vista, entretanto, o sentido, o fôlego e o vigor originalmente impressos na abordagem do autor.

Já em relação às notas, cabe ressaltar que são todas de autoria do autor, exceto aquelas explicitamente indicadas como notas da tradução (N. da T.). Nessas, limitei-me a indicar as referências utilizadas como fontes para a tradução dos trechos ou passagens correspondentes, sempre que julguei necessário.

Por fim, agradeço a Giorgia Cecchinato pelas contribuições para a revisão final desta tradução, bem como agradeço a Robert Pippin pelo incentivo e suporte oferecidos ao longo do processo de tradução deste livro. Também agradeço ao editor-chefe da Editora PPGFIL-UFMG, Tadeu M. Verza, por acolher atentamente e contribuir para a finalização deste trabalho, bem como agradeço a Elena Cascio, da Editora Suhrkamp, pela licença de tradução concedida.



# Prefácio à edição brasileira

Estou muito feliz por ter publicado *Após a beleza* no Brasil e gostaria, a seguir, de oferecer uma breve ideia do livro e de seu propósito.

Em suas *Preleções sobre a filosofia da arte*, proferidas em Berlim na década de 1820, Georg Wilhelm Friedrich Hegel sustentou que as obras de arte pressupõem uma forma singular de inteligibilidade estética e que aquilo que elas tornam inteligível é o estado do autoconhecimento humano coletivo ao longo do tempo histórico. Aspectos dessa abordagem das obras de arte exerceram influência extremamente ampla em diversos contextos. Por um lado, se acreditarmos em Ernst Gombrich, Hegel é em grande medida responsável pelo estudo essencialmente histórico da arte nas universidades modernas. A abordagem é também radicalmente inovadora. Embora o tema tradicional da beleza – durante séculos o padrão nas discussões sobre o significado da arte – apareça nos cursos, Hegel demonstra relativamente pouco interesse por ele. Ele não compreendia o critério de apreciação da arte em termos de “gosto”, nem atribuía ao crítico a tarefa da avaliação e classificação. Ele entendia claramente que havia um tipo singular de trabalho crítico a ser realizado ao desvendar e explicar o significado, uma tarefa interpretativa vinculada a uma compreensão filosófica, social e histórica do significado estético. Essa especificidade é duplamente significativa, pois, na tradição europeia da arte literária, visual e

musical do século XIX, a própria produção artística passou a refletir uma mudança de padrões e ideais: tornou-se mais filosófica, menos vinculada à fidelidade representacional, mais consciente da especificidade de seu meio e de sua materialidade, mais experimental e autoconsciente; em geral, por ser mais filosófica e com maior frequência tematizar sua própria inteligibilidade possível, tornou-se mais suscetível a uma análise hegeliana. O pressuposto, seguindo Hegel, é o de que deve haver alguma dimensão social e histórica – algo não puramente interno às questões de estilo pictórico – envolvida naquilo que parece ser o declínio da credibilidade e do poder persuasivo da arte tradicional.

A questão central proposta no livro é se a abordagem de Hegel pode ter algum valor para a compreensão da revolução mais radical na história posterior da arte, aquilo que hoje se denomina “modernismo”, um desenvolvimento que ele não viveu o suficiente para testemunhar. Dois exemplos da história da arte visual modernista constituem o objeto da análise: figuras às vezes chamadas de “avô” do modernismo visual, Édouard Manet, e de “pai” desse modernismo, Paul Cézanne. A atenção especial é dedicada à questão do alcance da famosa afirmação de Hegel segundo a qual a arte, enquanto veículo significativo de autocompreensão (e, assim, de realização da liberdade humana) no mundo moderno que ele via emergir ao seu redor, havia se tornado uma “coisa do passado”, deixando de ser um modo central de investigação humana acerca das questões mais importantes. Essa extensão histórica das preleções de Hegel é então explorada por meio da comparação com dois historiadores da arte, T. J. Clark e Michael Fried, cujo trabalho, sustenta-se, ilumina essa abordagem no que diz respeito aos pintores considerados, e isso de maneira complementar. O livro é

concluído com um capítulo que envolve uma comparação entre a abordagem filosófica da arte em Hegel e uma importante tentativa contrastante de pensar filosoficamente a arte, a de Martin Heidegger, em seu célebre ensaio *A origem da obra de arte*. Aqui o foco recai sobre Paul Cézanne.

A alegação de que elementos da posição filosófica básica de Hegel colocam-nos na melhor posição para compreender o significado e a importância de aspectos do modernismo pictórico exige alguma atenção a essa posição. São esses elementos que tornam possível afirmar que Hegel pode ter sido o teórico do modernismo *malgré lui* e *avant la lettre*. O argumento sustenta que o elemento mais importante é a compreensão hegeliana do significado daqueles movimentos corporais no espaço que contamos como feitos, ações atribuíveis aos seres humanos, e não como meros acontecimentos que nos sucedem. Em sua exposição na *Fenomenologia do espírito* e na *Filosofia do direito*, bem como nos *Cursos de estética*, as ações possuem uma dimensão pública e performativa, de modo que seu significado é socialmente compartilhado, possivelmente contestado (envolvendo uma possível e contínua “luta por reconhecimento”) e potencialmente instável, transmutável ao longo do tempo histórico. A tese é que essa concepção geral da ação intencional fundamenta grande parte do que Hegel afirma acerca do significado intencional nas obras de arte.

É essa concepção que se revela pertinente para as pinturas de cavalete na modernidade, implicitamente sempre dirigidas a um observador, públicas e “performativas” no mesmo contexto social que tais movimentos corporais. Em suma, se Hegel estivesse correto acerca desse contexto social moderno – isto é, de que a realização da liberdade humana estava então potencialmente ao alcance nas

instituições burguesas modernas e na filosofia alemã – talvez estivesse igualmente correto ao sustentar que alcançáramos um ponto histórico em que a modalidade afetiva e sensível de significado incorporada nas obras de arte deixaria de constituir uma forma significativa na tentativa de autoconhecimento humano. Este último (se ele estivesse correto quanto a todo o resto) poderia agora ser formulado filosoficamente e experimentado historicamente. A alegação é que Hegel tem razão quanto aos termos mais profundos de uma análise artística-histórica, que tal perspectiva é extremamente fecunda para compreender o modernismo pictórico, que ele está em grande medida correto acerca dos dualismos inaceitáveis do mundo moderno emergente, especialmente aqueles resultantes de nossa autocompreensão como entidades naturais e sujeitos moralmente responsáveis, mas que ele está errado quanto às reconciliações efetuadas pela sociedade burguesa e “compreendidas no pensamento” na filosofia hegeliana.

O capítulo sobre Hegel e Manet concentra-se especialmente na reiterada tendência de Manet de posicionar seus sujeitos próximos ao plano da imagem, olhando para fora do espaço pictórico, frequentemente de modo vazio, por vezes mais agressivamente, como em *Olympia* e *O Almoço na relva* (*Déjeuner sur l'herbe*), e com uma técnica que viola as regras convencionais da perspectiva, cria a impressão de uma superfície plana e muitas vezes parece inacabada, com suas propriedades pictóricas visíveis em vez de apagadas. A apreensão perceptiva normal e a compreensão representacional não são tanto intensificadas, como poderíamos esperar de uma grande obra de arte, mas antes, de algum modo, interrompidas e desafiadas, por razões que não eram claras para quase ninguém à época. De fato, a estética filosófica de Platão a Immanuel Kant é praticamente

incapaz de explicar o que Manet tenta realizar. Não se trata apenas de que as figuras no quadro pareçam dirigir-se ao espectador de modo interrogativo ou indiferente, mas de que o próprio quadro o faz, como se o próprio sentido da exibição de pinturas de cavalete enquanto objetos de arte fosse posto em questão, e isso em um contexto em que o mundo evocado pelas figuras frequentemente sugere um contexto social específico no qual essa questão deve agora ser enfrentada. Abrem-se assim os problemas filosóficos e sócio-históricos relevantes para Hegel.

Uma abordagem como essa frequentemente leva críticos a sugerir que o significado estético, especialmente se compreendido formalmente, está sendo reduzido ao significado sócio-histórico, que não se faz justiça à autonomia estética e, portanto, às formas distintas de significado estético. Contudo, tal crítica pressupõe uma disjunção estrita: ou formalista ou sócio-histórica. O propósito do capítulo sobre “Política e Ontologia” é mostrar que não se trata de uma disjunção estrita. O argumento desenvolve-se por meio de análises detalhadas e da comparação entre as abordagens de dois dos mais importantes, influentes e ponderados historiadores da arte contemporâneos, T. J. Clark e Michael Fried. A posição de Clark é indicada em sua formulação:

A sociedade é um campo de batalha de representações, no qual os limites e a coerência de qualquer dado definido estão constantemente sendo disputados e regularmente minados. Portanto, faz sentido dizer que as representações estão continuamente sujeitas ao teste

em uma realidade mais básica do que elas mesmas – o teste da prática social.<sup>1</sup>

Assim, é particularmente importante para Clark que *Olympia* seja uma representação de uma prostituta e que tal representação levante a questão (diretamente, no estranho e desafiador olhar de *Olympia*) da implicação das relações de troca na sociedade. (“O dinheiro é a forma-raiz da representação na sociedade burguesa. Ameaças ao valor monetário são ameaças à significação em geral”)<sup>2</sup>.

Os conceitos interpretativos centrais nos livros de Fried sobre o desenvolvimento da arte moderna são as noções diderotianas de teatralidade e a invocação inicialmente antiteatral de motivos absorventes. A atenção a esses motivos e a outros descendentes antiteatrais do problema original nos conduz, de fato, a importantes detalhes pictóricos que produzem o fracasso da teatralidade. Contudo, a questão relaciona-se a outra relevante para evitar a disjunção. A credibilidade das estratégias antiteatrais não pode ser isolada da credibilidade das aspirações à independência social e à individualidade genuína, o grande brado de mobilização da modernidade política. Tais aspirações estão elas próprias sob ameaça se houver tão pouca confiança compartilhada nas instituições e nas práticas comuns que alguém sinta que sua vontade está inevitavelmente sujeita à dos outros, caso não lute para submeter a deles à sua, e, assim, que tudo o que faz talvez não seja propriamente seu, mas já leve em conta os outros em toda parte – que se seja um intérprete tentando dominar um público ou ser

---

<sup>1</sup> Clark, T. J. (1999) *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers*. Rev.ed. Princeton: Princeton University Press, p. 6.

<sup>2</sup> Clark, T. J. (2001) *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism*. New Haven: Yale University Press, p. 10.

dominado por ele. Existe uma grande pressão sobre as estratégias absorventes na pintura porque a disponibilidade de ações e práticas no mundo moderno emergente (o mundo do trabalho dividido e rotinizado) que *possam obrigar uma absorção genuína* pode agora ser escassa.

A única teoria moderna da arte mais ambiciosa que a de Hegel é a de Martin Heidegger, e ela é, por fim, explicitamente anti-hegeliana, embora compartilhe também o que se poderia chamar de uma concepção não estética da arte e, portanto, um modo de vincular arte e verdade. Como Hegel, Heidegger não associa tal verdade nem à “correção” (*Richtigkeit*) proposicional nem à realidade e realização da liberdade (aquilo que é ou seria “verdadeiramente” ser livre), como na tradição pós-hegeliana. Antes, segundo pressupostos distintos, deve-se compreender o poder unicamente desvelador (*erschliessende*) da arte de um modo muito mais fundamental, “ontológico”, ainda que, com frequência, radicalmente histórico. Trata-se de tornar disponível um tipo de “verdade fundamental”, não formulável discursivamente (porque sempre e em toda parte pressuposta em qualquer enunciado discursivo), acerca da própria possibilidade de significação e inteligibilidade em todos os nossos envolvimento ou, como Heidegger sempre formula, acerca do sentido do ser enquanto tal. Pode-se identificar Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, Arthur Schopenhauer, Friedrich Nietzsche, Martin Heidegger e Maurice Merleau-Ponty como os representantes mais influentes dessa tradição, e não seria exagero afirmar que o texto mais representativo e influente dessa maneira de abordar filosoficamente a arte seja o das três conferências que Heidegger proferiu em 1936, em Frankfurt, na *Freies Deutsches Hochstift*, e que foram publicadas como *A origem*

*da obra de arte*. O exemplo artístico mais famoso na obra (célebre sobretudo pela controvérsia que suscitou) é uma das pinturas de sapatos de camponês de Vincent van Gogh, embora, mais tarde em sua vida, Heidegger também tenha tecido diversas considerações sobre Cézanne, abordadas no contexto desenvolvido no livro.

Cézanne é um tema apropriado para a abordagem de Heidegger. A aparente ausência de um enquadramento de significação humano ou ao menos “subjetivamente” humano nas pinturas; a grande quietude das cenas (quase nunca há vento; a água está sempre calma, não há movimento verossímil em parte alguma); a gravidade e solenidade da *mise en scène*; a neutralidade da luz; a densidade e solidez dos objetos enquanto objetos, tudo isso constitui uma espécie de ponto heideggeriano acerca da “presença” bruta dos entes. Frequentemente, essa densidade e solidez, bem como o sentido do mundo perceptivo como “seu próprio mundo”, até mesmo sua estranheza em sua presença muda, não como mero “material” para nossa organização visual, tornam-se marcantes de modo perturbador quando consideramos o que isso significa para as figuras humanas, que podem aparecer como coisas, simplesmente como entes (*Seiende*) presentes tal como qualquer objeto. Isso é particularmente verdadeiro em sua misteriosa pintura tardia, as três *Grandes banhistas*.

As figuras elementares, estranhas, brutais, ora absolutamente isoladas, ora fundindo-se de modo bizarro, pouco marcadas quanto ao gênero, figuras que mais se assemelham a sacos de carne (não parecem ter ossos ou articulações) e que frequentemente parecem indistinguíveis umas das outras, figuras que não ocupam o espaço tanto quanto parecem achatadas sobre um plano – as figuras que vemos nas três *Grandes banhistas* – não constituem a manifestação

de qualquer verdade ontológica heideggeriana, mas antes simplesmente “o que resta” como possível nível de inteligibilidade compartilhável em uma situação de crescente “desmundanização” ou, como o próprio Heidegger diz a respeito dos animais, de contextos pobres de mundo (*weltarm*) para tal arte. Somos pressionados a pressentir um nível de materialidade e de significado bastante básico, porém primitivo e meramente gestual (de um tipo que se tornaria cada vez mais evidente na escultura modernista e em experimentações posteriores na pintura), que é ao mesmo tempo impactante e reconhecível e, no contexto de Cézanne, assustador por ser tão mínimo, tão elementar. Isso conduz a uma comparação final da abordagem de Hegel, muito mais apropriada para essa última leitura, com a de Heidegger.

Robert B. Pippin

Chicago, 14 de fevereiro de 2026



# 1 Introdução

Todos os efeitos da arte são meramente efeitos da natureza para a pessoa que não alcançou uma percepção da arte que seja livre, isto é, que ela seja ao mesmo tempo passiva e ativa, arrematadora e reflexiva. Essa pessoa se comporta meramente como uma criatura da natureza e nunca realmente experimentou e apreciou a arte como arte. (Schelling, 2008)<sup>3</sup>

## I

No que se segue, trato de uma fração muito pequena da arte visual europeia e americana, agora mais ou menos comumente identificada como “modernista”, que por sua vez é apenas uma fração da poesia, dos romances, do teatro, da música, da dança e da arquitetura, frequentemente também assim classificados. Essa caracterização é altamente contestada, muito mais do que outras periodizações como “medieval”, “barroca” ou mesmo “romântica”<sup>4</sup>. Embora a maioria dos comentadores certamente concorde que

---

<sup>3</sup> Conforme a opção do autor, a tradução da passagem baseou-se na edição inglesa de D. W. Stott. Cf. Schelling, F. W. J. (2008) *The Philosophy of Art*. Translated and edited by D. W. Stott. Minneapolis: University of Minnesota Press. (N. da T.).

<sup>4</sup> Na verdade, provavelmente se deveria dizer “foi contestada”. A questão que às vezes se vê resumida como “o que foi o modernismo?” não se mantém na primeira página da teoria estética há algum tempo, embora atualmente haja um interesse considerável em modernismos “alternativos” ou basicamente não ocidentais, não canônicos. Para um resumo útil dos diferentes usos aos quais a periodização “modernista” é aplicada, ver Elkins, 2005, p. 39. Uma dose cada vez mais útil e revigorante de ceticismo em relação à categoria e aos “críticos modernistas” pode ser encontrada em Clark, 2001, cap. 4, sobre o Cubismo, p. 169-224. Na verdade, ver o livro inteiro.

grande parte da arte autoconscientemente avançada produzida desde meados do século XIX se apresenta de forma radicalmente diferente da tradição artística anterior – tão diferente que eventualmente a própria distinção entre arte e não-arte passou a ser questionada – a natureza exata e as razões para tais diferenças ainda são assuntos de intenso desacordo. Talvez a caracterização menos (mas de forma alguma in-) controversa seja simplesmente afirmar que a arte modernista é aquela produzida sob a pressão de que a arte se tornou um problema para si mesma, em um período em que o propósito e o significado da arte não podiam mais ser tomados como garantidos. Não é apenas que a arte do passado imediato de alguma forma deixou de convencer e, portanto, exigia algum tipo de renovação, mas que a credibilidade, a convicção e a integridade da arte em si, especialmente a pintura de cavalete agora entrando na era do mercado de arte, precisavam ser abordadas de forma fundamental na própria arte e não podiam ser ignoradas<sup>5</sup>.

O ponto de vista adotado aqui sobre tal reviravolta dos acontecimentos é hegeliano, entendido como uma projeção imaginativa para o futuro da posição defendida nas preleções de Hegel sobre belas-artes em Berlim na década de 1820 – projetada, ou seja, para uma avaliação da arte pictórica produzida após 1860. Isso significa simplesmente oferecer uma interpretação dos termos básicos da abordagem de Hegel sobre a natureza e o significado da

---

<sup>5</sup> Ver Cavell, 1969, p. 189, sobre os problemas de “fraude” e “confiança” na arte modernista. Ver especialmente a discussão dos dramaturgos modernistas (p. 210.). Essas questões parecem-me análogas ao que Fried chama de o problema de derrotar a “teatralidade” e, de modo diferente, análogas ao que Clark denomina a falha de uma representação em “passar no teste” da “prática social”. Ver a discussão abaixo no capítulo 3.

arte, e o que significa para a arte ter uma história, e então argumentar pela relevância e fertilidade dessa abordagem para entender as inovações surpreendentes na pintura introduzidas por Édouard Manet<sup>6</sup>. Como veremos, isso significará apresentar e defender o conceito de arte de Hegel, bem como sua afirmação sobre o que está em jogo na historicidade da arte, sem aceitar suas próprias conclusões sobre o que se segue de tal conceito e abordagem. Esta discussão será a tarefa do próximo capítulo. Além do valor, admitidamente debatível, de tal tentativa de viajar no tempo com um filósofo, especialmente um cujo trabalho está conscientemente ligado à sua própria época, isso significa abordar duas outras questões controversas. A primeira é uma consequência direta da abordagem de Hegel: a afirmação de que as conquistas da arte modernista (meus principais exemplos neste livro são figuras às vezes chamadas, respectivamente, de avô e pai do modernismo na pintura, Manet e Cézanne) devem ser entendidas como realizações filosóficas de um tipo, embora tais obras de arte visuais não sejam elas mesmas afirmações discursivas nem de relevância filosófica por “conter” ou “implicar” asserções filosóficas<sup>7</sup>. Há algo de importância filosófica em jogo em conquistas pictóricas mesmo que elas não sejam – justamente porque não são – filosofia em si mesmas. Ou seja, a afirmação não é que tais obras de arte sejam obras de filosofia, ou filosofia *manqué*, mas que elas incorporam uma forma distinta de

---

<sup>6</sup> Não quero dizer, é claro, que Manet sozinho tenha iniciado tudo. Mas seu gênio singular e a enormidade de suas realizações fornecem um foco útil para o complexo “momento do modernismo” – ou assim argumentarei nos capítulos 2 e 3.

<sup>7</sup> Para a discussão de uma questão muito semelhante – a relação entre filosofia e literatura implicada pela abordagem de Hegel em sua *Fenomenologia* de Jena – ver Pippin, 2011b. Ver também o excelente estudo de Speight, 2001.

inteligibilidade estética, ou uma maneira estética<sup>8</sup> de tornar inteligíveis e convincentes uma variedade de questões de profunda importância para a filosofia<sup>9</sup>. (Ou seja, elas o fazem se essas obras forem bem-sucedidas, uma condição que por si só levanta uma série de problemas).

Isso não significa que a abordagem – tratar as obras de arte como formas de tornar ideias disponíveis para nós que de outra forma não seriam, tornando questões de interesse mais inteligíveis para nós de uma maneira distintamente sensível-afetiva – trate as obras de arte como instâncias de afirmações de conhecimento determináveis ou como evidência ou justificativa para afirmações de conhecimento, pelo menos não da maneira como entendemos afirmações de conhecimento empírico, matemático, científico ou, se existirem, moral, política ou filosófica. Quero mostrar que uma das maiores contribuições de Hegel foi ter nos mostrado que, entendidas como realizações do autoconhecimento humano, tais maneiras de tornar inteligíveis não têm a forma dessas outras

---

<sup>8</sup> Conforme a opção do autor, a tradução dos *Cursos de estética* de Hegel, baseou-se na edição inglesa de T. M. Knox. Cf. Hegel, G. W. F. (1975) *Aesthetics: Lectures on Fine Art*. Translated by T. M. Knox. 2 vols. Oxford: Clarendon Press. (N. da T.).

<sup>9</sup> A afirmação mais forte seria a de que tudo aquilo que a arte torna inteligível é algo essencial para a filosofia, mas que a própria filosofia não pode fornecer; a afirmação ainda mais forte seria a de que a arte torna inteligível aquilo que a filosofia tenta revelar, mas o faz melhor (Ver a citação de Schelling abaixo). Não argumentarei em favor dessas últimas afirmações, mas é impressionante que haja passagens em Hegel que parecem assinalar as limitações do pensamento e as vantagens da arte para fins que parecem filosóficos. Ver Hegel, 1975, p. 976 (doravante, as referências à *Aesthetics: Lectures on Fine Art* de Hegel serão indicadas no texto e nas notas sob a forma: Hegel, 1975, p. 976); aqui Hegel está claramente dizendo de uma forma limitada de pensamento, o *Verstand*, mas essa passagem fornece a base para a reivindicação de uma profunda relação (*Verwandtschaft*) entre a poesia e a filosofia especulativa. Ver também as passagens em Hegel, 1975, p. 1006 e 1128.

afirmações cognitivas e têm mais a forma de diferentes tipos de afirmações sobre nós mesmos e os outros. Quero dizer afirmações como “eu não pensei que ficaria envergonhado com isso”, “eu vi que ele não faria isso, embora claramente acreditasse que faria”, “fiquei surpreso ao descobrir que não confiava nele”, ou “isso claramente importava muito mais para ele do que ele poderia admitir para si mesmo”. Assumimos que grande parte da existência social humana não seria possível sem percepções como essas, qualquer uma das quais poderia claramente ser falsa, mas que não têm um *status* firme ou claro nos termos estritamente epistemológicos da filosofia moderna. É difícil imaginar apresentar evidências empíricas para tais afirmações ou projetar experimentos para descobrir quem é bom em formulá-las. As peculiaridades lógicas do autoconhecimento e o vínculo profundo entre a forma do autoconhecimento e o conhecimento da mentalidade dos outros, e a relevância de ambos para entender as obras de arte, serão discutidos no próximo capítulo<sup>10</sup>.

Esta é, admitidamente, uma modalidade de inteligibilidade algo obscura. Como tentarei esboçar abaixo, ela tem suas origens nas explorações revolucionárias de Kant sobre as reivindicações da beleza na experiência estética. Kant tratou tal experiência como envolvendo principalmente um tipo de prazer, mas não mero prazer empírico, e sugeriu uma forma única de inteligibilidade na

---

<sup>10</sup> Por exemplo, no caso da arte pictórica, a capacidade da pintura de deter o tempo e, assim, de “tornar presente” pode disponibilizar aspectos da ação humana que não são possíveis no drama, na narrativa literária ou na descrição poética. É isso que Gehlen (1960) chama de *Vergegenwärtigung*, e o que Fried (1998, 148-72) chama de “presentificação”. Hegel também pode ser resumido dizendo que a arte tem a tarefa da *Vergegenwärtigung des Absoluten*, o trazer do Absoluto à presentificação. Ver Henrich, 2003a, p. 78-79.

apreciação do belo que envolvia nossas capacidades conceituais, mas não por meio da aplicação direta de um conceito, e assim não disponível para expressão em um julgamento assertivo padrão, e, portanto, não disponível para o papel conceitual semântico (um conceito é um “predicado de possíveis julgamentos”) que Kant introduziu na primeira *Crítica*. Isso significava que o conteúdo dessa experiência tinha de ser descrito como algo indeterminado – mas apenas em parte, não completamente –, de modo que a questão do tipo de determinação que ela possuía e o significado dessa possibilidade rapidamente se tornaram os temas mais quentes entre os românticos e idealistas pós-kantianos. Isso se deu especialmente quando a singularidade dessa experiência sugeria um modelo de discriminação e um tipo de reivindicação normativa ou apelo aos outros, que outros pensadores passaram a considerar também relevante para a experiência moral, para a natureza da unidade sociopolítica e para as dimensões mais importantes do autoconhecimento.

E não apenas nesses domínios. Quando Kant percebeu que a experiência do belo singularmente determinada não poderia ser entendida como um mero prazer empírico e reativo, nem como o resultado da aplicação padrão de um conceito, a pergunta geral – “onde, então, estamos no sistema crítico?” – abriu a porta para uma série de outras questões, inclusive a reconsideração da própria possibilidade do conteúdo conceitual. A resposta incomum de Kant foi que, em uma experiência estética, estamos em algum estado de jogo reflexivo, mas isso não significa meramente ser “levado” por sensações agradáveis, e sim estar de algum modo reflexivamente atento dentro desse jogo livre (ainda que apenas potencialmente alerta para o seu significado), embora, novamente,

sem aplicar um conceito de significado. Se os juízos reflexivos (o nome que ele deu a esses juízos estéticos) possuem tais características incomuns, mas puderem ser demonstrados como inseparáveis dos juízos determinantes ordinários (baseados na aplicação de conceitos), então mesmo uma explicação inferencialista rigorosa do conteúdo conceitual não poderia formalizar ou sequer metodologicamente tornar “explícitas” as regras para tais inferências.

Essa importância acentuada era certamente verdadeira na forma como Hegel tratava o significado da arte. (Também é um prelúdio para a lógica especulativa de Hegel, onde ele afirma constantemente estar diferenciando sua abordagem das noções fixas, formalizáveis, estáveis e autossuficientes do “entendimento” e propondo uma concepção mais dinâmica, fluida e “animada” da inter-relação conceitual e, portanto, do conteúdo conceitual). Em toda a sua glória hegeliana, a formulação oficial dessa abordagem é que a arte incorpora um modo distinto de inteligibilidade do “Absoluto”.

Ora, Hegel e sua geração usavam esse termo imponente com tanta naturalidade quanto os filósofos contemporâneos usam termos como “modularidade”, “mundos possíveis”, “a diferença ontológica”, “designadores rígidos” ou “situação ideal de fala”, mas, obviamente, ele deixou de ser um termo técnico corrente como esses são hoje. “O Absoluto” tem algo a ver com o que Kant chamava de conhecimento do “incondicionado”. Tudo o que conhecemos é conhecido sob várias suposições e pressupondo outros compromissos epistêmicos e, considera Kant, a questão de como podemos nos livrar desses compromissos e conhecer de forma incondicional ou absoluta é algo que surge naturalmente

para a “razão”. Isso tem algo a ver com o que é pressuposto como contando para a “realidade” em nossa tentativa de tornar o mundo inteligível (e, portanto, o que é excluído como irreal). Nesse sentido, pode-se dizer que a filosofia começou quando a “natureza” (*physis*) passou a ser tomada como o “absoluto”, tudo o que realmente existia, real de um modo que o costume ou *nomos* (e, portanto, os objetos da crença religiosa) não eram. Ou poderíamos dizer que, para os platônicos, as ideias eram o absoluto, ou talvez a ideia do bem, assim como, para os filósofos escolásticos, o absoluto era Deus, pura realidade. Para Descartes, em um certo nível, o absoluto era o sujeito pensante (cujo critério de clareza e distinção definia o que poderia ser considerado como conhecido e real), e, em outro nível, o absoluto tinha uma estrutura triádica incomum, dada por suas três substâncias – extensão, pensamento e Deus – uma tese insustentável, como Spinoza tentou demonstrar, cujo próprio “Absoluto” era a famosa substância monista, *Deus sive natura*. Para o primeiro Wittgenstein, pode-se dizer que o Absoluto era “tudo o que é o caso”. O Absoluto, em outras palavras, está em jogo onde quer que a filosofia esteja em jogo. (Quine e Sellars, por exemplo, não querem escrever livros sobre “a realidade, como me parece”. Eles querem nos mostrar, do que é, que é; e do que não é, que não é. Ponto final).

Hegel tem em mente, especialmente, uma maneira de compreender a nós mesmos, sem antinomia ou contradição, tanto como corpos naturais no espaço e no tempo quanto como agentes pensantes e atuantes que respondem à razão, que decidem o que acreditar e o que fazer de um modo pelo qual são responsáveis – em sua linguagem, tanto como *Natur* quanto como *Geist*. (A tradução comum de *Geist* como “espírito” é enganosa, pois sugere substâncias

imateriais ou mesmo fantasmas, por isso deixarei o termo em alemão, esperando que o contexto o torne claro).

Esse é o tema que estrutura toda a sua *Enciclopédia das ciências filosóficas*, sua apresentação mais abrangente da filosofia sistemática. Quando a inteligibilidade dessa unidade é expressa em sua forma lógica completa (“a ideia absoluta” numa “lógica do conceito”), Hegel torna mais claro o que fundamenta essa dualidade básica. Ele afirma que “a ideia absoluta”.

[...] é o único assunto e conteúdo da filosofia. Como ela contém toda a determinidade dentro de si, e sua essência é um retorno a si mesma por meio de sua autodeterminação ou particularização, ela possui diversas formas, e a tarefa da filosofia é reconhecê-las nelas. Natureza e *Geist* são, em geral, diferentes modos de apresentar sua existência; arte e religião, diferentes modos de apreendê-la e dar-lhe existência adequada. A filosofia tem o mesmo conteúdo e o mesmo fim que a arte e a religião; mas é o modo mais elevado de apreensão da ideia absoluta, porque seu modo é o mais elevado: o Conceito (*Begriff*). (Hegel, 1969, §824)<sup>11</sup>

Compreender as diversas relações entre o que Hegel chama de universal absoluto, conhecimento absoluto, o absoluto, a ideia absoluta e o espírito absoluto exigiria diversos estudos independentes. Mas, se tomarmos como ponto de partida a estrutura básica da Enciclopédia – Lógica-Natureza-*Geist* – ou postularmos que é possível uma posição lógica sobre um

---

<sup>11</sup> Conforme a opção do autor, a tradução baseou-se na edição inglesa de T. Geraets, W. Suchting, and H. Harris. Cf. Hegel, G. W. F. (1991b) *The Encyclopaedia Logic*. Translated by T. Geraets, W. Suchting, and H. Harris. Indianapolis: Hackett. (N da T.).

esclarecimento conceitual da compatibilidade entre Natureza e *Geist*, teremos o suficiente para esta abordagem dos *Cursos de estética* de Hegel.

Igualmente, devemos fazer um parêntese para notar a audácia da própria afirmação de Hegel, de que “a filosofia tem o mesmo conteúdo e o mesmo fim que a arte e a religião”. Durante grande parte de sua história pré-moderna, a filosofia se compreendia, quando considerada no contexto da arte, da religião ou da política, como estando em uma competição (por vezes, mortal) com essas outras pretendentes à verdade. A reivindicação filosófica (ou “socrática”) era de que havia maneiras melhores e piores de viver, e a melhor de todas não era a vida do estadista, nem a do piedoso, nem a do poeta, mas a vida do filósofo. As outras formas de vida eram inferiores. Essa forma de pensar se enfraqueceu com a assunção do pluralismo – a pluralidade incomensurável de vidas que um indivíduo pode viver –, mas a questão reaparece periodicamente, especialmente quando crentes religiosos acusam a sociedade secular de não ser neutra em relação ao bem, mas de promover uma forma de vida hostil a seus próprios compromissos – daí a renovada atenção à “teologia política” nos anos do pós-guerra (ou quando um filósofo como Schelling insiste que apenas na arte o Absoluto pode ser conhecido). Tudo isso é, obviamente, uma história muito longa; mas é útil lembrar quão radical é a pretensão reconciliadora de Hegel quanto ao “mesmo conteúdo” – e quão controversa ela é, se nos concentrarmos apenas nisso.

A compreensão desse “mesmo conteúdo” – cuja realização é entendida como a realização da liberdade humana – é concebida por Hegel como uma forma abrangente de autoconhecimento do *Geist*, onde *Geist* é entendido como um sujeito coletivo, uma

comunhão ou acordo comum de espírito que herda as aspirações de uma tradição artística, religiosa e filosófica distinta e as realiza finalmente (uma tese hegeliana que contestarei adiante). E, como esse autoconhecimento exige, acima de tudo, compreender como o *Geist* pode ser tanto um ser natural quanto um pensador e agente responsivo à razão e livre, esse autoconhecimento abrangente deve envolver um modo de entender a questão mais difícil de todas: como o *Geist* pode possuir simultaneamente um status natural e espiritual, ou livre. Segundo Hegel, a arte é um modo sensível-afetivo desse autoconhecimento, desempenhando seu papel juntamente com ele, mas de modo categoricamente distinto do vocabulário “representacional” da religião e da articulação conceitual, ou “lógica”, da filosofia. Seria demasiado simplista dizer que isso significa que a arte nos dá a entender, primeiro, o que “se sente” ao ocupar, em várias etapas, esse status não reconciliado e, depois, o que é “viver” algum status alcançado que é, como diz Hegel, cada vez mais “reconciliado consigo mesmo”. Mas essa caracterização simplificada estaria muito aproximadamente correta, se compreendermos que esse autoconhecimento sensível-afetivo é também um modo distinto de insight (da única forma sugerida acima, na qual o autoconhecimento e o conhecimento intuitivo da mente dos outros constituem insights); que esse modo não é meramente sensível “reativo”; e que isso significa que seu conteúdo ou significado pode ser articulado de uma forma tanto filosófica quanto historicamente sensível.

E, de certo modo, mesmo nesse nível geral e muito abstrato de resumo, a controvérsia surge imediatamente, já que Hegel é bem conhecido por aparentemente ter afirmado que, embora durante a maior parte da história da humanidade (entendida como *Geist*) a

arte fosse um modo necessário e complementar de conhecimento absoluto, no período moderno que começava a se delinear, ela já não o era mais, e teria se tornado uma “coisa do passado”. No capítulo 2, apresentarei uma interpretação da estética de Hegel e dessa afirmação sobre o passado da arte, tudo na esperança de permanecer fiel ao espírito da posição básica de Hegel sobre a natureza da arte, mesmo ao abandonar sua ideia do “fim do significado da arte”. E procurarei mostrar que a abordagem de Hegel ainda é relevante para a nova forma de arte que começou com Manet, algo que Hegel não poderia ter antecipado. O que já deve ser sugestivo, porém, é que, embora exagerada, a tese hegeliana do “caráter passado da arte” o aproxima bastante, se não o insere diretamente, na situação histórica – a crise – da arte modernista, que precisou confrontar, em vez de simplesmente assumir, sua possibilidade e importância contínuas<sup>12</sup>. Ou seja, Hegel estava lecionando sobre arte justamente antes de ela começar a ser tratada menos como objeto da “estética” e mais como tema da “filosofia da arte” (isto é, menos como apreciação sensível da beleza e mais como investigação sobre a natureza e possibilidade da arte), em grande parte devido a Hegel e seus irmãos alemães; antes de a apreciação da arte passar da confiança no gosto (e nas avaliações de qualidade baseadas no gosto) para a “crítica”, com seu foco em significado e interpretação; e antes de a própria arte começar a parecer (e soar e se ler) radicalmente diferente da arte do passado.

---

<sup>12</sup> Cf. a afirmação de Henrich (2003a, p. 70 e 72) de que, naquele momento, apenas Hegel foi capaz de perceber que, na condição moderna, a arte se via confrontada com uma crise tal que poderia “terminar” como um veículo significativo de autoconhecimento, podendo enfrentar “o estágio final da produção artística” (*das Endstadium der Kunstproduktion*).

A segunda questão controversa que precisa ser abordada a seguir, que é uma implicação dessa abordagem, é que qualquer tipo de atenção crítica a essas obras deve, por si mesma, ser filosoficamente informada, atenta às questões filosóficas levantadas, caso se queira compreender o significado da experimentação modernista. Claro que muitos movimentos dentro do modernismo foram exatamente isso: movimentos filosoficamente ambiciosos e movidos por manifestos, abordando de forma bastante consciente questões filosóficas explícitas sobre percepção, valor e até ontologia. (De fato, por várias razões que serão exploradas aqui, essa “arte filosófica” é algo que o próprio Hegel argumentou que deveríamos agora – no contexto moderno – esperar). Mas a crítica filosófica necessária não precisa, de forma alguma, ser restrita ou mesmo guiada por tais pronunciamentos programáticos explícitos. Na verdade, muitas vezes pode falhar se for assim. No capítulo 3, discutirei os escritos críticos de dois historiadores de arte contemporâneos que, a meu ver, incorporam tanto o registro correto quanto a inflexão adequada de atenção filosófica e histórico-artística, e o fazem de uma maneira que, argumento, deve ser entendida como “esquerda-hegeliana”, uma continuação da abordagem que defendo: as obras de T. J. Clark e Michael Fried (obras que, sustento, devem ser vistas como complementares entre si, não incompatíveis).

Finalmente, com respeito especialmente à arte modernista, há um desafio a tal estrutura hegeliana, à afirmação de que a possível realização da liberdade está no centro da questão, mas um desafio que compartilha pressupostos com Hegel sobre a historicidade da arte e seu valor filosófico, e que, portanto, se situa em diálogo explícito com a posição de Hegel. Trata-se da

influentíssima palestra de Heidegger de 1936, posteriormente publicada como ensaio, *A origem da obra de arte*. Por meio dessas hipóteses comuns e conclusões contrastantes, a abordagem filosoficamente ambiciosa e historicamente diagnóstica pioneiramente desenvolvida por Hegel pode ganhar maior destaque.

## II

Mas a abordagem de Hegel só é propriamente acessível dentro de seu próprio contexto, por mais breve que precise ser o esboço seguinte desse contexto. Isso se deve ao fato de que o período do início do século XIX, quando Hegel atingiu a maturidade filosófica, foi uma época na literatura alemã em que se depositou mais esperança filosófica e até social e civilizacional na realização da arte – e na devida apreciação dessa realização – do que jamais antes ou depois na tradição filosófica ocidental. (Esse fato, por si só, tem grande valor diagnóstico. Podemos perguntar: o que foi responsável por atribuir tamanha esperança histórica e civilizacional às belas-artes? A que aspecto do mundo moderno emergente essa aspiração respondia?). Hegel, em certo nível, abraça tal entusiasmo, mesmo enquanto tenta qualificar e conter uma aspiração – a guinada da filosofia para a arte, especialmente para a literatura, em busca de iluminação sobre questões altamente especulativas – que ele claramente via como uma ameaça à tarefa especial da filosofia. (Isso foi a fonte de sua suspeita e crítica a Schlegel). Como tantos outros

desenvolvimentos na filosofia da época, essa aspiração e o intenso debate começaram como uma reação à filosofia crítica de Kant.

Para muitos contemporâneos de Kant, o impacto da *Crítica da Razão Pura* (1781, 1787) foi devastadoramente negativo. Mais do que sua complicada demonstração dedutiva da possibilidade de conhecimento *a priori* sobre todos os objetos da experiência, sua alegação cética de que a razão humana jamais poderia conhecer as “coisas em si”, e especialmente que jamais poderíamos saber se os seres humanos eram livres, sujeitos autônomos, se existia um Deus ou uma alma imortal, foi o que mais chamou a atenção e gerou reação. Kant parecia deixar-nos permanentemente afastados do que mais precisamos saber como seres humanos; acima de tudo e o mais perturbador: incapazes de estabelecer a realidade de nossa reivindicação de valor absoluto e de respeito por parte de todos os outros sujeitos, como os seres livres e racionais que consideramos ser.

Nesse contexto, o aparecimento em 1790 da *Crítica da faculdade de julgar* gerou uma reação muito diferente e bem mais positiva, esperançosa, até *revolucionária*, que perdurou por muitas gerações, especialmente na tradição europeia que se inclui e se orienta pelos trabalhos de Schelling, Schiller, Schlegel, Hegel, Schopenhauer, Nietzsche, Heidegger, Adorno, Benjamin e muitos outros<sup>13</sup>. Embora Kant seja amplamente visto como tendo defendido uma estética “subjetivista”, ao localizar o belo no caráter distintivo da experiência estética do sujeito (e não, como no classicismo, no mundo), para muitos de seus primeiros leitores, o mais importante foi que, em sua “analítica do belo”, Kant parecia estabelecer algo muito maior. Como já mencionado, embora Kant

---

<sup>13</sup> Essa questão – as razões da importância singular da arte na tradição europeia pós-kantiana – é o tema de uma discussão importante em Bernstein, 1992.

não o colocasse nesses termos, é possível – e muitos de fato o fizeram – argumentar que o que ele defendia era a ideia de que existe *um modo único de inteligibilidade humana*, a inteligibilidade estética, afetiva e em grande parte sensível – mas de forma singularmente determinada e não meramente reativa –, e que tal modo de consciência era, em certo sentido, ainda que cognitivamente incomum e difícil de categorizar, *revelador* de uma maneira profundamente importante. Essa importância dizia respeito ao que era revelado ou, mais precisamente, exemplificado sobre o *status* da liberdade humana<sup>14</sup>.

Ou seja, Kant merece, em grande parte, sua reputação de subjetivista. Para ele, a experiência estética era essencialmente hedônica, consistia em prazer, não em conhecimento, dado o modo como entendia os critérios para o conhecimento empírico ou *a priori*. Mas esse prazer era essencialmente diferente do prazer empírico, tão diferente que Kant argumentava que deveria ser considerado o mais incomum dos prazeres – “desinteressado” – e de tal forma que permitia que juízos estéticos associados a tal experiência (por exemplo, “isto é belo”) fizessem algum tipo de reivindicação vinculativa por acordo com outros. Esses juízos possuíam o que ele chamou de “validade universal subjetiva”. Esse era um tipo de reivindicação, ou sugestão sobre um *status* de

---

<sup>14</sup> Essa foi certamente uma leitura de Kant de um modo que inflacionava grandemente suas próprias intenções explícitas (isto é, buscava o “espírito”, não a “letra”, do texto), mas não era inteiramente desprovida de fundamento. Ver Henrich sobre a origem dos juízos estéticos na “própria razão” e sobre como Kant “primeiro forneceu instrumentos para estabelecer a atitude estética como autossuficiente e autônoma, portanto, como o fundamento para uma concepção que concebe a arte como um modo primordial de estar relacionado com e situado em nosso mundo, um modo que não pode ser nem substituído nem superado por outras realizações das capacidades racionais do homem” (1992, p. 29-30).

validade, que não apareceu em nenhum outro lugar da obra de Kant antes de 1790, e introduzia a ideia de (ou o que seria considerado como a ideia de) um tipo distinto de inteligibilidade estética sob a forma de reivindicações universais incomuns sobre os outros para concordância. (Se você não concordasse que “isto é belo”, e de fato fosse belo, você estaria *perdendo algo*, falhando em apreciar o que deveria, mesmo que não estivesse falhando em conhecer uma verdade sobre o mundo. Poder-se-ia dizer: você estaria falhando em ser “um dos nossos”, em um nível crucial para nossa capacidade de sermos e sustentarmos o que somos)<sup>15</sup>.

Assim, mesmo que a experiência estética em sua essência envolvesse a experiência do sujeito consigo mesmo, do jogo de suas próprias capacidades experienciais, essas capacidades estariam em ação de um modo de *significado* bastante geral para nossa compreensão última de nosso destino singular como seres humanos no mundo, nosso destino moral como agentes autônomos e o caráter compartilhado desse *status* entre os seres humanos. A importância da possibilidade desse livre jogo das faculdades, ocasionado pelas propriedades formais dos objetos da natureza e não pela aplicação de um conceito ou norma, residia numa experiência não cognitiva, mas genuína e crível (um tornar-se inteligível, pode-se dizer de maneira mais geral) da finalidade

---

<sup>15</sup> Ver, novamente, Cavell: “Mas esse plural ainda é de primeira pessoa: ele não, para usar a palavra de Kant, ‘postula’ que ‘nós’, você e eu e ele, digamos e queiramos, imaginemos, sintamos e soframos juntos. Se não o fazemos, então as observações do filósofo são irrelevantes para nós. Evidentemente ele não pensa que sejam irrelevantes, mas a implicação é que a filosofia, assim como a arte, é, e deveria ser, impotente para provar sua relevância; e isso diz algo sobre o tipo de relevância que ela deseja ter. Tudo o que o filósofo, esse tipo de filósofo, pode fazer é expressar, tão plenamente quanto puder, o seu mundo, e atrair nossa atenção indivisa para o nosso próprio” (1969, p. 96).

*da natureza*. Assim, o que estava em jogo na experiência estética era, em última análise, a compatibilidade entre a natureza (pelo menos quando, é preciso dizer, *entendida* esteticamente) e nossa natureza moral como seres livres. Que a natureza fosse bela, e que fôssemos capazes de apreciar essa beleza de maneira que não fosse meramente hedônica ou cognitivamente padrão, tudo isso significava algo, tinha uma importância decisiva, e o que significava envolvia uma espécie de atestado de nosso destino comum como seres livres<sup>16</sup>. A natureza era algo mais do que suas características sensíveis; suas características “suprassensíveis” podiam ser atestadas e apreciadas na experiência do belo, manifestando a dimensão suprassensível essencial à consideração de nós mesmos como seres livres. (E também não escapou à atenção de filósofos como Schiller que, se essa alegação sobre a importância do belo fosse verdadeira, isso deveria levar a uma reconsideração sobre o que consistia a liberdade humana, de forma que seu lugar na natureza pudesse ser esteticamente acessível na apreciação do belo. Assim, a ideia de moralidade como

---

<sup>16</sup> Como tudo isso se desdobra na analítica do belo é um emaranhado bastante complexo de fios textuais. Eles aparentemente estão todos entrelaçados (ao menos à satisfação de Kant) no parágrafo 9 da terceira *Crítica*. Defendo uma interpretação dessa relação (entre a própria experiência estética e sua significação) em Pippin, 1996. No caso de Schiller, sua busca por uma “estética objetivista” em suas *Cartas Kallias* (Schiller, 2003), mesmo ao admitir que a experiência estética não era uma experiência cognitiva, antecipa, em seu relato final, o aparecimento da compreensão hegeliana da “aparência sensível da ideia”. Poder-se-ia até dizer que a ideia geral – objetiva, mas não cognitiva nem mimética – antecipa a ideia modernista de um “realismo”, mas não de um “realismo mimético”. Ver a discussão de Manet no próximo capítulo. Para um bom resumo e análise da ambição das *Cartas Kallias*, ver Beiser, 2005, cap. 2.

essencialmente imperativa, como um dever que comanda a sensibilidade, também poderia precisar ser repensada)<sup>17</sup>.

Para justificar o que queria dizer sobre tal importância, Kant certamente precisou repensar aspectos fundamentais de sua própria filosofia crítica. Ele especialmente teve que reconfigurar um elemento central de toda sua concepção da possibilidade da inteligibilidade: sua teoria do juízo. (O juízo, para Kant, era o portador essencial da inteligibilidade, embora, como o caso do belo lhe deixou claro, esse domínio não se restringe exclusivamente ao da predicação assertórica e suas condições-padrão de verdade). Essa reconfiguração foi necessária porque um juízo como “isto é belo”, apesar de sua lógica superficial, não era a aplicação de um predicado empírico a um particular, ou o que ele agora chamava de juízo “determinante”. E apesar do caráter essencialmente hedônico da experiência estética, essa lógica mais profunda dos juízos estéticos não era a de um mero relato expressivo de um prazer distinto (desinteressado), com alguma força normativa universal incomum. Ela possuía uma lógica própria, essencialmente a lógica ou forma do que Kant efetivamente inventou como a capacidade do “juízo reflexionante”. Na busca por universais – e não na sua aplicação – o juízo envolvia, argumentava ele, a integração sistemática das leis científicas e a atribuição de uma ordem teleológica à natureza. Tais

---

<sup>17</sup> Ver especialmente a décima primeira e a décima terceira carta em Schiller, 1982. A afirmação resumida encontra-se na carta 25,6: “E justamente porque é ambas essas coisas ao mesmo tempo, a beleza nos fornece a prova triunfante de que a passividade de modo algum exclui a atividade, nem a matéria a forma, nem a limitação a infinitude – isto é, por conseguinte, a liberdade moral do homem não é de modo algum suprimida (*aufgehoben*) por meio de sua dependência inevitável das coisas físicas” (p. 187).

capacidades invocavam o sentido antigo do juízo político ou prático, com sua ressonância de uma *phronesis* não formalizável e do *esprit de finesse* de Pascal, a capacidade de discriminar e decidir que não envolvia, e nem poderia envolver, a obediência a alguma regra ou o domínio de algum método ensinável. (E desde então, tem parecido a muitos filósofos que tal introdução também deve ter algum efeito de “retroprojeção” nas doutrinas centrais da primeira *Crítica*, de modo que tornar a epistemologia de Kant compatível com o que ele dizia sobre o juízo reflexionante e especialmente sobre sua importância geral, passou a estar na agenda.) Mas, para os propósitos da discussão que se segue, o decisivo é a ideia de Kant de que há, por assim dizer, algum modo distinto de tornar inteligível aquilo que a doutrina oficial da primeira *Crítica* parecia excluir: uma forma de entendimento (que pudesse resistir a desafios céticos) de que somos ao mesmo tempo objetos corporificados no mundo e, sem inconsistência, agentes livres e responsáveis. Havia um ponto de vista a partir do qual a compatibilidade, ou mesmo a unidade, de tal dualidade (no que Kant chamou de nível suprassensível) podia ser compreendida, tornada inteligível e crível (ainda que não, estritamente falando, conhecida), e esse ponto ou posição era a dimensão estética, nossa experiência do belo.

O legado desse argumento incomum e inesperado kantiano, especialmente dada as restrições desanimadoras impostas pela filosofia teórica de Kant, foi o de elevar a dimensão estética da experiência humana – e em particular essa sugestão de um modo estético único de autoconhecimento – a um significado muito maior

do que jamais tivera<sup>18</sup>. Isso sugeria que a questão mais profunda na tradição idealista – o problema do “Absoluto” (nem sujeito nem objeto) – só poderia ser abordada, e de algum modo tornada inteligível, de forma estética. A restrição kantiana ao belo na natureza como a forma mais pura de experiência estética foi rapidamente superada, e a ideia kantiana do significado belo foi expandida para incluir todas as belas-artes. No sentido mais geral dos termos, para uma legião de filósofos, poetas e críticos trabalhando na vasta e turbulenta esteira da terceira *Crítica*, Kant passou a ser compreendido como tendo alistado a arte como um elemento central na tentativa humana de realizar a liberdade. Era por meio da beleza e da arte (e, para alguns, somente nessa dimensão estética) que poderíamos, de certo modo, compreender a realidade e a realização da liberdade no mundo natural que habitamos.

Esse legado era complicado, já que Kant havia – como observado e como é evidente a partir de seu legado subjetivista – localizado o significado primário da experiência estética no livre jogo das faculdades do sujeito e, portanto, no significado subjetivo da beleza<sup>19</sup>. Isso parecia dizer que qualquer coisa na natureza que ocasionasse essa experiência não poderia ser dita como o objeto intencional da experiência, mas apenas, em suas propriedades formais, sua ocasião e nada mais. E a experiência estética, por mais significativa que fosse nessa reformulação, permaneceu basicamente indeterminada, uma apreciação de caráter muito

---

<sup>18</sup> Uma possível exceção é a arte “política” da Grécia antiga, fato que, naturalmente, também levou a um profundo filhelenismo na estética pós-kantiana.

<sup>19</sup> Como observado acima, trata-se da insatisfação de Schiller com Kant tal como expressa em seu escrito inicial *Kallias, oder über die Schönheit*.

geral, da finalidade da natureza, mas, como ele sabidamente colocou, uma apreciação de uma “finalidade sem um (determinado) propósito”. Em contraste com a estética perfeccionista ou classicista, o sujeito estético de Kant ainda experienciava primariamente a *si mesmo*, não propriedades estéticas no mundo (mesmo que essa experiência fosse ocasionada por características formais da natureza), e tampouco qualquer conteúdo intencional em um objeto artístico. Por outro lado, como já vimos, a narrativa sobre a importância da experiência estética – por que ela importava, especialmente agora, no mundo desencantado da ciência natural e diante das restrições contundentes da filosofia de Kant – era, no fim das contas, ainda uma narrativa sobre a realidade, e sobre a compatibilidade entre nossa vocação moral como seres livres e o mundo natural, tal como a natureza podia ser apreciada na experiência estética.

O que estava por detrás dessa ambiguidade (entre os lados subjetivo e objetivo da explicação kantiana) envolvia também uma história muito complexa sobre o destino da concepção kantiana da relação entre a sensibilidade e o entendimento – ou seja, entre nosso lado sensível, corpóreo e receptivo, de um lado, e nossos poderes espontâneos e ativos na experiência, de outro – e, assim, a maneira adequada de compreender os resultados dessa cooperação: os “objetos da experiência” ou “aparências”. O debate sobre essa relação se tornou a questão teórica central no chamado “Idealismo Alemão”, e ainda se estende a alguns dos debates mais importantes da epistemologia moderna: aqueles sobre o “mito do dado”, o “conteúdo não conceitual”, o ceticismo, os esquemas conceituais, teoria e observação, revoluções normativas, entre outros. A posição *oficial* kantiana parece ser (ou tem parecido a

muitos ser) que as faculdades da sensibilidade e do entendimento não apenas são distintas, mas também contribuem independentemente para a experiência – que as libertações diretas e imediatas da sensibilidade são então conceituadas por um entendimento espontâneo (como se em algum tipo de processo em dois passos). Dado esse modelo, para Kant, deveria seguir-se que essa inteligibilidade estética, como estamos chamando aqui, por não resultar da aplicação de um conceito, deveria ser primariamente sensível e meramente subjetiva, e, portanto, para ele, não discursiva, sem um conteúdo intencional determinado, apesar do que a experiência estética pudesse tornar inteligível. (um juízo estético não era “esta é uma *rosa bela*”, como se manifestasse uma “*rosa-bela*”, mas “esta rosa é bela” e, portanto, não bela “como rosa”, mas de modo indeterminado, embora importante).<sup>20</sup> A experiência ainda era tanto prazerosa quanto significativa porque, embora primariamente sensível, ela possuía uma harmonia e unidade nesse livre jogo não direcionado conceitualmente, como se (mas apenas *como se*) possuísse uma unidade organizada conceitualmente. E isso sugeria uma espécie de finalidade natural, sua adequação a nós. Esse modo de entender a questão significava que Kant via o núcleo da experiência estética como sendo a experiência não discursiva e, portanto, indeterminada que o sujeito tem de si mesmo, isto é, uma experiência primariamente subjetiva e, por conseguinte, com um significado predominantemente subjetivo (e, repetindo a expressão que ele inventou, uma “validade subjetiva” mesmo que também “universal”).

---

<sup>20</sup> Essa distinção é claramente explicada em Saville, 1993.

Grande parte da história da filosofia alemã após Kant envolve não apenas a ampliação dessa explicação para incluir as belas-artes (até que, com Hegel, o belo na natureza deixasse de ter qualquer significado sério), e não apenas uma intensificação dos esforços para alistar a arte como um fator central no autoconhecimento necessário à realização da liberdade humana, mas uma complicação ambiciosa e de longo alcance da concepção kantiana oficial<sup>21</sup> da relação sensibilidade-entendimento. Essa complicação negava a separabilidade estrita entre essas faculdades e, assim, reavaliava a arte como algo muito mais complexo e mais importante no que ela tornava concretamente inteligível do que qualquer modelo meramente não discursivo, sensível e hedônico poderia explicar. Se se pudesse demonstrar que conceito e intuição eram logicamente distintos – tal como Kant havia afirmado, de forma que a contribuição de um não se confundisse com a do outro –, mas não separáveis na experiência, e se de fato *não poderia ser* experiência sensível conscientemente não mediada conceitualmente (i.e., experiência consciente), nem *mesmo experiência hedônica*, então o *status* e a importância da inteligibilidade estética precisariam ser repensados e seu significado, reavaliada<sup>22</sup>. Uma vez que Kant havia, ainda que com cautela e de forma tentadora, introduzido a ideia de uma modalidade distinta de inteligibilidade estética, e especialmente ao vincular tal possibilidade a um possível autoconhecimento sobre o que ele corretamente via como a questão decisiva de toda

---

<sup>21</sup> Digo “oficial” porque não estou convencido de que essa seja a posição efetiva de Kant. Ver Pippin, 1989, cap. 2.

<sup>22</sup> Discuto a questão da distinguibilidade-separabilidade com maior extensão em Pippin, 2005b.

a filosofia moderna – a relação entre a natureza (compreendida modernamente) e nossas capacidades responsivas a normas, nossa liberdade –, surgiu logo uma enxurrada de alternativas pós-kantianas.

Muitas dessas alternativas seguiram o que consideravam ser a liderança de Kant e, de certo modo, avançaram além dele. Algo realmente de grande importância estava agora em jogo na dimensão estética, e isso era a promessa de alguma forma de compreender (em um novo sentido estético de “entendimento”) uma reconciliação entre os aspectos finitos, naturais, corporificados e limitados da existência humana, e seus aspectos reflexivos, normativos e autônomos. (Essa reconciliação é o que alguns, como Friedrich Schlegel, entenderam como a relação entre o “finito” e o “infinito” na arte, ambos compreensíveis de maneira única na ironia literária, um tipo de “suspensão” que não-é-nem-um-nem-o-outro)<sup>23</sup>. E isso seria uma reconciliação genuína (ou a incorporação sensível esteticamente inteligível de tal estado reconciliado), não uma redução nem a “subserviência” de um aspecto ao outro, nem a eliminação de um em favor do outro, como em naturalismos reducionistas ou idealismos subjetivistas. A possibilidade de um significado sensivelmente corporificado nas obras de arte, e da nossa capacidade sensível e reflexiva de apreciar e compreender esse significado, era de tal importância que, para o primeiro Schelling (no *Sistema do idealismo transcendental*, de 1800, e na *Filosofia da arte*)

---

<sup>23</sup> Ver, *inter alia*, o Fragmento do *Athenaeum* 121: “Uma ideia é um conceito aperfeiçoado até o ponto da ironia, uma síntese absoluta de antíteses absolutas, o intercâmbio contínuo e auto-criativo de dois pensamentos conflituosos” (Schlegel, 1971). Duas discussões muito esclarecedoras sobre a ironia no Idealismo Alemão e no romantismo são Norman, 2000 e Bubner, 2003, p. 201-15.

e para os irmãos Schlegel, esse testemunho e compreensão artística dessa unidade era mais significativa que qualquer formulação filosófica. Eis uma passagem típica de Schelling em seu *Sistema* de 1800:

Mas, por esse mesmo fato, pode-se compreender que, e por quê, a filosofia como filosofia jamais pode tornar-se universalmente válida (*allgemeingültig*). O único campo ao qual é dada a objetividade absoluta é a arte. Tire-se a objetividade da arte, poder-se-ia dizer, e ela deixa de ser o que é, tornando-se filosofia; conceda-se objetividade à filosofia, e ela deixa de ser filosofia, tornando-se arte. – A filosofia alcança, de fato, o mais alto, mas leva até esse cume, por assim dizer, apenas uma fração do homem. A arte leva o homem inteiro, tal como ele é, até esse ponto, ou seja, até o conhecimento do mais alto – e é isso que fundamenta a diferença eterna e o milagre da arte. (Schelling, 1993, p. 233, *tradução modificada*)<sup>24</sup>

Ou seja, a afirmação comum a Fichte, Schelling e Hegel, a inseparabilidade entre conceito e intuição<sup>25</sup>, entendida tanto como uma revisão de Kant (uma tentativa de capturar seu espírito, senão a letra de seus textos) quanto como uma extensão de sua posição mais profunda ou verdadeira, alterou profundamente o *status* e o significado das belas-artes. Isso significava que, mesmo que as obras de arte não pudessem ser entendidas como juízos ou proposições,

---

<sup>24</sup> Conforme a opção do autor, a tradução baseou-se na edição inglesa de P. Heath. Cf. Schelling, F. W. (1993) *System of Transcendental Idealism*. Translated by P. Heath. Charlottesville: University of Virginia Press. (N da T.).

<sup>25</sup> Ou, dito de outra maneira, a negação da possibilidade de conteúdo não conceitual na experiência consciente e a subsequente tentativa de diferenciar a dimensão propriamente estética de tal inteligibilidade mediada conceitualmente poderiam agora ser colocadas na agenda filosófica.

ou como intuições conceitualizadas que constituem objetos da experiência empírica, elas poderiam ser compreendidas como portadoras de conteúdo conceitual à sua maneira única, e, portanto, como modos de interpretar o *Geist* inteligível a si mesmo. Nesse sentido, tais obras teriam que ser compreendidas como aspirando ao que Schelling chamou, na citação acima, de “objetividade”, e os flertes de Kant com o significado universal do estético poderiam ser abraçados com entusiasmo, superando sua restrição da estética ao significado subjetivo. Como acabamos de ver, filósofos como Schelling pensavam que, uma vez que compreendêssemos o modo de tornar inteligível que é exclusivo das obras de arte, poderíamos inclusive apreciar sua superioridade em relação à filosofia.

O que exatamente esse modo único de inteligibilidade estética significa (informado conceitualmente, mas não da maneira dos objetos empíricos), e o que exatamente era “objetivamente” revelado pela arte e na experiência estética, foram caracterizados de muitas maneiras diferentes na tradição pós-kantiana da estética, mais do que se pode resumir aqui. Eu apresento um argumento em favor da sugestividade, do poder e das limitações da contribuição de Hegel no próximo capítulo. Quero encerrar aqui com algumas observações mais gerais sobre o papel da arte em sua posição filosófica como um todo.

### III

Estou particularmente interessado na inovação mais importante de Hegel em seu tratamento da arte, uma dimensão de sua abordagem que também representa sua mais importante

inovação na filosofia em geral. Hegel foi o primeiro filósofo a exigir da filosofia uma tarefa de diagnóstico histórico; sabidamente, ele afirmou que a filosofia é “seu tempo apreendido em pensamento” (1991a, p. 21). Em essência, Hegel insistia que o significado e o *status* normativo de qualquer das belas-artes – assim como o significado e o *status* normativo do Estado, da religião ou da própria filosofia – eram necessariamente históricos, que nenhum aspecto daquilo que as belas-artes tornavam inteligível poderia ser devidamente compreendido sem a devida apreciação daquele aspecto no seu tempo, tanto no decorrer da própria história da arte quanto, de forma ainda mais ambiciosa, dentro de alguma compreensão apropriada da longa luta histórica do *Geist* para entender a si mesmo. Isso significava situar a história da arte dentro da narrativa hegeliana fundamental sobre a luta por um entendimento coletivo, elemento crucial na realização da liberdade humana, o esforço de se *tornar* o sujeito coletivo que, cada vez mais adequadamente, segundo Hegel tentou demonstrar, tomamos como sendo nós mesmos.

Esse tipo de ambição sistemática exige um voo em uma atmosfera especulativa muito, muito mais alta do que qualquer um ousaria hoje. Mas há elementos no relato de Hegel que ainda são bastante valiosos. Em primeiro lugar, há a enorme importância e influência da ideia de que as obras de arte são melhor compreendidas e estudadas como “história da arte”, agora o principal princípio organizador da pesquisa acadêmica sobre arte. Ninguém menos que E. H. Gombrich creditou sabidamente a Hegel esse desenvolvimento, chamando-o de “pai da história da arte”.

(Embora Gombrich criticasse duramente o progressismo de Hegel, ainda assim estava disposto a se chamar de “hegeliano fugitivo”)<sup>26</sup>.

Mas uma abordagem artístico-histórica exige alguma narrativa, ou do contrário estaríamos apenas registrando o que veio depois do quê, sem explicar o que aconteceu por causa do quê. O núcleo da narrativa de Hegel é a “realização da liberdade”, e há diversos aspectos inovadores e filosoficamente ricos nesse relato que continuam valiosos e serão importantes para o que se segue. Por exemplo, ele apresenta uma explicação das diferentes concepções da natureza da liberdade, da pessoa livre, do cidadão livre e semelhantes que fascinaram a imaginação ocidental ao longo do tempo histórico. Essa explicação tenta entender por que deveriam haver tais concepções diversas, as quais poderiam ser as relações entre elas, que tipos de sociedades ou formas de vida ética ou compreensões religiosas poderiam ter tanto inspirado quanto sido guiadas por essas concepções diversas, e assim qual o *status* da noção moderna de indivíduo livre, reflexivo, racional e responsável entre essas alternativas.

Para muitos filósofos, essa abordagem é imediatamente suspeita porque parece, como nas abordagens da “sociologia do conhecimento” ou da “teoria crítica”, confundir a chamada lógica da descoberta ou do desenvolvimento, ou a questão da explicação sócio-histórica correta sobre quais alternativas pareceram atraentes quando e para quem e por quê (num sentido social e psicológico de “por quê”) com a “lógica da justificação”, ou seja, o argumento filosófico ou científico adequado (e presumivelmente autônomo e socialmente independente) para a verdade de alguma

---

<sup>26</sup> Gombrich, 1984, p. 59. Ver também a discussão de Summer sobre Gombrich e Hegel em Summer, 2007, p. 39.

dessas alternativas sobre a liberdade. Hegel argumenta que essa disjunção é uma escolha entre falsos opostos, e insiste que, sem uma forma de entender a inseparabilidade entre o histórico e o normativo, ideais como o ideal liberal-democrático serão formulados de formas que perdem contato com o mundo prático real que esses ideais deveriam informar e inspirar. Argumentos supostamente puros ou *a priori* sobre responsabilidade, agência, dever, obrigação, legitimidade e afins provavelmente serão apenas expressões não reconhecidas de premissas e pressupostos historicamente específicos e resultarão em nada além de jogadas num jogo estéril. Essa é obviamente uma grande questão, mas aqui assumirei simplesmente que a abordagem histórica de Hegel para o problema da liberdade é, no mínimo, digna de ser levada a sério e explorada<sup>27</sup>.

Mas por que as belas-artes deveriam ser um elemento dessa história? Para entender isso, precisamos de mais alguns detalhes sobre a teoria da liberdade de Hegel e por que a história das belas-artes deve estar envolvida. Embora a posição de Hegel compartilhe vários elementos com uma noção clássica, paradigmaticamente socrática, de liberdade (liberdade como autoconhecimento, entendida principalmente como o conhecimento do que é ser humano e, com isso, como viver bem) e com noções cristã-kantianas (Hegel também insiste na mentalidade do sujeito, sua intenção, como critério para o ato ser um ato de fato – “intencional sob alguma descrição” – e como essencial para a atribuição de responsabilidade) e mesmo com relatos empiristas (se o ato deve refletir a mim, ser meu, ele deve refletir meus interesses e desejos,

---

<sup>27</sup> Discuto essa questão com maior extensão em Pippin, 2006, 2010a e 2010b.

o que me importa), ele não possui uma noção socrática-filosófica de autoconhecimento (que, segundo ele, não alcança o indivíduo concreto e o autoconhecimento que ela requer como tal), nem uma teoria causal da agência onde um evento ou estado interno supostamente causa movimentos corporais, e ele não acredita que a introspecção reflexiva seja o modo adequado de entender como sabemos o que nos importa, o que ele trata como uma questão mais complicada e difícil do que para os empiristas. As classificações mais comuns para sua teoria são razoavelmente precisas: ele tem uma teoria “expressiva”, “social” e de “autorrealização” da liberdade. Em sentido geral, uma ação livre é aquela que expressa plenamente quem eu sou, como vim a me entender, de modo que posso me reconhecer completamente nas ações que realizo – e assim ela representa a realização, ao longo do tempo, de alguma intenção nos meus movimentos corporais e, por fim, a realização do *Geist* como autoformação no tempo. (Expressado negativamente: eu sou livre se mantenho uma relação não alienada com aquilo que realizei, um padrão que coloca enorme peso na obtenção da compreensão correta de “quem sou eu”.) Mas para Hegel há outra condição crucial que deve ser satisfeita: esses movimentos corporais contam como o ato que intencionei apenas se essa descrição do ato for reconhecível como tal na comunidade em que me expresso e realizo. (Não posso estar *fazendo X* se a comunidade em que ajo interpreta o que estou *fazendo ser Y*.) No entanto, não é *qualquer* organização social de normas e compreensão coletiva que é relevante para que o ato seja verdadeiramente meu e, portanto, livre. A rede básica de relações sociais que serve como condição para a inteligibilidade coletiva do meu ato representa os resultados e a luta contínua de uma

contestação social em larga escala ao longo do tempo histórico, sobre os *status* relativos de independência e dependência (poder) em algum mundo social, organizado de determinada maneira, relações essas realizadas nas instituições de poder de um tempo. (São essencialmente relações que envolvem quem pode submeter a vontade dos outros à sua própria, quem pode tomar o quê de quem, quem pode restringir o que outros poderiam fazer, e assim por diante). Somente em um mundo social que tenha alcançado certa mutualidade de reconhecimento, ou mutualidade de *status* institucionais reconhecidos, as normas sociais podem desempenhar o papel constitutivo adequado nas minhas tentativas de considerar este ou aquele ato como tal, em que minha autocompreensão reflete a autocompreensão coletiva alcançada em determinado momento.

Aqui está um resumo dos principais pontos da doutrina da liberdade que Hegel apresentou aos seus alunos nas observações introdutórias às suas *Preleções sobre estética*:

A liberdade é o destino mais elevado do espírito. Em primeiro lugar, em seu aspecto puramente formal, consiste nisto: que no que se apresenta ao sujeito não há nada de estranho, não é uma limitação nem uma barreira; ao contrário, o sujeito se encontra nele. Mesmo sob essa definição formal de liberdade, toda aflição e infortúnio desaparecem, o sujeito se reconcilia com o mundo, está satisfeito nele, e toda oposição e contradição se resolvem. Mas, analisando mais de perto, a liberdade tem o racional em geral como seu conteúdo: por exemplo, a moralidade na ação, a verdade no pensamento. Mas como a liberdade, a princípio, é apenas subjetiva e não efetivamente alcançada, o sujeito se vê diante do não-livre, do puramente objetivo como a

necessidade da natureza, e imediatamente surge a exigência de que essa oposição seja reconciliada. (Hegel, 1975, p. 97)<sup>28</sup>

Um dos pontos que tentarei demonstrar no próximo capítulo é que Hegel entende haver uma conexão profunda (uma relação mais próxima do que mera analogia) entre as condições de possibilidade para compreender corretamente certos movimentos corporais como ações, e não como meros eventos (eu levantar meu braço, e não o braço subindo, como no famoso exemplo de Wittgenstein), e as condições necessárias para apreender obras de arte como tal, e não como meros objetos empíricos (evitando a mera “objetualidade”, nos termos de Fried). O ponto essencial de contato é o que ele chama de “lógica” da relação “interior-exterior” crucial para cada possibilidade ou, mais precisamente, a mesma lógica em ambos os casos. Movimentos corporais têm significado como ações (possuem um significado “interior”) da mesma forma que objetos sensíveis como pinturas podem ter significado como obras de arte: não por projeção subjetiva dos observadores e não por serem causados por estados mentais que precisam ser invocados para explicar o significado intencional, e certamente não por haver algo literalmente “dentro” delas. Em ambos os casos, a intenção é apenas “efetivada” (*verwirklicht*) como a intenção que ela determinadamente é, no ato ou na obra, enquanto esse ato ou obra é compreendido como isto ou aquilo por uma comunidade em uma dada época; antes dessa realização, ela é apenas uma intenção provisória ou hipotética. (Em sua *Fenomenologia*, Hegel frequentemente usa “obra” (*Werk*) como termo técnico para uma

---

<sup>28</sup> Ver nota 5 acima para a abreviação.

ação,<sup>29</sup> enfatizando assim essa semelhança com as obras de arte). Ele começa a desenvolver esse tema imediatamente nas preleções, e em um nível de abstração que deve ter sido desconcertante para seus alunos:

O interior aparece no exterior e se revela através do exterior, já que o exterior aponta além de si para o interior. (Hegel, 1975, p. 20)<sup>30</sup>

De fato, essa insistência na arte como realização de uma identidade especulativa entre interior e exterior desempenha um papel crucial quando Hegel defende sua afirmação de que a arte romântica tardia está em processo de transcender o poder revelador da arte por completo:

Portanto, alcançamos, como culminação do romântico em geral, a contingência tanto do exterior quanto do interior, e a separação dessas duas dimensões, pela qual a arte se anula a si mesma e nos leva a compreender que devemos buscar formas mais elevadas para apreender a verdade do que aquelas que a arte é capaz de fornecer. (Hegel, 1975, p. 529)

Esse quadro completo é particularmente importante para a compreensão hegeliana da pintura (essencialmente uma arte “romântica” para ele; o “conteúdo real” da pintura “é o sentimento do sujeito individual”, ou seja, a corporificação sensível da subjetividade entendida, como ele a entende, como liberdade

---

<sup>29</sup> Ver, *inter alia*, Hegel, 1998, p. 278-316.

<sup>30</sup> Ver também: “a correspondência intencional do interior e do exterior deveria ser a natureza imanente do objeto belo” (Hegel, 1975, p. 59).

autorrealizadora (Hegel, 1975, p. 803-04)). Isso se dá por causa da maneira como ele relaciona o significado pictórico ao “amor”<sup>31</sup>. Nas preleções de 1828, ele até caracteriza o “traço fundamental” (*Grundzug*) da pintura como “amor”. Ele quer dizer não apenas que o tema mais apropriado de pinturas bem-sucedidas (onde “bem-sucedida” diz respeito à credibilidade sensível ou intuitiva, à força, à capacidade de convencer) é o amor (o amor em si, como em Vênus, na Madona com o menino, ou na tradição do nu), mas também que pinturas bem-sucedidas exigem uma atenção e envolvimento num nível de intimidade (*Innigkeit*) que é inseparável de uma relação que evoca a dinâmica do “eu-no-outro” do amor. (Tudo isso também será relevante, como veremos, quando uma pintura não fracassa, mas sim consegue sugerir a realização, cada vez mais difícil, talvez impossível, desse ideal). E a pintura, entendida como uma arte romântica e um discurso ao outro, tem que incorporar uma aspiração por uma intimidade de mutualidade e reciprocidade que é, em sua expressão mais pura ou paradigmática, o amor.

Assim, enquanto Hegel nos lembra novamente que a arte não pode verdadeiramente incorporar o “espírito absoluto”, a conquista real de tal reconciliação ou a apreensão da reconciliação (algo que somente a filosofia pode realizar), ele prossegue dizendo, em um trecho especialmente relevante para a pintura devido ao seu *status* romântico,

Mas se o *Geist* em sua reconciliação afirmativa deve adquirir, através da arte, uma existência espiritual na

---

<sup>31</sup> Citado em Rutter, 2010, p. 72. O capítulo de Rutter sobre Hegel e a pintura é uma das melhores exposições. Para a relevância da abordagem de Rutter à discussão de Fried no capítulo 3 abaixo, ver especialmente o tratamento da “vivacidade” hegeliana como “absorção” em Rutter, 2010, p. 92ss.

qual não seja apenas conhecido como pensamento puro, como ideal, mas possa ser sentido e contemplado, então restou como a única forma que cumpre a dupla exigência (a espiritualidade por um lado e a compreensibilidade e representatividade pela arte, por outro) apenas o sentimento profundo do *Geist*, ou a alma e o sentimento. Essa profundidade de sentimento, que corresponde à natureza essencial do *Geist*, que é livre e satisfeito em si mesmo, é o amor. (Hegel, 1975, p. 539)

E ele então apresenta seu conhecido relato dessa aspiração e sua realização (tudo na seção “Conceito do Absoluto como Amor”):

A verdadeira essência do amor consiste em renunciar à consciência de si mesmo, esquecer-se de si em outro eu, e, contudo, nessa entrega e esquecimento possuir e ter a si mesmo somente. Essa reconciliação do espírito consigo mesmo e sua completude para uma totalidade é o Absoluto. (Hegel, 1975, p. 539-40)

Como a pintura modernista começará a desenvolver, em seu modo estético único de inteligibilidade, o destino histórico na modernidade da subjetividade social necessariamente em questão *no endereçamento das pinturas ao espectador* (e assim como a lógica da subjetividade social central para Hegel se manifestará nas obras de arte) será um tema principal a seguir.

Este é também o começo da culminação de toda a sua narrativa da história da arte, toda ela essencialmente estruturada pela noção de interno-externo. Na arte pré-grega, incluindo, por exemplo, a estatuária e arquitetura egípcias, a forma externa – pedra e mármore – era experimentada como resistente à expressão

de um “interno” humano, daí a rigidez e frieza dessas artes. Na arte grega, que Hegel considerava a perfeição da arte enquanto arte, essa harmonia entre interno e externo, até mesmo identidade, é sem resto ou tensão; a arte grega é o significado perfeita e completamente incorporado, o interno totalmente externo, o externo como realização completa do interno. Ele entende a arte romântica como o começo da realização de que o *Geist* não necessita de uma incorporação material para ser *Geist* plenamente realizado; ele necessita apenas ser reconciliado “consigo mesmo”<sup>32</sup>. Sugerirei no próximo capítulo que essa conclusão não é motivada por nada essencial no relato de Hegel e representa um equívoco, não uma inferência consistente com o projeto geral de Hegel<sup>33</sup>.

---

<sup>32</sup> Ver Pinkard, 2007, para um guia valioso desta narrativa histórica. As formulações interior-exterior também estruturam a discussão das diferenças entre as várias artes consideradas de forma sistemática e não apenas histórica. Gehlen (1960, p. 94) vincula o problema da cisão, ou separação (*diremption*), entre interior e exterior, que ele vê retratado na arte modernista, às propriedades únicas de uma sociedade de massas e industrializada. Discutirei algo como essa afirmação no capítulo 3, ao considerar Clark.

<sup>33</sup> Se houvesse tempo e espaço suficientes, seria também importante compreender por que os *Cursos* não constituem, estritamente falando, um tratamento verdadeiramente científico da arte, por razões que Hegel sugere nesta passagem: “A filosofia deve considerar um objeto em sua necessidade, e não apenas de acordo com a necessidade subjetiva ou com a ordenação externa, classificação, etc.; deve desdobrar e provar o objeto de acordo com a necessidade de sua própria natureza interior. É somente esse desdobramento que constitui o elemento científico no tratamento de um tema. Mas na medida em que a necessidade objetiva de um objeto reside essencialmente em sua natureza lógica e metafísica, o tratamento da arte isoladamente pode, e de fato deve, estar isento do rigor científico absoluto; a arte possui tantas pré-condições tanto em relação ao seu conteúdo quanto em relação ao seu material e seu meio, pelas quais ela sempre toca simultaneamente no acidental; e, portanto, é apenas em relação ao progresso interior essencial de seu conteúdo e meios de expressão que podemos nos referir à sua formação necessária” (Hegel, 1975, p. 51).

Mas o ponto aqui é enfatizar o quanto são semelhantes suas descrições do significado incorporado em ação. Existem várias passagens na *Fenomenologia do espírito* que utilizam os mesmos termos:

Um indivíduo não pode saber quem ele é antes de se tornar realidade por meio da ação. (Hegel, 1998, p. 356)<sup>34</sup>

Em seu feito, a autoconsciência ética agora experimenta a natureza desenvolvida da ação real, tanto quanto quando se submeteu tanto à lei divina quanto à humana. (Hegel, 1998, p. 421)

O modo como um homem se apresenta externamente, ou seja, em suas ações (não apenas em sua aparência física, é claro), é como ele é internamente; e se ele é virtuoso ou moral etc. apenas internamente, ou seja, apenas em suas intenções e disposições, e seu [comportamento] externo (sein Äußeres) não é idêntico a isso, então o primeiro é tão oco e vazio quanto o segundo. (Hegel, 1991b, p. 210)<sup>35</sup>

---

<sup>34</sup> Conforme a opção do autor, a tradução da passagem baseou-se na edição alemã de Annemarie Gethmann Siefert. Cf. Hegel, G. W. F. (1998) *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst: Berlin 1823*. Nachgeschrieben von H. G. Hotho. Hamburg: Felix Meiner. (N. da T.).

<sup>35</sup> Aqui está uma declaração mais completa da “lógica da essência”: “Estamos acostumados a dizer dos seres humanos que tudo depende de sua essência (*Wesen*) e não de seus feitos e condutas. Agora, nisso reside o pensamento correto de que o que um ser humano faz deve ser considerado não em sua imediatidade, mas apenas mediado por seu interior (*Inneres*) e como manifestação desse interior. Mas com esse pensamento não devemos negligenciar o ponto de que a essência e também o interior somente se provam (*sich bewähren*) como tais ao se manifestarem em

A formulação especulativa completa, que abarca ambas as exemplificações dessa lógica, é também dada na *Lógica enciclopédica*: “Por isso, o que é apenas algo interno é também, por isso, externo, e o que é apenas externo é também apenas algo interno.” (Hegel, 1991b, p. 210)

Finalmente, essas noções de “identificação” com feitos e práticas não são destinadas a depender de realizações meramente psicológicas ou sociopsicológicas. “Compreender uma época *em pensamento*” (entender essa luta por identificação) para Hegel significava, aproximadamente, “avaliar a *racionalidade* das normas autorizadas de um tempo,” onde “racionalidade” significa a “mais bem-sucedida racionalidade” (ou não) do que *o que tínhamos feito*, não como medido contra um ideal platônico ou kantiano. A verdadeira identificação é a identificação racional, e os tipos de falhas nas normas sociais que interessam a Hegel são colapsos históricos na capacidade dos sujeitos, cujas ações afetam o que outros poderiam fazer, de justificar suas ações perante esses outros. Nesse ponto, essa explicação de Hegel deve ser vista como um processo em duas vias. Por um lado, ele tem uma grande teoria filosófica sobre tais desenvolvimentos, colapsos e recuperações, um relato retrospectivo da forma pela qual o *status* do nosso entendimento da natureza, da religião, da autoridade, etc., forma um todo que pode sofrer uma crise interna devido às limitações específicas do autoconhecimento do *Geist* em uma época (visto, novamente, de uma posição posterior e presumivelmente

---

aparência. Por outro lado, o apelo que os seres humanos fazem ao interior como uma essência distinta do conteúdo de seus feitos frequentemente tem a intenção de validar sua mera subjetividade e, dessa maneira, escapar do que é válido em si e por si” (Hegel, 1991b, p. 177-78, *tradução modificada*).

privilegiada, onde o caráter autolegisador do *Geist* foi devidamente apreciado). A explicação paradigmática das falhas experimentadas das instituições irracionais (instituições que confundem o exercício do poder com a reivindicação de autoridade) é provavelmente a passagem mais famosa em Hegel: a dialética do “Senhor-Escravo” na *Fenomenologia do espírito* (1807) e o relato ali dos “paradoxos do Senhor,” que exige reconhecimento daquele a quem não reconhece e, assim, paradoxalmente, falha (para si mesmo) em ser um Senhor<sup>36</sup>.

Mas, obviamente, compreender essa teoria hegeliana da razão histórica não é aquilo a que os participantes numa prática apelam ao tentar justificar-se uns aos outros, daí a outra “via”<sup>37</sup>. Para os participantes, há todo tipo de considerações às quais podem apelar em justificações perante outros. A razão prática, nesse sentido, é entendida por Hegel como uma prática social histórica, não uma metodologia formal ou uma teoria pura da decisão ou cálculo, ou, como em Kant, “a forma da razão prática pura”. E essas considerações substantivas lhes bastam, num dado momento, como justificações no mundo social onde adquirem a força normativa que têm. São considerações tais como “porque ele é o príncipe,” ou “porque os antepassados ficariam irritados” ou “porque eu sou irmã dele,” ou “porque você não é cidadão do meu país”. Para muitos críticos de Hegel, parece potencialmente relativista e filosoficamente confuso afirmar que considerações

---

<sup>36</sup> Para uma discussão mais completa, ver Pippin, 2011a; e, para uma exemplificação literária da questão, ver Pippin, 2010c. A expressão mais clara e inequívoca do “impasse do senhor” encontra-se no §192 da *Fenomenologia*.

<sup>37</sup> O paradigma é novamente a *Fenomenologia do espírito* e sua distinção entre o que é “para a consciência” e o que “nós” entendemos. Ver Pippin, 2010b.

mais filosóficas e diretas como “porque eu tenho um direito natural” ou “porque isso não seria um tratamento justo e igual perante a lei” têm o mesmo *status*, mas para Hegel essa afirmação expressa apenas a confiança (que ele compartilha) de que nós, modernos, melhoramos essa prática em relação aos nossos antepassados, e não que descobrimos, finalmente, a terra eterna da verdadeira retidão normativa.

Todas essas alegações envolvem interpretações muito controversas de Hegel e reivindicações filosóficas ambiciosas que demandariam volumes de esclarecimento e defesa: que a filosofia tem uma tarefa diagnóstica histórica; que essa tarefa é a compreensão da racionalidade das práticas normativas de uma época; que a norma central em qualquer tal relato envolve a aspiração à liberdade, e assim o relato envolve a história das tentativas de realização da liberdade; que existem condições sociais – conquistas públicas e institucionais – necessárias para qualquer tal realização; que essas condições últimas envolvem a conquista da mutualidade do *status* reconhecido (a versão hegeliana de igualdade); que a racionalidade sobre a qual essa mutualidade repousa deve ser entendida como uma prática social histórica de justificação prática.

Precisamos de uma imagem assim (por mais controversa, preliminar, abstrata e incompleta que seja) do projeto hegeliano para entender o que vem a seguir, e espero que isso seja suficiente. O quadro maior é necessário porque tantos de seus elementos estão em jogo no relato de Hegel sobre a arte. Ou seja, a ideia é seguir Hegel vendo as obras de arte como elementos nessa tentativa coletiva de autoconhecimento ao longo do tempo histórico, e ver esse autoconhecimento como elementos essenciais

na luta pela realização da liberdade, onde liberdade é entendida nesse sentido expressivista e identificatório, dependente da conquista coletiva de uma certa forma de racionalidade para a relação não alienada com os feitos requerida pelo ideal. O regime da arte, sua produção e recepção, envolve um aspecto crucial dessa luta, em muitos sentidos, especialmente na modernidade, o aspecto crucial: a correta compreensão de nosso *status* como seres naturais que, como tais criaturas naturais, são capazes de reconhecer significado incorporado em nossos feitos e em obras de arte sensíveis e materiais. Obras de arte são produzidas em uma comunidade em tempos específicos, essa comunidade deve ser entendida como tendo conquistado algum grau de realização da liberdade e, assim, algum grau de autoconhecimento necessário para relações sociais racionais, e as obras de arte devem ser entendidas como componentes indispensáveis dessa conquista. Pinturas, por exemplo (uma verdadeira arte apenas na modernidade, segundo Hegel), presumem especialmente uma certa relação com o espectador que deve refletir um entendimento coletivo das relações sociais em geral (em seu núcleo, para Hegel, uma luta pelo reconhecimento), e elas implicam por sua existência mesma uma suposição sobre seu possível significado (o compartilhamento desse significado incorporado e sensível) e sua importância para tal autoconhecimento coletivo.

Não há razão, certamente nenhuma razão *a priori*, para assumir que essa estrutura interpretativa elaborada deveria ser útil para entender obras de arte visuais produzidas não apenas após Hegel, mas também após o que parece ser uma lacuna, uma séria descontinuidade na história da arte, o modo usual pelo qual toda arte modernista é caracterizada (o ciclo “Manet até a arte abstrata

expressionista americana”), ou que a abordagem seja uma estrutura mais frutífera do que relatos concorrentes da importância filosófica da arte pictórica, como a de Heidegger. Demonstrar que tais alegações são verdadeiras é a tarefa do que se segue.



# 2 Filosofia e pintura: Hegel e Manet

*Vós não sois senão o primeiro na decrepitude da vossa arte.*  
(Baudelaire, carta para Manet, 11 de maio de 1865)<sup>38</sup>

## I

Em 1863, o pintor francês Édouard Manet causou um escândalo público ao exibir sua grande pintura *Almoço na Relva* no Salon des Refusés. Dois anos depois, ele causou um escândalo ainda maior ao expor a surpreendente *Olympia* no Paris Salon (fig. 2.1; 2.2; ilustr. 1; 2). A natureza e as razões da controvérsia já foram contadas várias vezes sob diferentes pontos de vista por diferentes historiadores da arte. Retrospectivamente, pareceu a muitos desses comentaristas (embora certamente não a todos) que algo sem precedentes e revolucionário na história da pintura começou com Manet, um desenvolvimento que eventualmente se consolidaria no que passou a ser caracterizado como um movimento ou época em praticamente todas as artes: o “modernismo”. Naturalmente, Manet não surgiu *ex nihilo* na história. A narrativa que precisamos para a pintura modernista começa com a reação contra o rococó na década de 1750 e só se tornou verdadeiramente revolucionária após o impacto do Impressionismo nos anos 1870. Essa é uma longa história, mas

---

<sup>38</sup> Cf. a discussão de Fried, 1996, p. 164-68, sobre a relação Baudelaire-Manet.

poucos negariam que Manet é uma figura central<sup>39</sup>. Se há ou não mérito nessa categorização (e a periodização na história da arte é notadamente controversa), a *mise-en-scène*, a técnica e o que poderia ser descrito como humor ou tonalidade em cada pintura são tão peculiares que algo estranho e sem precedentes está claramente acontecendo, algo que parece tratar da própria pintura e desafiar as convenções de significado na pintura de cavalete<sup>40</sup>.

---

<sup>39</sup> Vários comentadores defenderam a centralidade de Manet. Ver as citações no início do próximo capítulo. Fried apresentou um argumento convincente sobre a relação entre Courbet, Manet e os impressionistas na formação do modernismo (ou “modernismo formalista”) – o que ele chama de uma “estrutura complexamente recursiva, tripartida, em forma de dobradiça” (1996, p. XX) – visto que todos são conjuntamente necessários para explicar essa formação.

<sup>40</sup> As peculiaridades em *Luncheon* têm sido amplamente comentadas. A mulher tomando banho ao fundo (ou seja lá o que ela esteja fazendo, que parece vagamente pós-coito) está no tamanho errado, grande demais para a distância em relação ao espectador. O homem que fala aparentemente não tem ouvidos. Sua companheira olha distraidamente para outro lugar, claramente sem prestar atenção. Nenhum dos dois observa a mulher nua em seu meio. Há insinuações de uma iconografia que não pode ser claramente interpretada: a moldura pelo pequeno pássaro no topo, o pequeno sapo no canto inferior esquerdo. A lista poderia continuar.



Figura 2.1. Édouard Manet, *O Almoço na relva*, 1863



Figura 2.2. Édouard Manet, *Olympia*, 1863-65.

A apreensão perceptiva normal e a compreensão representacional não são tanto intensificadas, como se poderia esperar de uma grande obra de arte, mas de algum modo interrompidas e desafiadas, por razões que quase ninguém compreendia à época<sup>41</sup>. O desafio é notavelmente evidente nos olhares surpreendentes das duas mulheres (na verdade, a mesma mulher, Victorine Meurent, modelo favorita de Manet (fig. 2.3; 2.4)). Esses olhares, de uma só vez, destroem a convenção do ilusionismo pictórico (a ilusão de que estamos olhando para um espaço tridimensional e não para um retângulo plano pintado), parecem dirigir-se ao observador (da pintura, não da cena) com um desafio confrontador (como se perguntassem: “O que exatamente você está olhando?”) e, assim, também tematizam a posição da pintura voltada para o observador<sup>42</sup>, sugerindo questões sobre a psicologia da contemplação significativa e o *status* das próprias convenções

---

<sup>41</sup> Ver a observação pertinente de Arnold Gehlen, 1960, p. 61, de que artistas como Manet pareciam produzir “intuições” (*Anschauungen*) para as quais não havia “conceitos” (*Begriffe*), um vínculo com a questão central na relação Kant-Hegel já mencionada e que explorarei mais adiante. A descrição de Gehlen do que ele busca em sua abordagem do modernismo – “Bildrationalität” – também ecoa de forma interessante Hegel. Sobre a questão da percepção, ver também Gehlen, 1960, p. 6-64.

<sup>42</sup> Isso aborda a questão – a “frontalidade” do quadro – que é o centro da interpretação de Fried (1996) e que discutirei em detalhes no próximo capítulo. Ver também Pile, 2004, e a interessante discussão ali sobre uma espécie de inversão da polaridade sujeito-objeto na famosa pintura, com o espectador sendo olhado e, assim, incluído no significado do quadro. Pile também estabelece várias conexões com uma abordagem pragmatista do significado pictórico (Dewey) que tangencia muitos dos pontos hegelianos que seguem, especialmente sobre a provisória intenção pictórica e a retrospectividade do significado imputável.

sociais assumidas na compreensão do sentido das pinturas de cavalete<sup>43</sup>.



*Figura 2.3. Detalhe de O almoço na rebva.*

---

<sup>43</sup> Nehamas (2007, p. 117) observa que o olhar de *Olympia* não encontra o olhar do espectador com clareza direta; seus “olhos estão focados quase infinitesimalmente de lado e não diretamente no espectador”. Ele então infere disso muito sobre o papel e a referência à fotografia na pintura e sugere que essa alusão (ao “ser fotografada” de Olympia) ajuda a explicar por que a coerência narrativa da pintura falha como pintura. Isso pode ser assim, mas estou sugerindo que questões muito mais amplas também estão em jogo em qualquer falha de (ou falta de completo sucesso em) coerência narrativa encenada na pintura, algo como as condições de subjetividade social necessárias para a inteligibilidade mútua. (Também não me é claro o que poderia significar que Manet esteja pintando “de forma fotográfica”, se de fato o faz; isto é, qual seria o objetivo, além de registrar o impacto da fotografia sobre a condição da pintura).

É uma espécie original de interrogação que Manet já havia utilizado com grande efeito em *O velho músico*, de 1862 (fig. 2.5), e que outros pintores também exploravam, como Fantin-Latour em seu *Homenagem a Delacroix* (onde quase todos olham para fora da moldura da pintura e, nesta “homenagem”, ninguém olha para Delacroix (fig. 2.6)).

É claro que há inúmeros exemplos, na história da arte, de sujeitos olhando para fora das pinturas. Isso é inevitável em autorretratos, por exemplo, e não é incomum em pinturas devocionais<sup>44</sup>. E há outros exemplos de indiferença deliberada à perspectiva, coloração incomum, confusão narrativa, elementos do bizarro e assim por diante.

---

<sup>44</sup> Para colocar nos termos usados por Fried (2010, p. 73-74, 77, 99 e 206) ao descrever o “momento” anterior de atenção à questão da absorção (em Caravaggio), embora já existissem muitos exemplos de representações de atividades absorvidas antes de Caravaggio e sua geração, com sua obra, essa representação foi “tematizada” e tornou-se “um recurso pictórico por si só”. Sobre a importância da maneira correta de compreender a “direção” do quadro para o espectador (e, assim, a relação dialética entre absorção e direção), ver Fried, 2010, p. 108.



*Figura 2.4. Detalhe de Olympia.*

Mas as características interconectadas e distintivas das duas pinturas controversas de Manet – e o número de violações, esquisitices e tonalidade incomum – pareceram a muitos não ter precedentes. Os sujeitos não estão capturados em certos ângulos olhando para algo além da cena, nem estão posando para um retrato. Eles parecem se dirigir ao observador, e com uma chocante e desafiadora ousadia.

Não sou historiador ou crítico de arte, mas me interesso por uma espécie de atenção filosófica às obras de arte, especialmente às obras visuais e ao significado das mudanças normativas na arte visual. Como observado no capítulo anterior, esse interesse é amplamente inspirado pela abordagem adotada em uma série de

palestras sobre belas-artes proferidas quatro vezes por Hegel em Berlim, durante a década de 1820.



Figura 2.5. Édouard Manet, *O velho músico*, 1862. Cortesia da National Gallery of Art, Coleção Chester Dale.

Muito resumidamente, a visão de Hegel era de que a produção ou “externalização” de nossas ideias nas obras de arte representa uma forma distinta e, até muito recentemente, indispensável de autoconhecimento. Sua expressão incomum é que o ser humano, entendido como *Geist*, deve “duplicar-se” (*sich verdoppeln*) (Hegel, 1975, p. 31) para poder experimentar e compreender a si mesmo em suas ações e objetos. (E com essa única caracterização, já estamos em águas desconhecidas; a arte não duplica ou imita a realidade como em tantas teorias miméticas, mas na arte, o *Geist* – uma espécie de unanimidade coletiva alcançada – duplica a si mesmo). E isso ocorre dentro de um esforço contínuo e coletivo de

autoconhecimento ao longo do tempo histórico<sup>45</sup>, um projeto que se deve compreender à luz de tentativas interconectadas de tal conhecimento na religião, filosofia e até mesmo nas práticas sociais e políticas de uma época<sup>46</sup>.



Figura 2.6. Henri Fantin-Latour, *Homenagem a Delacroix*, 1864.

---

<sup>45</sup> Hegel quer dizer o conhecimento de *Geist* sobre o que é ser *Geist*, e isso significa, principalmente, o que é ser coletiva e individualmente responsivo a razões, e, portanto, em que sentido e com que autoridade fazemos reivindicações racionais uns sobre os outros e responsabilizamos uns aos outros.

<sup>46</sup> Ver a observação completa de Hegel sobre a “duplicação” de *Geist*: “A necessidade universal e absoluta da qual a arte (em seu aspecto formal) surge tem sua origem no fato de que o homem é uma consciência pensante, isto é, que o homem extrai de si mesmo e coloca diante de si o que ele é e qualquer outra coisa que seja. As coisas na natureza são apenas imediatas e singulares, enquanto o homem, como *Geist*, se duplica, na medida em que (i) ele é como as coisas são na natureza, mas (ii) ele é igualmente para si mesmo; ele se vê, se representa a si mesmo para si mesmo, pensa, e somente com base nesse colocar-se ativo diante de si mesmo é que ele é *Geist*” (Hegel, 1975, p. 30-31). Novamente, ele quer claramente dizer o autoconhecimento do *Geist* sobre o que é ser *Geist*, e não o conhecimento nascente da arte sobre o que é ser arte, como, por exemplo, na apropriação de Hegel por Danto.

Embora Hegel fosse muito claro sobre as diferenças entre a articulação conceitual desse autoconhecimento, em algum nível alcançado pela filosofia, e as representações intuitivas (*anschaulich*) de tal autoconhecimento na arte, sua posição também implicava considerar as obras de arte – não apenas as épicas e grandes tragédias, mas também obras visuais, plásticas e musicais – como formas limitadas e, ao mesmo tempo, profundamente contínuas com a filosofia, podemos dizer, uma “filosofia por outros meios”, historicamente inflexionada. Dito de outro modo, a arte, pelo menos durante a maior parte de sua existência, tinha para Hegel uma espécie de tarefa filosófica a cumprir. Em sua linguagem, essa tarefa era uma forma particular do que ele também chamava de “elaboração” (*Herausarbeiten*) de modos de autocompreensão com relação ao problema fundamental apresentado no último capítulo, o que os filósofos passaram a chamar de questão do “Absoluto”, aquele problema do “sujeito-objeto”. Reconhecer essa grande diferença (entre agentes conscientes e atos públicos, entre sujeitos do conhecimento e mundo material) ao mesmo tempo em que se negava qualquer dualismo metafísico era o Santo Graal do período. E o problema abrangia tudo, desde como sujeitos podem conhecer objetos, como estados e eventos materiais – especialmente objetos artísticos e movimentos corporais –, como podem ser portadores de significado (algo já implicitamente interrogado ou até desafiado por aqueles olhares direcionados em pinturas famosas de Manet), até como, no sentido mais amplo, sujeitos responsivos à razão podem também ser objetos materiais no espaço e no tempo.

Daí a evidente questão hegeliana para Manet e para toda a época que ele parece ter ajudado a iniciar: há algo no espírito de Hegel que se possa dizer sobre o tipo de autoconhecimento

efetivado (*verwirklicht*) ou elaborado na arte modernista produzida uma geração após a morte de Hegel, em 1831? Algo que seja, ao menos, consistente com o espírito amplo, senão com a letra, do próprio relato de Hegel sobre o problema do “Absoluto”? Poderia esse problema tão abstrato – o legado da Terceira Antinomia de Kant, das *Cartas* de Schiller, do *Sistema* de 1800 de Schelling e das reflexões de Schlegel sobre a ironia e “o infinito” – ser útil para compreender o trabalho da cultura urbana francesa na Paris de meados do século XIX? Hegel certamente mostrou que era capaz de aplicar seu arcabouço teórico de forma brilhante em contextos estéticos incomuns. Se, por exemplo, as tragédias áticas clássicas significavam o que Hegel dizia significar – que uma grande crise nas instituições fundamentais daquela sociedade havia surgido e não podia ser resolvida, que as justificativas contraditórias para ações haviam, de algum modo, se tornado ambas corretas –, então o que, se é que algo, é revelado de forma correspondente sobre uma sociedade cujos pintores começam a fazer pinturas onde os objetos parecem desmaterializar-se ao longo do tempo histórico, em gerações sucessivas<sup>47</sup>, primeiro como impressões sensoriais, depois como ocasiões para reconstruções artísticas e frequentemente elaboradas de tipo geométrico, e finalmente como ausentes em experimentações totalmente não representacionais? Uma sociedade que também produz obras literárias autorreferenciais e irônicas, arte musical sem harmonia convencional e,

---

<sup>47</sup> Há um comentário premonitório a esse respeito feito nas preleções de Schelling de 1802-3, *A Filosofia da arte*: “A matéria gradualmente se desmaterializa no ideal; na pintura, na medida em que o ideal relativo se manifesta, por meio da luz; depois, na música e ainda mais na fala e na poesia; no genuinamente ideal, a manifestação mais completa do ato cognitivo absoluto” (Schelling, 2008, p. 200).

eventualmente, uma arquitetura que seja simplesmente “estrutura”?<sup>48</sup> Seria plausível tentar compreender a mudança normativa na prática da arte por meio da compreensão dessas alterações dentro de mudanças sociais, religiosas e até filosóficas mais amplas? Tal abordagem faria justiça ao significado propriamente estético dessas inovações, ou já estaria se aproximando de alguma forma de reducionismo temático?

## II

Há muitas razões para ser cético quanto à possibilidade de algo valioso resultar da tentativa de projetar Hegel para o futuro dessa maneira<sup>49</sup>. Afinal, qualquer um que tenha ouvido algo sobre Hegel

---

<sup>48</sup> Qualquer narrativa do modernismo, mesmo aquela que aceite a já convencional periodização Manet-Expressionismo Abstrato, está destinada a ser extremamente controversa. De fato, a própria ideia de uma narrativa de um movimento histórico da arte é controversa, para não mencionar os detalhes. No próximo capítulo discutirei as abordagens adotadas por T. J. Clark e Michael Fried, que não apenas me parecem as mais creíveis e filosoficamente interessantes, mas que, além disso, argumento, podem ser vistas como extensões “hegelianas de esquerda” da abordagem hegeliana esboçada neste capítulo. E, obviamente, não quero perguntar o que a pessoa histórica, Hegel, teria realmente dito sobre a arte do final do século XIX. Essa é uma questão sem resposta, embora as chances sejam altas de que ele teria ficado horrorizado. (Seus heróis na pintura eram Rafael, Ticiano e os pintores modernos holandeses). Quero apenas perguntar se, ao tentar compreender esta época, há algo de valor na abordagem que Hegel pioneiramente desenvolveu.

<sup>49</sup> Faço essa afirmação apesar das tentativas convincentes de Dieter Henrich de fazer algo semelhante, mesmo enquanto ele argumenta pelos limites severos de tal possibilidade. Ver Henrich, 1979; 1985; 2003a, p. 65-125; 2003b; 2006a e 2006b. Para um resumo valioso da posição de Henrich, ver Rush, 2007. Rutter (2010, p. 78) apresenta um argumento interessante de que a arte holandesa do século XVII, tão admirada por Hegel, fornece outro exemplo de uma arte possivelmente pós-romântica que Hegel reconhecera como arte, e ele tenta defender Hegel da

provavelmente ouviu que ele disse duas coisas: que a filosofia é o seu próprio tempo apreendido em pensamento, e algum resumo das seguintes observações:

Sob todos esses aspectos, a arte, considerada em sua mais elevada vocação, é e permanecerá para nós uma coisa do passado. Com isso, ela perdeu para nós a verdade genuína e a vitalidade, e foi antes transferida para nossas ideias, em vez de manter sua anterior necessidade na realidade e ocupar seu lugar mais elevado. O que agora é despertado em nós pelas obras de arte não é apenas o gozo imediato, mas também nosso juízo, uma vez que submetemos à consideração intelectual (i) o conteúdo da arte, e (ii) os meios de apresentação da obra de arte, e a adequação ou inadequação de ambos entre si. A filosofia da arte é, portanto, uma necessidade maior em nosso tempo do que era em tempos em que a arte, por si só, enquanto arte, proporcionava plena satisfação. A arte nos convida à consideração intelectual, e não com o propósito de criar arte novamente, mas para conhecer filosoficamente o que é a arte. (Hegel, 1975, p. 11)<sup>50</sup>

---

alegação de Henrich sobre o gosto “Biedermeier” de Hegel. Também são indispensáveis os ensaios de Donougho, 2007a e 2007b.

<sup>50</sup> Aqui está outra passagem frequentemente citada: “Portanto, adquirimos, como culminância do romântico em geral, a contingência tanto do exterior quanto do interior, e a separação desses dois lados, pela qual a arte se anula e nos traz à mente que devemos adquirir formas mais elevadas para a apreensão da verdade do que aquelas que a arte está em posição de fornecer” (Hegel, 1975, p. 529). De certo modo, para Hegel, pode-se dizer que a arte tem dois “fins”. A arte da Grécia clássica representou o culminar das possibilidades da arte como modo do espírito absoluto, e seu declínio na comédia já representava o “começo do fim”. Ver também as

Se considerarmos a história da arte modernista após Hegel, há algo ao mesmo tempo ameaçadoramente profético e claramente precipitado em suas observações. O tom de pessimismo na declaração pode parecer-nos hoje algo simplesmente óbvio. Parece trivialmente verdadeiro que as belas-artes não importam, e não podem importar para nós, como importavam nos festivais trágicos da Atenas antiga, nas práticas religiosas ou nos sonhos do *Frühromantik*. Investimos nossas esperanças na ciência, tecnologia, medicina, capitalismo de mercado e, até certo ponto remanescente, na religião, mas certamente não na arte. E Hegel sequer antecipou duas outras ameaças à vitalidade e à autonomia da arte: que uma classe de lazer burguesa, compradora de arte, se tornaria a principal patrocinadora das artes; e que as sociedades de consumo em massa alterariam radicalmente as condições de produção e apreciação da arte. Já, por outro lado, a vitalidade revolucionária do próprio momento modernista, e a vitalidade contínua de formas de arte como o cinema e a fotografia, são evidência suficiente de que a arte não se tornou uma coisa do passado.

No entanto, podemos começar a vislumbrar uma abertura para responder à nossa pergunta hegeliana sobre o modernismo se lembrarmos que essa afirmação de Hegel não está isolada em seus livros e palestras. Afinal, Hegel também não acreditava que houvesse mais algum trabalho histórico-mundial a ser feito pela filosofia; seu conteúdo era também o passado, agora compreendido

---

opiniões de Hegel sobre as limitações do pensamento grego de modo geral, dada essa visão da arte. Do ponto de vista filosófico, a arte deve parecer um “véu” sobre a verdade (Hegel, 1975, p. 51). Ver também Taminiaux, 1982, p. 180. O interior exigido pelo cristianismo (especialmente, em última instância, o cristianismo protestante) é uma aceleração radical dessa “desintegração” (*Zerfallen*).

da maneira correta dentro de um sistema filosófico abrangente. E não haveria mais desenvolvimentos histórico-mundiais na religião também, além do protestantismo humanista de doutrina enxuta que Hegel preferia. E as instituições da “vida ética” (*Sittlichkeit*) moderna, a distinção entre o Estado e a sociedade civil e as estruturas básicas da sociedade civil moderna, também representam para ele a conquista de relações reconciliadas de status genuinamente mútuo de reconhecimento<sup>51</sup>. Ou seja, Hegel acredita no que acredita sobre a finalidade da realização da arte romântica porque está convencido de todas essas outras afirmações, e não por causa de alguma característica estética interna da arte romântica tardia que exigisse tal redução de significado. (Na verdade, segundo Hegel, a arte romântica tardia, por mais que represente a autotranscendência da arte, ainda encena essa transcendência como arte.) De modo paradigmático, ele acreditava que a estrutura básica da sociedade moderna havia se tornado, ao menos de forma incipiente, racional, e racional de modo que não mais exigia uma compreensão sensível-afetiva específica. A arte romântica já havia encarnado o fato de que nos “libertamos” de nosso lar natural e conseguimos criar outro. Essa moderna forma do espírito (*Gestalt des Geistes*) era um mundo de liberdade realizada, ou de relações sociais reconciliadas entre pessoas que são livres porque realmente estão em relações, ao menos institucionalmente garantidas, de reconhecimento mútuo. Teríamos alcançado uma forma de

---

<sup>51</sup> Hegel também não foi o único contemporâneo importante a sustentar que existe uma conexão entre o tipo de sociedade em que se vive e o tipo e a qualidade da arte que pode ser produzida, que a primeira constitui algum tipo de condição para a segunda. Os Schlegel eram ambos pessimistas, e Friedrich Schlegel (2003, p. 289), ao falar da arte de seu tempo, escreveu que “aquilo que cresceu em um ambiente tão doentio naturalmente não pode ser outra coisa senão doentio”.

autocompreensão e compreensão do outro em que não restaria mais nada de substancial a ser “elaborado”, nenhuma irracionalidade residual fundamental na maneira como fazemos reivindicações uns sobre os outros e sobre o mundo.

Em uma palavra – e assumo que isso não precisa ser argumentado – tudo isso é claramente falso como uma descrição da modernidade europeia no primeiro terço do século XIX, e o fato de ser falso significa que o fracasso particular e o sucesso parcial da tentativa moderna de realização da liberdade ainda exigiriam, nos próprios termos de Hegel, uma tentativa do tipo de compreensão que acabamos de descrever: uma incorporação objetiva e autorreconhecimento, ou seja, o mundo da arte. Tudo o que Hegel quer dizer sobre nossa “situação artística” histórica decorre dessa tese abrangente sobre a realização da racionalidade e, portanto, da liberdade<sup>52</sup>. A constatação de que nenhuma reconciliação foi alcançada (mas de que Hegel está fundamentalmente certo sobre a natureza da arte) significaria uma incorporação tanto de dualidades ainda não resolvidas (compromissos exigidos ou inevitáveis, porém incompatíveis, digamos assim) quanto de algum pressentimento de sua suprassunção – mas numa forma estética que responda a uma situação histórica que Hegel não conceitualizou adequadamente. Em outras palavras, não deveria ser surpreendente que exista uma conexão entre a explicação de Hegel sobre nossas práticas de atribuição de sentido com relação aos produtos do *Geist* em geral (ações e criações humanas) e sua explicação sobre o tipo particular de inteligibilidade exigido dos objetos estéticos. E, como o núcleo dessa explicação geral envolve uma teoria social do significado (por

---

<sup>52</sup> Refiro-me às suas observações sobre o interesse moderno pela ironia e à sua afirmação da comédia de “Humanus”, a representação do mundo burguês prosaico.

exemplo, o significado da ação intencional, encarnado em movimentos corporais), não será surpreendente que essa teoria também seja de relevância contínua para as dimensões sociais do significado estético, especialmente no que diz respeito a aspectos como a relação com o espectador presumida de diferentes maneiras, em diferentes épocas, na arte visual; a interpretação das ações humanas representadas nas pinturas; e a própria obra de arte compreendida como resultado da ação intencional do pintor. E tudo isso é relevante apenas enquanto marcado historicamente, para uma comunidade em um tempo específico. Assim, minha hipótese é que, se conseguirmos compreender a persistência dos tipos de compromissos conflitantes na vida intelectual, cultural e política exigidos pelas sociedades europeias em rápida modernização, os mesmos que Hegel achava terem sido superados, estaremos em melhor posição para começar a entender a experimentação estética que parece ter começado com Manet. Hegel, em outras palavras, pode ter fornecido os recursos para uma abordagem do modernismo e um modo de entender sua relação com o problema do autoconhecimento, mesmo sem ter compreendido todo o potencial (e as limitações) de sua própria abordagem. Ele pode ser o teórico do modernismo, malgré lui e avant la lettre<sup>53</sup>.

Para usar as palavras do próprio Hegel no prefácio da Fenomenologia, e tomando a palavra “trabalho” ou “tarefa” (*Arbeit*) como incluindo as obras de arte, não há motivo para supor que não

---

<sup>53</sup> É certamente verdade que a categoria central de Hegel – aquela nomenclatura que surgiu, de fato, a partir da física do século XVIII e do problema das forças opostas, a “negatividade” – é a que precisamos para compreender o modernismo. Cf. o comentário de Clark, 2001, p. 302, em seu capítulo sobre Pollock: “Uma arte de alta negatividade – livros sobre nada, pinturas feitas com a consciência deliberadamente suspensa”.

enfrentamos o mesmo problema histórico que Hegel descreve aqui, em contraste com o trabalho no mundo antigo:

Hoje em dia, a tarefa que temos diante de nós não consiste tanto em purificar o indivíduo do sensivelmente imediato e transformá-lo em uma substância pensante que tenha sido submetida ao pensamento; consiste, em maior grau, em fazer exatamente o oposto. Consiste em atualizar e animar espiritualmente o universal por meio da suprassunção de pensamentos fixos e determinados. (Hegel, 2012, §33, p. 29)<sup>54</sup>

Essas formulações, é claro, apenas apontam para esses recursos teóricos, e seriam necessários vários livros para explicá-los detalhadamente<sup>55</sup>. Mas o cerne da questão, a tese central do idealismo de Hegel, antecipa, em sua própria formulação, a questão das condições de possibilidade da inteligibilidade da arte moderna em geral e, dado o aumento da pressão que a arte modernista exerce sobre a articulação conceitual, ou o que hoje chamamos de crítica, da arte modernista em particular. Essa tese central foi introduzida no capítulo anterior: a distinção e, mais radicalmente, a inseparabilidade entre conceito e intuição na experiência e, de modo semelhante, uma forma de mentalidade prática, intenções, nos movimentos corporais na ação. Hegel negava que as

---

<sup>54</sup> Conforme a opção do autor, a tradução da passagem baseou-se na edição inglesa de T. Pinkard. Cf. Hegel, G. W. F. (2012) *Phenomenology of Spirit*. Translated by T. Pinkard. Edição digital disponível em: [https://files.libcom.org/files/Georg%20Wilhelm%20Friedrich%20Hegel%20%20The%20Phenomenology%20of%20Spirit%20\(Terry%20Pinkard%20Translation\).pdf](https://files.libcom.org/files/Georg%20Wilhelm%20Friedrich%20Hegel%20%20The%20Phenomenology%20of%20Spirit%20(Terry%20Pinkard%20Translation).pdf). (N. da T.).

<sup>55</sup> Em outros trabalhos, tentei fornecer uma interpretação desses recursos teóricos: Pippin, 1989 e 2008b.

capacidades básicas necessárias para entender o que experimentamos e fazemos, as capacidades ativas e passivas, fossem separáveis ou componentes independentes da experiência e da ação, como se em algo processo de duas etapas. Ele sustentava que qualquer passividade sensível ou inclinação sensível só poderia desempenhar seu papel se já fosse informada conceitualmente, determinada de certa maneira por alguma discriminação espontânea. Essa tese – o centro das questões hoje chamadas de “Idealismo Alemão” – exigia uma reconsideração profunda da própria possibilidade de inteligibilidade na experiência e na ação (o projeto principal de Hegel, tal como o compreendo). Isso implicava um desacordo importante com (embora também influenciado por) os argumentos originais de Kant sobre como os pensamentos podem ser ditos informar a sensibilidade na percepção e como os pensamentos podem estar, ou operar, nos movimentos corporais que consideramos ações imputáveis. Em termos estéticos, essa posição exigia de Hegel o repúdio de estéticas racionalistas, classicistas e perfeccionistas (nas quais ideais “separáveis” são vagamente intuídos na experiência sensível), estéticas empiristas (nas quais o prazer sensível é considerado um fenômeno não conceitual diretamente reativo) e das estéticas kantiana e schilleriana (nas quais a harmonia ou o livre jogo das faculdades sugere uma finalidade que não pode ser conceitualmente determinada). Como veremos, essa posição associa especialmente a inteligibilidade das obras de arte à inteligibilidade dos movimentos corporais que consideramos ações, onde normas sociais em circulação bem-sucedida são necessárias para que o conteúdo e a

imputação da ação sejam fixados<sup>56</sup>. Portanto, uma das questões que surgirá em nossa exploração contrafactual do que seria a visão de Hegel sobre Manet é: como essa exigência “aparece” quando essas normas sociais (aquelas que permitem descrições compartilhadas de ações e atribuição de agência) começam a se desintegrar internamente e a perder sua força.

### III

Então, voltemos à afirmação impressionante de que a arte se tornou para nós *ein Vergangenes*, uma coisa do passado, incapaz de funcionar para nós com o poder e a importância que outrora possuiu. É claro que, ao afirmar isso, Hegel não quis dizer que a arte deixaria de ser produzida, que seria de algum modo desacreditada, como a astrologia ou a alquimia, ou que passaria a ser vista como uma versão primitiva da filosofia<sup>57</sup>. Para compreender o que ele quer dizer, é preciso lembrar que o tratamento de Hegel sobre a arte, em qualquer período, ao longo de todas as *Preleções*, já havia evitado amplamente muitas das categorias estéticas tradicionais. Quando ele discute a noção de “verdadeira beleza”, por exemplo, diz coisas

---

<sup>56</sup> Refiro-me simplesmente a como passamos, fácil e imediatamente, a compreender movimentos corporais como rezar, trabalhar, protestar, brincar, e assim por diante. O primeiro passo fundamental para ir de Kant a Hegel até a inteligibilidade das obras de arte é como se entende que os pensamentos informam a sensibilidade e como se entende que o pensamento incide sobre, informa, os movimentos corporais, os dois exemplos mais óbvios do que Danto (1994) chama de “significado incorporado”.

<sup>57</sup> Por exemplo: “Podemos muito bem esperar que a arte sempre se eleve mais alto e chegue à perfeição, mas a forma da arte deixou de ser a necessidade suprema do espírito” (Hegel, 1975, p. 103).

tão incomuns como “as obras de arte são tanto mais excelentes em expressar a verdadeira beleza, quanto mais profunda for a verdade interior de seu conteúdo e pensamento” (Hegel, 1975, p. 74). É importante destacar esse comentário incomum sobre o belo porque, embora Hegel ocasionalmente invoque o compromisso irreduzível com o ideal do belo como condição para que a arte seja realmente arte (por exemplo, ao descrever a situação radicalmente nova do artista moderno pós-romântico, ele observa que, embora o artista não esteja mais restrito por temas ou interesses nacionais, ainda assim insiste que o artista não deve “contradizer a lei formal de ser simplesmente belo”<sup>58</sup> e que o material deve ser tal que seja “capaz de tratamento artístico” (Hegel, 1975, p. 605)), tais observações devem ser interpretadas de forma a serem consistentes com sua revolucionária indiferença à beleza da natureza (Hegel, 1975, p. 2) (o tema da estética anterior), sua abordagem desestetizada da experiência do belo na arte (a falta de interesse pelo prazer e pelo gosto), e observações incomuns como a já citada<sup>59</sup>.

---

<sup>58</sup> Hegel escreve como se, ao longo dos cursos, tivesse falado sobre tal “lei formal”, mas, além de comentários como esse e do famoso (e contestado, provavelmente de Hotho e não de Hegel) sobre “a aparência sensível da Ideia”, ele não formulou tal “lei” formal.

<sup>59</sup> Pode-se imaginar o que ele poderia querer dizer, mas Hegel nunca esclarece por que a aparência sensível da Ideia deveria ser, em algum sentido reconhecível (isto é, um sentido contínuo com usos anteriores), “bela”. O que parece interessá-lo é o primeiro aspecto, e ele simplesmente o contabiliza como sendo o segundo. Retornaremos à grande e antiga questão da relação entre verdade e beleza no capítulo 4, sobre Heidegger. E isso sem sequer mencionar formulações enigmáticas como “a beleza nasce do espírito e renasce” (Hegel, 1975, p. 2). Penso que Hegel se refere aqui ao fato de que qualquer obra de arte é, em primeiro lugar, “nascida do espírito”, isto é, um produto da intenção (mente) do artista, mas depois também “renasce”, na medida em que o conteúdo de tal intenção incorporada depende da recepção e da circulação de uma reivindicação provisória de sentido. Ela renasce nesse momento. Esse tipo de tardividade, característico também do pensamento de

Além disso, tais invocações do belo não equivalem a uma forma de “classicismo”, pois Hegel não considera as obras de arte como representações de um Ideal objetivo e independente, de “a” verdade, no sentido usual. Em vez disso, como veremos mais detalhadamente, ele as considera veículos para a realização prática da verdade especulativa relevante.

Em parte, isso se deve ao que ele acredita sobre o *status* lógico único do autoconhecimento, mesmo em nível coletivo ou civilizacional. E essa é outra pressuposição teórica crucial das *Preleções* que exige uma breve explicação. Seja individual ou coletivo, tal autoconhecimento não assume um objeto no sentido intencional usual. A questão aqui não é o autoconhecimento no sentido empírico, questões de fato sobre minhas disposições psicológicas ou características biológicas. Ao contrário, o autoconhecimento que mais importa, para Hegel, diz respeito ao que alguns chamam de “identidade prática”. Trata-se de uma autoimagem que tomamos como fundamental em qualquer autodefinição: “quem eu realmente sou” – no sentido de pai devotado, filósofo, patriota, cientista comprometido, jornalista que “fala a verdade ao poder” e assim por diante. É nesse sentido que, para Hegel, o que tomamos como sendo nós mesmos é uma declaração ou compromisso, uma promessa quanto àquilo com que manteremos fidelidade, e não uma simples auto-observação. Ou, dito de forma mais geral, o autoconhecimento é autoconstitutivo em

---

Hegel sobre a ação (como no caráter social do conteúdo de uma ação), será discutido de forma mais extensa adiante.

Hegel, pois lutamos coletivamente para nos tornarmos, de fato, aquilo que acreditamos ser<sup>60</sup>.

Esse aspecto do autoconhecimento tem uma implicação ainda mais importante para a arte. Eis o trecho, citado no capítulo anterior, onde Hegel se distingue do classicismo tradicional da maneira mais clara. Ele está discutindo a arte clássica, naturalmente o período favorito das teorias classicistas, e observa algo sobre a forma como essa arte deve ser dita revelar a verdade. O que ele diz aqui é extremamente importante, pois não apenas distingue sua posição do classicismo tradicional, mas ele confia na mesma estrutura lógica para entender a função expressiva e de “realização” das obras de arte, da mesma maneira que compreende a relação entre a subjetividade e o ato – uma conexão, como veremos, crucial em sua abordagem e relacionada ao problema anteriormente descrito como o problema idealista do “Absoluto”:

E não era como se essas ideias e doutrinas já estivessem presentes, antes da poesia, em um modo abstrato de consciência, como proposições religiosas gerais e categorias de pensamento, e então mais tarde apenas fossem revestidas de imagens pelos artistas e adornadas exteriormente na poesia; ao contrário, o modo de produção artística era tal que o que fermentava nesses poetas eles só podiam elaborar nessa forma de arte e poesia. (Hegel, 1975, p. 102)

---

<sup>60</sup> O fato de Hegel falar da “efetivação” (*Verwirklichung*) gradual da verdade é outro tema que exigiria um livro inteiro. Uma formulação típica é: “Para nós, a arte já não conta como o modo mais elevado em que a verdade configura para si uma existência” (Hegel, 1975, p. 103).

Há muito a dizer sobre essa frase muito interessante, “elaborar” (*herauszuarbeiten*). Em primeiro lugar, esse modo de falar deixa claro por que Hegel pode pensar que a exteriorização de nossas ideias sobre nós mesmos em obras de arte é essencial, e não meramente exemplificadora. Nós não sabemos, de forma determinada ou “viva”, quem realmente acreditamos ser, exceto por meio dessa exteriorização, seja em ações ou em produções materiais como obras de arte. Como ele diz, não há “ideias” ou “doutrinas” anteriores à arte<sup>61</sup>, mas apenas (primeiramente) na arte (outra implicação de suas afirmações sobre a relação entre conceito e intuição). Como já foi observado, no caso do autoconhecimento individual, esse conhecimento é inerentemente de primeira e não de terceira pessoa, e é autoconstitutivo; ele não pode ser uma mera descoberta ou relato de si mesmo. Em qualquer sentido significativo de autoconhecimento além de um relatório de fatos empíricos (o sentido relevante para a identidade prática mencionada antes), somos, ao menos provisoriamente, aquilo que acreditamos ser. Digo “provisoriamente” porque Hegel acrescenta à noção de autoconstituição a afirmação de que tais declarações de identidade só são efetivas (*wirklich*) quando efetivadas (*verwirklicht*) em um mundo, em um tempo. Ele concorda com Goethe que “no princípio era a ação” (*im Anfang war die Tat*), que o ato é a medida da genuinidade e, de fato, do verdadeiro conteúdo dos compromissos de um sujeito. Hegel também acrescenta a essa imagem do autoconhecimento a noção controversa de que algo como nossa identidade coletiva, o *Geist*, é distinto da mera soma ou de alguma

---

<sup>61</sup> Ele deve, é claro, querer dizer que não há ideias confiavelmente determinadas. O artista não ataca de maneira selvagem e cega, ao acaso, um bloco de pedra para depois inspecionar o que resulta disso.

função direta dessas declarações individuais. O comum e o individual são, para ele, dialeticamente entrelaçados, e esse projeto comum está sujeito à mesma lógica. Ou seja, qualquer identidade autoconstitutiva individual só é possível dentro de um esforço contínuo por um autoconhecimento comum, e assim uma autorrealização comum. É esse projeto amplíssimo de busca por autoconhecimento comum que nos interessa: o moderno. Há muito mais a dizer sobre esse ponto, mas ele é a contribuição hegeliana mais importante para uma teoria da arte, e retornaremos a ele frequentemente<sup>62</sup>.

Em segundo lugar, quando Hegel observa que em nossa época “a arte nos convida à consideração intelectual, e isso não com o propósito de criar arte novamente, mas de conhecer filosoficamente o que é a arte” (Hegel, 1975, p. 11), ele não apenas mina sua própria definição restrita da apreciação artística como essencialmente intuitiva e afetiva, mas também pode facilmente ser interpretado como introduzindo a possibilidade de um tipo diferente de arte capaz de responder a essa nova expectativa, uma arte explicitamente autorreflexiva e exploratória, tal como começamos a ver com Manet, uma arte que exige do espectador um tipo novo de interrogação interpretativa. (Essa “interpelação de um novo tipo” exigida por Manet, por exemplo, é o alvo de nossa investigação, agora mais bem delineada por essas noções de declarações provisórias de identidade, exteriorização e realização). Isso é sugerido por muitas afirmações ricas, mas pouco desenvolvidas, como “Desse modo, a arte romântica é a autotranscendência da arte, mas dentro de sua própria esfera e na forma da própria arte.” (Hegel,

---

<sup>62</sup> No que se refere ao desenvolvimento dessa acepção na filosofia prática, ver minha discussão em Pippin, 2008b.

1975, p. 80), bem como em sua afirmação de que “para nós”, agora, a arte suscita uma filosofia da arte, um “tratamento científico”, e não tanto um prazer estético ou sensível distinto.

Além disso, Hegel observa que a situação do artista moderno (com isso ele se refere basicamente à arte romântica tardia) libertou o artista do fardo de qualquer dependência de uma tradição nacional ou artística recebida. Já não há mais nada, em nenhum dos dois sentidos, que o artista esteja obrigado a assumir sob pena de cair fora do que é reconhecido como arte conforme a norma. Como Hegel diz com frequência nas *Preleções* (de modos que chegam a soar como uma celebração do pós-modernismo), para o artista contemporâneo, tudo do passado está disponível, qualquer estilo, tradição, técnica, qualquer tema ou assunto.

## IV

Reconhecidamente, essas sugestões sobre a relevância de Hegel têm como contrapartida a necessidade de reconfigurar algumas das formulações do próprio Hegel. Há duas divergências sérias, ambas relacionadas a tensões inerentes e, em última análise, irresolúveis na argumentação de Hegel<sup>63</sup>. Ou seja, tais divergências

---

<sup>63</sup> Há ainda uma terceira questão muito ampla, da qual não poderei tratar aqui. Ela diz respeito à própria “recuperação” da arte por parte de Hegel (aparentemente um tema presente apenas nas preleções tardias sobre arte), entendida como aquilo que ele denomina “comédia objetiva” e como uma arte cujo tema central é o *Humanus*. Seu paradigma para tal possibilidade é o *Divã ocidento-oriental* de Goethe. O problema está em como Hegel procurou pensar sua própria caracterização da época moderna como “prosaica” e, portanto, não um objeto adequado para a poesia, exceto no caso de um certo tipo de comédia. Como de costume, o melhor relato das várias dimensões do pensamento de Hegel sobre a “produção artística na fase

são necessárias para que o cerne da abordagem de Hegel se torne coerente. A primeira diz respeito a algo que considero uma grande virtude de sua abordagem: a ausência de uma perspectiva essencialista e a promoção de uma abordagem historicista. A arte, em outras palavras, não é uma espécie natural humana, não mais do que a ópera ou o cinema o são. Trata-se de uma prática inventada sob determinadas condições, compartilhando propriedades com outras práticas semelhantes, como decoração, autoglorificação política, rituais religiosos, e assim por diante, mas Hegel quer contá-la como uma prática distinta. Suas normas são auto-legisladas coletivamente ao longo do tempo; em outros termos, da mesma maneira básica como as regras de um jogo poderiam ser formuladas coletivamente ao longo do tempo. (Por exemplo, uma das afirmações mais intrigantes de Hegel em suas *Preleções* é que a pintura, tal como a entendemos, uma arte bela, não decorativa, não um trabalho artesanal, nem, em última instância, um complemento religioso ao culto, só é possível em uma cultura cristã, com sua compreensão da relação entre o interior e o exterior). Tais regras, contudo, não são formuladas de forma arbitrária ou meramente contingente; elas podem até mesmo ser ditas possuir uma espécie de necessidade interna, dada a escala ampla do projeto de autoconhecimento atribuído a Hegel anteriormente e a indispensabilidade de uma forma de compreensão “intuitiva” (*anschauliche*), ou talvez de uma apreensão conceitual orientada

---

terminal da arte” (*Kunstproduktion in der Endzeit der Kunst*) é Henrich, 2003a, p. 90-111. Uma análise inestimável, complementar, porém diferente e efetivamente a partir do ponto de vista do *Divã*, encontra-se em Wellbery, 2009. Para as próprias reformulações de Henrich dos princípios básicos do projeto de Hegel, com o objetivo de ajudar Hegel a sair do beco sem saída em que ele parece ter se colocado, ver Henrich, 2003a, p. 135.

pela intuição. Ou seja, Hegel pode pensar que há razões *a priori* para que haja arte, tal como a razão mencionada acima: qualquer compreensão adequada do Absoluto deve incluir um modo de compreensão sensível, intuitivo e afetivo. (Sem isso, qualquer entendimento do Absoluto seria incompleto)<sup>64</sup>. Mas o espírito de seu empreendimento deveria implicar que não pode haver uma razão *a priori* para excluir a arte pós-romântica da tradição da arte. Seria obviamente mais consistente dizer que a arte pode tornar-se algo bastante novo sob as condições históricas da modernidade, talvez algo tão novo que já não seja reconhecível, por ninguém na tradição anterior, como sendo arte. (Colocado de outro modo, a resposta à pergunta sobre o por que os artistas, em determinado momento, não puderam mais ser artistas românticos com credibilidade tem algo a ver com o fato de sua autocompreensão já não ser suficientemente moderna. Para isso, foi necessário esperar por Manet). O fato de Hegel considerar que qualquer arte que não se conforme ao que era compreendido como a tarefa de uma manifestação intuitiva do Absoluto não deva mais ser considerada como tendo grande importância não apenas trai um estranho e inconsistente essencialismo, mas também bloqueia a consideração do modo relativamente natural como suas observações sobre o destino da arte romântica se abrem para as características distintivas da arte modernista – como suas próprias observações

---

<sup>64</sup> Compreender a radicalidade da abordagem historicista (antiessencialista) de Hegel é também a questão central que distingue este tipo de interpretação (a minha) da possível relevância de Hegel para a arte pós-hegeliana daquela de Henrich, que vê possibilidades muito mais limitadas. Isso é demonstrado em detalhes convincentes por Donougho, 2007a. Além disso, para uma discussão interessante da relação entre as vertentes do essencialismo e da historicidade em Hegel (com referência à teoria de Danto), ver Hilmer, 1998.

sobre um novo “tratamento filosófico” sugeriam<sup>65</sup>. (A extraordinária dificuldade dessa posição, a mais historicista, é que ainda queremos manter a capacidade de dizer que algo pode, em determinado período histórico, “posar” como arte e ainda não ser arte, que pode ser produzido e visto como arte, tratado como arte pelas autoridades relevantes e, mesmo assim, não ser arte. Para alguns, as dúvidas quanto à possibilidade de fazer tal afirmação surgem muito antes de Duchamp ou Warhol; para alguns, já aparecem com Kandinsky, Malevich e Mondrian. E essa é uma questão legítima)<sup>66</sup>.

A segunda revisão necessária para tornar Hegel mais hegeliano envolve passagens como a seguinte:

A arte, por meio de suas representações, ao mesmo tempo em que permanece no âmbito do sensível, liberta o homem do poder da sensibilidade. É claro que frequentemente ouvimos frases feitas sobre o dever do homem de permanecer em unidade imediata com a natureza; mas tal unidade, em sua abstração, é pura e simplesmente rudeza e ferocidade, e, ao dissolver essa unidade para o homem, a arte o eleva com mãos gentis para fora e acima do aprisionamento na natureza. (Hegel, 1975, p. 49)

---

<sup>65</sup> Procuo demonstrar essas afinidades no que pode ser considerado o caso extremo e, segundo todas as visões tradicionais de Hegel, o mais implausível: a abstração na pintura moderna. Ver Pippin, 2002. Para uma resposta a essa proposta (e uma crítica interessante a ela), ver Donougho, 2007b.

<sup>66</sup> Para evidências de que Hegel queria manter a discussão arte/não arte, especialmente no que diz respeito aos romances de Jean Paul, ver as citações manuscritas apresentadas por Rutter, 2010, p. 20. Em termos efetivos, a discussão de Rutter sobre Hegel, a respeito da arte ruim, da arte pré-artística, da arte não artística e da arte antiartística, também é muito útil.

Não há nada de problemático ou em tensão com outros pontos centrais do projeto de Hegel em dizer que a arte é uma das formas pelas quais se transcende o poder de qualquer noção segundo a qual seríamos apenas criaturas naturais, determinadas por um destino biológico, ou, como ele diz, *befangen* (*aprisionadas*) por uma essência fixa da espécie. Mas, nesses e em muitos outros contextos, ele não qualifica suas observações dessa maneira e parece falar, em vez disso, de uma libertação total do nosso corpo sensível. A ideia de sermos totalmente libertos de uma prisão natural é obviamente uma noção bastante não dialética, e poderia justificar, mas não tornar persuasiva, uma certa alegação de que já alcançamos uma espécie de autocompreensão que transcende a necessidade de nos entendermos “esteticamente”, isto é, enquanto corporalmente encarnados, sensivelmente<sup>67</sup>. Uma pessoa com tal visão poderia argumentar que, dado esse feito, já não consideramos a experiência principalmente sensível de nós mesmos – perceptiva, afetiva, apaixonada – como importante ou central. (É perfeitamente hegeliano conceber uma “história dos sentidos”). Ou seja, as leituras mais extremas e triunfalistas da tese do fim da arte, de que não precisamos mais da arte em si, pressupõem essa formulação não dialética, em vez de uma formulação propriamente hegeliana. A confiança de Hegel de que a própria arte foi superada – em vez de que nossa atual autocompreensão requer uma forma radicalmente alterada de arte – está claramente vinculada a essas observações não

---

<sup>67</sup> Do mesmo modo, é evidente que, independentemente de nosso grau de autoconhecimento filosófico, não deixamos de ser seres corporalmente encarnados, e o significado “afetivo-sensível” de tal experiência corpórea continuaria, então, a ser uma preocupação, especialmente sob condições históricas mutáveis, condições que Hegel não poderia ter imaginado. Afinal, mesmo a pintura abstrata é a expressão da abstração em um meio sensível.

qualificadas sobre a libertação de uma prisão natural. Assim, “liberta-se” do mito do dado no empirismo, do mito da imediatidade no intuicionismo romântico, do mito dualista dos estados mentais causando movimentos corporais, ou do mito do naturalismo autorredutivo, e assim por diante, não é, e não pode ser, libertar-se da nossa própria corporeidade sensível. O que precisamos é de uma nova compreensão intuitivo-afetiva de tal corporeidade, consistente com o tipo de liberdade que alcançamos (ou que fracassamos em alcançar).

E isto indica um ponto cego no tratamento hegeliano da modernidade, sua falha em antecipar as insatisfações que esse mundo “prosaico” (como ele frequentemente o chamava) geraria, ou sua falha em reconhecer que poderia haver uma forma básica de desunião ou alienação para a qual seu projeto não oferece resposta, para a qual não há ainda no horizonte qualquer *Aufhebung*. A dualidade é basicamente a mesma que o preocupava desde o período de Jena; nos *Cursos de estética*, ele a formula em uma imagem muito marcante:

A cultura espiritual, o intelecto moderno, produz essa oposição no homem, que o torna um animal anfíbio, porque agora ele precisa viver em dois mundos que se contradizem mutuamente. O resultado é que agora a consciência vagueia nessa contradição, e, impelida de um lado ao outro, não consegue encontrar satisfação nem em um, nem no outro. (Hegel, 1975, p. 54)

É surpreendente notar que Hegel não diz aqui que os seres humanos sempre foram e sempre serão tais “animais anfíbios”; em vez disso, ele afirma que a “cultura espiritual, o entendimento

moderno” (*die geistige Bildung, der moderne Verstand*) produziu esse ser errante. Tal estado de ser é um fenômeno histórico. Essa afirmação nos remete novamente a um aspecto decisivo do tratamento hegeliano do “problema do Absoluto” que temos enfatizado. O problema enfrentado pelas nossas faces anfíbias não é um problema metafísico sobre substâncias, como o imaterial e o material poderiam interagir. Nós produzimos tal ser (*der ihn zur Amphibie macht*) e, portanto, o problema que nosso sujeito enfrenta não é o de formular uma teoria filosófica correta sobre substâncias em interação – hilemorfismo, propriedades emergentes ou monismo anômalo –, mas um problema de *satisfação* (*Befriedigung*). Isso, na prática, redefine o problema em vez de abordá-lo em sua forma convencional. Como pode um sujeito de pensamento e ação que sempre se experiencia como além, ou mais do que seus estados materiais, chegar a alguma resolução sobre quem ou o que ele realmente “é”? Como ele pode encontrar satisfação na ausência de qualquer ponto de repouso como sua forma biológica de espécie?<sup>68</sup>

Os pressupostos para esse tipo de tratamento por parte de Hegel são bastante complexos, tanto historicamente quanto sistematicamente. Basicamente, Hegel não trata o problema idealista alemão do Absoluto – a questão da identidade sujeito-objeto, de como sujeitos também podem ser objetos – como um problema de algum fundamento anterior (da unidade original de ambos) a ser recuperado em alguma intuição intelectual ou experiência estética. Ele segue Schiller ao “inverter” a direção da questão, olha para a frente, não para trás, e entende a subjetividade

---

<sup>68</sup> Para um tratamento mais completo de como Hegel compreende a relação entre a consciência e sua incorporação material, ver minha discussão em Pippin, 2011a.

como um *status*, um modo de comportamento mútuo e em relação ao mundo natural que deve ser *alcançado*. Tal *status* e prática reconciliam e integram nossa experiência de nós mesmos como criaturas sensíveis e materiais, assim como seres racionais e ativos. O exemplo útil de Schiller, que Hegel também usa ocasionalmente é: o amor romântico, especialmente o amor romântico na família, que não é nem a mera imposição de uma forma ética à necessidade sexual, nem uma estratégia instrumental para a satisfação de tal necessidade. Tudo nessa tradição de valor filosófico depende da compreensão adequada dessa relação entre formalidade e materialidade (nenhum dos termos permanece o que era fora de sua inter-relação), mas o que agora precisamos é de um senso geral dessa noção de *Geist* reconciliado como realização. Ou, como Hegel diz com frequência, o *Geist* é “um produto de si mesmo”<sup>69</sup>.

Mas Hegel também, repetindo em outro registro o que estou dizendo ser seu erro capital, insiste agora, apesar dessas observações sobre o “anfíbio”, que a filosofia (e somente a filosofia) conseguiu suprassumir essa tensão, e é sob essa suposição que ele atribui à arte uma tarefa que deixa muito pouco espaço para algo com alguma vida ou interesse:

Contra isso devemos manter que a vocação da arte é revelar a verdade na forma de configuração artística sensível, apresentar a oposição reconciliada recém-mencionada, e assim ter seu fim e objetivo em si mesma, nesse próprio apresentar e revelar. (Hegel, 1975, p. 55)

---

<sup>69</sup> Por exemplo, Hegel, 1978, p. 6-7.

Se mudarmos a palavra-chave da citação para “irreconciliada”, como devemos fazer por qualquer relato razoável da modernidade, um quadro diferente de uma possível arte moderna se abre<sup>70</sup>.

## V

Mas, para apreciar a relevância de Hegel, considere novamente o “momento Manet”, primeiro à luz das concepções tradicionais do belo e da arte anteriores a Hegel, e depois a partir da sugestão radicalmente diferente de Hegel.

É imediatamente evidente que a estética filosófica de Platão até Kant e Schiller se mostra praticamente impotente diante de pinturas como as de Manet e, mais adiante, de Cézanne, Miró, Picasso e Pollock. É claro que o tom das duas obras originais e revolucionárias de Manet está longe de qualquer idealização; se alguma coisa é anti-idealizante, até mesmo irônica. Não há qualquer tentativa séria de verossimilhança na representação das propriedades sensíveis (a pele de *Olympia* não possui nada da qualidade vívida, rosada e exuberante das de Ticiano; parece até um pouco suja, quase morta)<sup>71</sup> e, portanto, não há convite a qualquer

---

<sup>70</sup> Isso também se relaciona com sua aparente relutância em considerar qualquer forma possível de expressão estética da realização da liberdade humana que não seja uma pintura figurativa de figuras e ações reconhecidamente humanas; sua relutância, isto é, em considerar uma possível “expressão” não figurativa de estratégias possivelmente novas na luta pela realização da liberdade em um mundo natural ou material. Appreciar esse ponto, quero sugerir, ajudará ao menos em alguma medida na tentativa de responder à nossa questão hegeliana acerca do modernismo.

<sup>71</sup> Cf. a observação de Hegel: “Assim, a verdade da arte não pode ser mera correção, à qual se restringe a chamada imitação da natureza; ao contrário, o exterior deve

experiência de harmonia sensível-intelectual. Na verdade, em ambas as pinturas há uma referência a obras passadas que aspiram claramente ao ideal do belo. No caso de *Olympia*, trata-se da *Vênus de Urbino*, de Ticiano; no de *Almoço na relva*, da gravura de Marcantonio Raimondi baseada na hoje perdida *Julgamento de Páris* de Rafael<sup>72</sup>. Mas a lembrança dessas referências serve apenas para destacar o fato de que as pinturas de Manet não compartilham dessa aspiração idealizante. Como veremos em mais exemplos adiante, o efeito das pinturas é algo como uma dissonância cognitiva ou musical, quase como se ambas as obras fossem concebidas como uma espécie de afronta ou, ao menos, de desafio, “voltadas” integralmente para o espectador com uma estranha e flamboyant indiferença a esse espectador<sup>73</sup>. Em um rompimento marcante com o que Fried chamou de tradição de absorção do século XVIII e início do XIX, os sujeitos nas pinturas de Manet frequentemente olham para fora da moldura, em direção ao espectador, encenando aquilo que seria a “teatralidade”. Mas o efeito estranho desse “frontalidade”, como Fried a denomina, é que tais espectadores – nós, que estamos bem ali – somos como se fôssemos invisíveis ou, ao menos, irrelevantes, sem qualquer presença significativa no olhar vazio ou

---

harmonizar-se com um interior, que é harmonioso em si mesmo e, justamente por isso, pode revelar-se como tal no exterior” (Hegel, 1975, p. 155).

<sup>72</sup> Fried (1996, p. 515, nota 56) estabelece outra fonte importante e negligenciada (ou até então desconhecida) para *Olympia*: a *Vênus* de Jacopo del Sellaio, originalmente considerada uma *Vênus* de Botticelli, e ele republica uma discussão interessante sobre ela feita pelo amigo de Manet, o crítico Zacharie Astruc. As observações marcantes de Astruc sobre o olhar de *Vênus* remetem imediatamente à questão de *Olympia*.

<sup>73</sup> Este é um ponto (sobre a “frontalidade” da pintura) abordado em detalhe em Fried, 1996. Há uma discussão interessante sobre o efeito de Manet como uma espécie de combinação desorientadora do belo e do sublime em Pile, 2004.

divertido dos sujeitos. Essa ausência até mesmo da possibilidade de mutualidade (entre o sujeito pintado e o observador), sugerida por essa invisibilidade ou irrelevância – e não apenas uma falha simples ou um mal-entendido (e o ar inconfundível de desconforto que isso cria) – é o que ajuda a evocar a atmosfera de incompletude e fragmentação presente em muitas das pinturas. E, embora haja elementos de grande beleza no trabalho de Manet, e uma espécie de prazer na audácia pura da pintura, as categorias românticas, até mesmo a própria noção de belo, parecem simplesmente fora de lugar. Mas então, qual seria o ponto?

Sou tentado a fundamentar todo o meu argumento sobre a relevância de Hegel para essas questões em uma única passagem das *Preleções*:

Assim, inversamente, a arte transforma cada uma de suas produções em um Argos de mil olhos, pelo qual a alma e o espírito interiores se revelam em todos os pontos. E não é apenas a forma corporal, o olhar dos olhos, o rosto e a postura, mas também ações e eventos, discurso e tons de voz, e a série de seus cursos através de todas as condições de aparência que a arte tem em toda parte para transformar em um olho, no qual a alma livre se revela em sua infinidade interior. (Hegel, 1975, p. 154-55).

A ideia de que a arte visual pode transformar a superfície de cada objeto – até mesmo a aparência de ações, eventos, falas e assim por diante – em uma criatura de mil olhos é também uma afirmação de que a recepção e apreciação da obra devem ser entendidas não como uma elevação inspiradora ao ideal, nem como ocasião de uma harmonia interior ou de um prazer incomum e desinteressado.

Afinal, mesmo diante de uma criatura de dois olhos, a tarefa de entender o que se revela em seus olhos não é nada simples. Pode ser bem mais difícil do que entender o que a pessoa diz. Uma resposta apropriada à ambição da obra deve, portanto, ser uma realização interpretativa de algum tipo, que começa por uma relação interrogativa – não meramente receptiva, afetiva ou mesmo contemplativa – com o objeto, um aspecto da experiência estética que Hegel sugere ser espetacularmente mais difícil do que se costuma reconhecer, já que imagina a obra de arte como um Argos de mil olhos. (Logo no início, Hegel havia caracterizado toda arte de maneira que pode soar como clichê, a não ser que se note o quão incomum é a formulação: “a obra [de arte] é essencialmente uma pergunta, um apelo ao peito responsivo, um chamado à mente e ao espírito” (Hegel, 1975, p. 71)). Tal tentativa deve ser responsiva à evidência, mas jamais poderá ser resolvida por qualquer “fato da matéria”; ela sempre pode permanecer aberta, e até mesmo contenciosa.

Além disso, a própria imagem sugere que devemos pensar a diferença entre ver uma superfície pintada em uma obra de arte e ver o objeto em si como algo análogo à diferença entre ver uma pessoa, ou o rosto de uma pessoa, como um objeto qualquer e vê-lo como o rosto de alguém, o que exige uma relação completamente distinta entre quem vê e o que é visto. Isso sugere, mais uma vez, que há uma conexão profunda entre compreender ações, condutas e expressões humanas significativas e compreender significados expressivos em obras de arte.

Tudo isso sugere algo mais determinado sobre a categoria distinta da inteligibilidade sensível, e especialmente visual, que Hegel tentou diferenciar da inteligibilidade “representacional” e

“conceitual” encontrada na religião e na filosofia. Tal forma de discriminação, obviamente de grande relevância para a inteligibilidade pictórica, certamente não é, e não pode ser, não conceitual na abordagem hegeliana. Mas a modalidade de sua determinação conceitual menos determinada se dirige ao espectador de maneira única e, como ele afirma, de modo interrogativo. Talvez uma forma de compreender o ponto de Hegel seja lembrar uma característica da interação social bastante proeminente, curiosamente, em muitos romances modernistas: a sugestão de que há uma forma única de inteligibilidade visual no rosto humano. No romance de Proust, Swann vê *no* rosto de Odette que ela está mentindo sobre um encontro amoroso. Ele não vê uma evidência com base na qual faz uma inferência. Diz-se que ele vê a mentira em seu rosto. Ou em um diálogo em um romance de Henry James, o personagem *A* pode ver no rosto de *B* não apenas que *B* sabe que *A* revelou uma confidência, mas que *B* sabe que *A* sabe que *B* sabe. E, novamente, seja lá qual for essa forma de inteligibilidade, ela não é inferencial; é, em algum sentido literal, “vista”, e está em operação quando uma pintura nos detém, nos obriga a prestar atenção e levanta o tipo de “questão” que Hegel destacou.

Ou seja, tal como Hegel compreende, o fazer e, especialmente, a exibição de obras de arte não podem deixar de expressar uma suposição subjacente sobre a possibilidade de algum significado público, partilhável e, portanto, envolvem o estatuto e o papel do espectador, qualquer suposto destinatário de tal expressão de sentido. (A satisfação dessas condições formaria a base de qualquer critério de êxito estético). Essa suposição teria que ser congruente com as suposições sobre a agência (um significado possivelmente público incorporado nos movimentos corporais) e sobre aqueles a

quem tal “exibição” se destina, pelo menos partindo do pressuposto de que tal dimensão performativa e pública está no cerne da explicação de Hegel sobre a subjetividade na ação<sup>74</sup>. E, dado o modo como Hegel aborda tais questões, temos que dizer que ele entende a satisfação dessas condições estéticas e performativas *no tempo* – ou seja, em nosso tempo, sob as condições da modernidade<sup>75</sup>.

Se isso é uma característica da arte enquanto tal, então também se pode dizer que, sob certas condições históricas, a capacidade de cumprir essas exigências – em ambas as suas manifestações (social e estética) – pode vir a ser experienciada como profundamente problemática ou, ao menos, consideravelmente mais difícil, exigindo um tipo de relação entre espectador e representado, agente e outros, diferente de tudo o que já houve antes, uma nova relação que é mais uma aspiração do que uma realidade presente. Assim, algo como a resistência de grande parte da arte modernista à apreciação e interpretação convencionais – a estranheza e a opacidade que frequentemente vemos em seus mil “olhos” – pode ser entendida como o ponto culminante dessa dificuldade, agora tornada mais explícita, autoconsciente e insistente, respondendo assim às condições alteradas dessa inteligibilidade pública. O mesmo poderia ser dito, *mutatis*

---

<sup>74</sup> Defendo essa afirmação longamente em Pippin, 2008b.

<sup>75</sup> As condições de agência são, assim, compreendidas como um *status* social instituído e sustentado por uma comunidade em um dado momento. Essas condições – quem pode ser contado como agente, o que pode ser atribuído a um agente, até onde se estende o âmbito da responsabilidade de um agente, e assim por diante – variam tanto quanto, e de maneira profundamente conectada com, as condições de sucesso estético. A noção de Pinkard (1996) do que ele chama de “espaço social” de tal agência e de “assumir posições” nesse espaço constitui uma forma importante de compreender o que Hegel quer dizer, e, para a relação entre esse tema e o problema da natureza, ver Pinkard, 2012.

*mutandis*, das aspirações de grande parte do modernismo de forjar uma nova e revolucionária compreensão dessas condições, de exigir que nos compreendamos mutuamente, e assim compreendamos e apreciemos a arte de uma nova maneira. Este é o vínculo hegeliano que insisto que devemos preservar numa teoria estética, mesmo que abandonemos o triunfalismo de Hegel.

E, para tornar o ponto de modo mais literal do que figurativo, para onde mais os olhos do espectador são atraídos nas duas pinturas de Manet senão para o rosto e a expressão das duas mulheres nuas? Ambas as expressões parecem opacas, e até um tanto desprezíveis, ao olhar do espectador, elevando significativamente a aposta ao tentar responder “o que é expresso em seus olhos”. Esse tipo de pergunta (e sua relação óbvia com “o que é expresso na pintura, em seu ‘rosto?’”) é particularmente importante em Manet porque existe frequentemente um ar de mistério e opacidade nas expressões de seus sujeitos, em vários contextos e cenários inusitados – um desafio que resiste à compreensão direta e imediata, como se projetado para impedir as “leituras” convencionais agora inadequadas. Algumas dessas expressões são bastante famosas, é claro, como o cansaço e, especialmente, o vazio na expressão da garçonete em *Um bar no Folies-Bergère* (fig. 2.7; 2.8; ilustr. 3), mas esses “olhos” estão por toda parte em Manet (fig. 2.9; 2.14)<sup>76</sup>. Uma vez que essa questão entra

---

<sup>76</sup> Com certeza, essa característica, o que o crítico francês Chesneau chamou, em um ensaio de 1863, de “olhar sem ver”, também aparece em outros realistas franceses. Ver a citação do ensaio e a discussão em Fried, 1996, p. 74ss. E não quero sugerir que Manet tivesse algum direito exclusivo sobre tais olhares. Ver *White Woman* de Whistler e, mais tarde, *Le café, ou l'absinthe* de Degas. É a repetição extraordinária do tema em Manet que o torna quase um dado mitológico. Ver Fried, 1996, p. 74, sobre o tema do “olhar sem ver” em muitos realistas.

dramaticamente em cena, cada outro aspecto da pintura se torna uma pergunta (nos termos de Hegel, “um olho”, um rosto), da mesma forma: por que nua em um piquenique? Por que os homens conversam entre si e parecem ignorá-la? O que significa a posição e o gesto da mão esquerda de Olympia? Que efeito têm a presença da criada e a entrega das flores? Por que um gato preto? As flores?<sup>77</sup> E, finalmente: sob que condições históricas esse aspecto do significado de uma pintura (uma espécie de resistência alegorizada e intrigante à apreciação direta, até mesmo um desafio algo desdenhoso à expectativa de sentido do espectador) se torna tão tematizado e problemático?



Figura 2.7. Édouard Manet, *Um bar em Folies-Bergère*, 1881-82.

---

<sup>77</sup> Não devemos, é claro, ser literais demais. A afirmação de Hegel é que a pintura transforma toda superfície em um olho. Como veremos, às vezes um endereçamento direto ao espectador, em sua tentativa de dirigir e determinar a compreensão deste, pode obscurecer muito mais do que revelar (ele “teatraliza” o encontro). Mais sobre isso no próximo capítulo.

## V

Lê-se com frequência que a questão na pintura modernista tem muito a ver com “o problema da subjetividade”, e isso certamente parece conectado ao problema cruamente esboçado antes sobre o problema alemão com “o Absoluto”<sup>78</sup>. Tal problema está certamente relacionado (na pintura após o Renascimento) à tentativa de elaborar o que significa, na época moderna, pintar quadros de galeria para espectadores, e quais pressupostos acerca da mente dos espectadores (suas expectativas sobre interpretação e significado) e sobre a representação da interioridade humana na pintura são relevantes, agora que os diversos contextos institucionais e suposições que anteriormente informavam a interação entre a pintura e os observadores já não a sustentam como antes. E o mesmo ocorreu no contexto em rápida transformação que também se expressa no drama moderno, na poesia e na filosofia. (Esse é o território em que Michael Fried trabalha, e é um tema constantemente relevante. É perfeitamente compatível com o projeto historiográfico de Fried enfatizar não apenas esse tema como motivo visual – o que significa ser um ser corpóreo consciente, o que isso “parece” ser – mas também, como aqui, que esse *status* pode mudar, possuir graus de realização e até mesmo começar a falhar). Certamente se trata da representação apropriada da relação

---

<sup>78</sup> Ver Henrich, 2003a, p. 70ss.

mente-mundo e da relação sujeito-sujeito na percepção, na reflexão e na ação<sup>79</sup>.



*Figura 2.8. Detalhe de Um bar em Folies-Bergère.*

Aleguei que podemos começar a desenvolver uma compreensão hegeliana da arte pós-hegeliana se levarmos em consideração seu projeto como um todo e apreciarmos as limitações de seu diagnóstico sobre o estado das sociedades modernas. Então, o que foi, em seus termos, que ele não conseguiu ver, e como isso é evidente numa arte que, por isso mesmo, ele não teria sido capaz de apreciar? Eis uma de suas caracterizações mais abrangentes do

---

<sup>79</sup> Nenhum desses problemas é meramente um enigma intelectual isolado; a formulação do problema e várias de suas dimensões têm histórias e contextos que também envolvem muitas outras questões.

estado da arte romântica tardia, arte em processo de tornar-se *ein Vergangenes*:

No entanto, há algo mais elevado do que a bela aparência do *Geist* em sua forma sensível imediata, mesmo que essa forma seja criada pelo próprio espírito como adequada a si mesmo. Pois essa unificação, que é alcançada no meio da exterioridade e, portanto, torna a realidade sensível uma existência apropriada [do espírito], ainda assim se opõe mais uma vez à verdadeira essência do espírito, com o resultado de que o espírito é impelido de volta para si mesmo, para fora de sua reconciliação com o corporal, em direção a uma reconciliação consigo mesmo. (Hegel, 1975, p. 517-18)



Figura 2.9. Édouard Manet, *Argenteuil*, 1874.

Já é controverso sugerir que essa formulação esteja sequer no caminho certo. Muitos –Adorno, por exemplo – argumentam em favor de alguma recuperação ou memória da particularidade sensível como a função adequada da arte modernista e veem em tais afirmações sinais do “pensamento de identidade”. Concordo com Hegel, no entanto, que isso representaria uma regressão romântica e não é corroborado pela trajetória da arte modernista. Mas, então, o que seria essa “reconciliação do espírito consigo mesmo”, tal que o fracasso dessa reconciliação ilumina algo sobre a pintura após Hegel?



*Figura 2.10. Detalhe de Argenteuil.*

No painel pictórico, estamos restritos às superfícies visíveis das coisas sob certas condições de luz e sombra, ou a rostos e corpos humanos congelados em momentos de ação. Se o quadro retrata pessoas, então a questão do significado do que elas estão fazendo, simplesmente a descrição correta da ação, surge imediatamente. Costumamos ser auxiliados pelo título, pelos nomes das pessoas retratadas e talvez por algum contexto bíblico ou histórico padrão. Mas precisamos tentar compreender vários momentos gestuais e algo sobre a organização do espaço dentro da moldura pictórica (Por que justamente daquela maneira?). Como se observou na discussão sobre a passagem do Argos, até certo ponto, podemos dizer que a complexa relação entre a materialidade da própria tinta e o significado pictórico espelha ou ecoa a relação entre a superfície corporal visível e a intencionalidade humana de modo geral. (E isso dará origem aos mesmos problemas céticos). Podemos dizer que “tomamos” as superfícies pintadas que vemos como significando o que significam de modo análogo à forma como compreendemos a mente expressa no movimento corporal e na superfície facial visível. E, novamente, o modo como fazemos isso não é fixo como um problema platônico eterno. Atribuímos intenção, motivo, reação e propósito de maneiras amplamente governadas por normas próprias de cada época. No caso mais óbvio, passar a ver as pessoas não como exemplares de tipos psicológicos ou representantes de um destino familiar, ou como exemplificações de uma classe social natural, mas como indivíduos absolutamente distintos antes de

qualquer outra coisa é uma atribuição de sentido com uma complexa história moderna<sup>80</sup>.



Figura 2.11. Édouard Manet, *Passeio de barco*, 1874. The Metropolitan Museum of Art, coleção H. O. Havemeyer, legado da Sra. H. O. Havemeyer, 1929.

Essa atribuição de significado não é uma relação inferencial ou em duas etapas. Não vemos movimentos corporais e então inferimos intenções, assim como não vemos telas pintadas e então inferimos objetos representados e significados pretendidos. Mas tal inteligibilidade é uma articulação conceitual que constitui uma *conquista* de algum tipo; entender o que vemos é sempre, de certo modo, provisório e revisável (e especialmente contestável com

---

<sup>80</sup> Para um exemplo convincente do tipo de trabalho histórico e analítico necessário para compreender a representação pictórica de tal noção de individualidade, ver Koerner, 1997.

outros), e essa característica é um aspecto inerente ao próprio ato de ver ou compreender. (A expressão de Kahnweiler, em seu livro de 1946 sobre Juan Gris, sobre uma “peinture conceptuelle” é relevante aqui (cf. Gehlen, 1960, p. 59)). No sentido mais simples, *não conseguir fazer isso com confiança* é o que significa não haver “reconciliação do espírito consigo mesmo”, nenhuma autocompreensão segura diante de reivindicações concorrentes ou diante da confusão sobre como, em um mundo assim, sequer começar a tentar alcançar tal compreensão. Assim, a “presença enfraquecida” da subjetividade animada nessas expressões não é sinal de alguma descoberta sobre a ausência de subjetividade humana em favor de corpos meramente corpóreos, mas sim do fracasso do mundo histórico em permitir a realização dessa subjetividade da única maneira como ela pode se tornar efetiva.

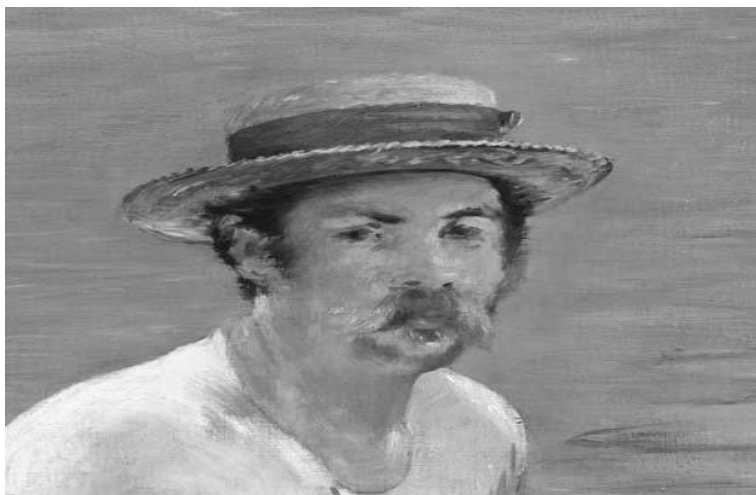


Figura 2.12. Detalhe de *Passeio de barco*

Resumindo uma última vez, eu estou sugerindo que Hegel nos pede para compreender as dimensões históricas e sociais da produção e apreciação das obras de arte da mesma forma como ele entende o significado social das ações individuais (e, especialmente neste contexto, o inverso). Estamos dispostos a admitir (ou ao menos mais dispostos, nesse caso) que uma obra de arte pode ser dita como incorporando “as intenções do artista” (aquilo que ele ou ela *deveria* ter pretendido, dado o que está lá), de maneira não necessariamente vinculada às intenções explícitas que o próprio artista poderia ter formulado, e entendemos que as obras de arte significam o que significam apenas com a instituição da arte em uma sociedade em um determinado período.



Figura 2.13. Édouard Manet, *Na estufa*, 1879.

Existe, claro, grande continuidade entre épocas e sociedades, mas também lutamos com obras históricas para entender o que elas significavam em seu tempo, em uma “era”, bem como o que significam para nós. Penso ser evidente que Hegel concebe as ações como possuindo também essa dimensão pública, performativa e, portanto, sócio-histórica. (Algo como essa realização é o que o “giro” no plano da pintura e nas expressões dos sujeitos retratados tão confrontadamente voltadas ao espectador coloca como desafio). Essa característica implica que agentes podem sinceramente declarar intenções que não estão “contidas” ou são até mesmo contraditas pelo ato (à medida que esse ato passa a significar o que significa para os outros num determinado momento) e que agentes individuais não detêm mais o monopólio da descrição apropriada do que fizeram, do que os artistas possuem sobre o significado do que produziram. Ser atormentado por tais preocupações é não conseguir alcançar a “reconciliação consigo mesmo”.



*Figura 2.14. Detalhe de Na estufa.*

Nesse contexto, podemos dizer que, na medida em que, sob novas e rapidamente mutáveis condições históricas, nos tornamos mais duvidosos, inseguros, confusos quanto ao sentido que atribuímos ao ver intenções “nos” atos (quanto menos confiantes estamos de saber como fazer isso), menos estáveis também podemos esperar que sejam as convenções que regem o sucesso pictórico. O traço dessa dificuldade e desse desafio está capturado naqueles olhares vazios em tantos Manets, e em muitas outras pinturas, e na aparente contradição implícita de que, por um lado, os sujeitos estão olhando para o espectador (ou para fora do plano pictórico, na direção geral do espaço do espectador), mas, por outro lado, parecem não ter qualquer esperança de uma resposta do observador; alguns até “confrontam” o espectador como se ele ou ela não estivesse ali, como se já não pudessem esperar nada satisfatório em compensação. (Por “sucesso” nesse gesto quero dizer que o

equivalente modernista da beleza como “promessa de felicidade” é essa promessa de sentido, talvez sob uma pressão cada vez mais intensa<sup>81</sup>. Nessas pinturas, é uma promessa que emoldura as obras, mas que talvez não possa ser realizada dentro da moldura. Esse parece ser o ponto). Um nome adequado para o que significa falhar em reconhecer e apreciar adequadamente essa situação é aquele a que Fried faz uso tão frutífero: a “teatralidade” de Diderot; uma brilhante exposição inicial da natureza cada vez mais precária da interpretabilidade mútua está no *Sobrinho de Rameau*, de Diderot<sup>82</sup>.

Mas Hegel, em sua maior falha, nunca pareceu muito preocupado com esta potencial instabilidade no mundo moderno, com o risco de cidadãos da mesma comunidade ética perderem tanto terreno e confiança comuns que a irresolução geral de tais conflitos se torne cada vez mais evidente – o tipo de desafio elevado

---

<sup>81</sup> Não creio que as exigências hermenêuticas significativas impostas ao espectador por esta pintura (e, de fato, por qualquer pintura de Manet) devam ser entendidas como a criação de uma dicotomia do tipo apresentada em Nehamas 2007, entre uma resposta crítico-analítica ou de julgamento e uma resposta de “engajamento apaixonado”, como se pudéssemos “optar” pela última em vez da primeira. (Para começar, um engajamento apaixonado com o quê, exatamente? Qual conteúdo intencional?) Como observado no capítulo anterior, estamos envolvidos nessa mesma complexidade todos os dias, simplesmente ao tentar compreender nossa própria mente ou a de outro, e isso de uma maneira frequentemente impregnada de interesse “apaixonado”. A estranheza e a ansiedade palpáveis nas pinturas modernistas não seriam compreensíveis de outra forma.

<sup>82</sup> Não há dúvida de que Hegel estava familiarizado com a tradução de Goethe dos *Essais sur la peinture* de Diderot. Ver Stemmerich e Gethmann-Siefert, 1986, p. 139-40. E, naturalmente, o tratamento de *O sobrinho de Rameau* em sua *Fenomenologia* deixa claro o quanto ele se interessava por aquele livro. Procurei mostrar a ligação entre essa questão geral e o modernismo literário (e, assim, uma forma de reconhecer e viver essa situação sem ceticismo ou desespero) em estudos sobre Henry James (Pippin, 2004), Proust (Pippin, 2005c, p. 307-38) e cinema (Pippin, 2012a).

e expectativas baixas que vemos em todos aqueles olhares vazios. Como vimos, ele não se preocupa muito porque sua teoria geral sobre a gradual realização histórica de algum *status* de reconhecimento mútuo o impede, uma tese histórica que hoje nos parece o aspecto menos plausível do pensamento hegeliano, e que está ligada à nossa resistência às suas proclamações sobre a arte como coisa do passado.

Não está ainda claro, evidentemente, *por que* tal dificuldade ou instabilidade surgiu. Uma inferência cautelosa e razoável poderia apelar para características que se tornarão centrais no próximo capítulo: o inevitável – inevitável por causa da dinâmica desmistificadora, desencantadora e secularizante da modernidade – surgimento de uma lógica da subjetividade social em que a crueza ou nudez das relações de independência e dependência se torna cada vez mais visível, inescapável e, de várias maneiras novas, resistida (sujeitos que tratam os outros como objetos; que se permitem ou se recusam a serem tratados como objetos). As formas éticas de vida material que Hegel considerava como mediações bem-sucedidas da tensão básica inerente ao nosso *status* anfíbio, nossa naturalidade e nossa racionalidade – formas como o contrato, o crime, a polícia, a moralidade, as corporações, os estamentos e as legislaturas, até mesmo o “perdão” – não foram bem-sucedidas e se mostraram inadequadas para cumprir tal papel, dadas as enormes consequências sociais da modernização da sociedade. Nesse contexto, o que podemos chamar de recusa da pintura em ser um “mero objeto para o observador” não é uma representação desse fato, mas sua exemplificação, um momento de tal recusa, em alguns casos imitando e, assim, desafiando ser apenas isso.

Já que a liberdade (também conhecida como “reconciliação de si consigo mesmo”) no relato expressivo de Hegel tem a ver com a capacidade de “me ver em minhas próprias ações”, de experimentá-las como legitimamente minhas, de assumi-las e defendê-las, um ceticismo ou uma incerteza crescente sobre essa possibilidade (mesmo acerca da autocompreensão mais simples) pode-se esperar que lance sua sombra cética sobre várias outras formas de expressão corporal do significado humano. É isso que significa ver o que Hegel não viu – mas ver isso em seus próprios termos – e usar isso para entender as condições do significado pictórico moderno<sup>83</sup>. O sentido de Hegel para a resolução bem-sucedida da questão levantada pela tentativa de compreender o ato de alguém, ou pela pergunta feita

---

<sup>83</sup> Considero isso como uma resposta à crítica de Donougho (2007b, p. 92), segundo a qual “apesar da localização da arte por Fried-Pippin em uma ‘gramática’ historicamente contingente, permanece obscuro de que forma isso se relaciona com a história em fatos concretos e detalhados (em oposição à ‘historicidade’ generalizada).” A propósito, a própria narrativa detalhada de Fried sobre o destino da episteme da absorção já me parece uma resposta clara a essa questão sobre “detalhe”. “A presentificação é graça”, de Fried, não constitui um tipo de momento transcendente fora do tempo, pois o conteúdo, a força e a reivindicação da presença sempre possuem uma forma histórica particular. Tudo acerca de sua realização, no relato de Fried, está profundamente marcado historicamente e ocupa um lugar bastante específico nas narrativas que ele apresenta. Seu relato (2010, cap. 4) sobre a coincidência entre a tematização do endereçamento pictórico (e sua relação com os motivos da absorção) e o tipo de ceticismo nascente que Cavell descreve ocorrendo em Shakespeare constitui um exemplo convincente desse tipo de análise historicamente marcada. Dito isso, duvido que qualquer narrativa venha a nos fornecer respostas extremamente detalhadas à questão de Donougho. Precisamente o que (em um sentido hegeliano significativo, e não apenas em um sentido interno à história da arte) levou do Impressionismo a um momento do Pós-Impressionismo, e por que os Nabis ou o Blaue Reiter surgiram justamente nesse período, não me parece uma exigência justa a ser colocada sobre a abordagem. (Estou também tentando responder às preocupações de Donougho, nesse texto, sobre a intersubjetividade hegeliana). Ver as observações de Gehlen, 1960, p. 14-15, que me parecem bastante razoáveis.

pelo Argos de mil olhos, tem um lado subjetivo e um lado objetivo, uma maneira de compreender tanto o lado subjetivo provisório e instável, a intenção, o motivo ou a razão, um significado real apenas no ato (ou no objeto estético), e as condições sociais objetivas de uma época, especialmente a luta pelo reconhecimento inerente ao conflito social e as convenções interpretativas cada vez mais instáveis das sociedades modernas. Hoje é amplamente reconhecido que a compreensão de Hegel dessas condições sociais objetivas foi prematuramente otimista, mas sua explicação do que precisamos levar em conta para compreender a intenção e o significado subjetivos, e sua insistência na ligação com as condições objetivas, permanecem como um tipo de destino moderno – e um destino que precisa ser inserido no contexto posterior do caráter fragmentado e prosaico do mundo emergente, industrializado, burguês e, eventualmente, consumista do Estado-nação em formação no século XIX<sup>84</sup>. Temos uma “visão intuitiva” desse resultado de formas diferentes em diferentes pintores do século XIX “após a beleza”.

---

<sup>84</sup> Ver também as observações de Gehlen, 1960, 94ss, sobre essa questão.



# 3 Política e ontologia: Clark e Fried

Foi o momento na história da arte da pintura em que o peso da água quebrada que corria para o mar contrabalançava exatamente a força das ondas que avançavam. “*Le déjeuner sur l’herbe*” para T. J. Clark. (Fried, *The Next Bend in the Road*)<sup>85</sup>

## I

Muitos comentadores tem notado que, nas pinturas de Manet da década de 1860 em diante, as descobertas arduamente conquistadas da pintura moderna desde o Renascimento – ponto de fuga e perspectiva aérea, modelagem escultural das figuras para evocar solidez, uma variedade de convenções sobre a composição pictórica, e assim por diante – não são simplesmente ignoradas por Manet, mas, parece necessário dizer, atacadas por ele de uma forma que compreensivelmente confundiu quase todos. Muitos concordam com T. J. Clark que “algo decisivo aconteceu na história da arte em torno de Manet que colocou a pintura e as outras artes em um novo horizonte” (1999b, p. 10)<sup>86</sup>, mas há muito menos consenso sobre o

---

<sup>85</sup> Ver o uso interessante que Bann, 2007, p. 46-58, faz de todo o poema de Fried como forma de enquadrar os problemas interpretativos suscitados por *Almoço na relva* de Manet.

<sup>86</sup> Conforme a opção do autor, a tradução da passagem baseou-se na versão inglesa da obra. Cf. Clark, T. J. (1999b) *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers*. Rev. ed. Princeton, NJ: Princeton University Press. (N. da T.).

que exatamente aconteceu. O momento negativo, o fato de que parece que Manet se *opôs*, objetou ou rejeitou ativamente essas convenções, é proeminente em muitos relatos. Georges Bataille afirmou que “Manet tem um lugar todo seu na história da arte. Não apenas foi um grande pintor, mas também se separou dos pintores que o precederam, inaugurando a era em que vivemos hoje, a era que chamamos de Tempos Modernos” (1955, p. 15). Por outro lado, Michael Fried demonstrou a extraordinária extensão do envolvimento de Manet com a grande arte do passado e suas citações dela, mas mostra que Manet e seus contemporâneos estavam preocupados “não apenas com uma conexão sistemática com a arte do passado, mas também com um impulso para estabelecer um *novo tipo de conexão com o espectador*” (1996, p. 21, *ênfase minha*)<sup>87</sup>. Jean Clay chega a dizer que “Manet não tem um estilo; ele tem todos eles” (e por isso a obra de Manet seria “indescritível”), que há elementos em Manet de “inventar a pintura enquanto a destrói”, e que Manet “não seria um pintor, mas a discrepância em ação na pintura” (Clay, 1983, p. 8-9). Stanley Cavell, citando Fried, afirma que “a pintura, em Manet, foi forçada a renunciar à semelhança exatamente por causa de sua obsessão com a realidade, porque as ilusões que aprendera a criar não forneciam a

---

<sup>87</sup> Na realidade, a situação descrita por Fried é tipicamente bastante complexa. Fried argumenta que, enquanto a arte de Manet na primeira metade da década de 1860 “pode ser vista como uma tentativa de recuperar o passado, de reassumi-lo e, assim, estabelecer sua presença em sua arte de uma maneira nova - explicitamente, especificamente, de forma abrangente”, ele também observa: “Mas há também um sentido em que esse empreendimento pode ser visto” como uma tentativa “de liquidar o passado e, assim, entrar em um novo mundo. É como se, por volta de 1860, o passado da pintura não estivesse mais presente como antes, em continuidade, retorno e revolução” (1996, 127). Para a importância da concentração de Fried nas fontes de Manet, ver a discussão em Bann, 2007.

convicção na realidade, a conexão com a realidade, que ela desejava” (1979, p. 21). Para Clement Greenberg, o principal crítico da arte moderna de sua época, Manet iniciou a redução “positivista” da pintura à sua essência: a planaridade e a delimitação da planaridade. Segundo ele, “as obras de Manet se tornaram as primeiras pinturas modernistas por virtude da franqueza com que declaram as superfícies planas sobre as quais foram pintadas” (1995, p. 86). Michel Foucault (2010, p. 28) fala da profunda “ruptura” na pintura que é Manet, e então enfatiza a maioria dos elementos que interessavam a Greenberg: planaridade e visibilidade da tinta. Theodor Adorno observa que, com Manet e a pintura depois dele, temos o “surgimento da arte moderna radical”, uma “oposição” às “regras tradicionais da composição pictórica” (1984, p. 291), e assim o “paradoxo” no modernismo de que “toda arte deixou de ser evidente para si mesma” (1984, p. 22). E há o julgamento severo de Baudelaire em sua famosa carta de Bruxelas para Manet: “você é apenas o primeiro na decrepitude de sua arte” (1973, p. 496-97). Poder-se-ia estender tal lista de citações quase indefinidamente. O que os comentadores estão notando é que as pinturas de Manet parecem declarar que as normas de inteligibilidade e credibilidade pictóricas estabelecidas pelas técnicas convencionais começaram a falhar e que o que se requeria agora era uma abordagem que envolvesse – e, de certo modo, trabalhasse – não apenas com as ameaças modernas à inteligibilidade pictórica e à credibilidade da pintura, mas talvez com as novas e mais gerais ameaças à inteligibilidade compartilhável das ações humanas como um todo, e até mesmo às reivindicações compartilháveis pela legitimidade das práticas humanas como tais. Mas o que significaria se tais convenções começassem a falhar? Se for o caso, seria apenas uma

questão de convenções pictóricas? Por que falhariam? De que maneira isso poderia se tornar visível nas pinturas mais ambiciosas da época?

Meu argumento no último capítulo foi que Hegel pode ser considerado o teórico do modernismo nas artes visuais (mesmo que, como foi observado, *avant la lettre e malgré lui*), e essa formulação já é uma maneira hegeliana de colocar o problema que a arte modernista levanta – ou seja, formulado em termos das condições de credibilidade visual na pintura ou da natureza do significado pictórico (não em termos de beleza, prazer e gosto). Embora Hegel tenha uma teoria estética bastante minimalista (centrada na questão da “vivacidade” (*Lebendigkeit*) da experiência), ele enfatiza muito mais a luta para compreender a obra como o centro da inteligibilidade estética, e assim antecipa com notável presciência uma questão central no que a arte modernista começa a exigir de seus observadores. Pois essa arte parecia requerer uma nova forma de engajamento sensível e intelectual que o relato de Hegel sobre a inseparabilidade de conceito e intuição já incorporava, mas a demanda foi feita sob um tipo novo e diferente de pressão, a ponto de se tornar uma espécie de crise, mais extrema do que Hegel poderia ter imaginado. Isso sugere então quatro outras dimensões cruciais da abordagem hegeliana: (1) que essas condições de credibilidade (desafios à compreensão compartilhável possível) podem mudar, (2) que essas mudanças podem ser compreendidas, são parte de uma narrativa contínua (“a realização da liberdade”), (3) que é necessário um entendimento adequado da socialidade geral do significado (não apenas significado linguístico, mas como o significado “corporificado” compartilhável é possível) antes que possamos entender tais mudanças, e (4) que, em última instância, o

problema estético é uma manifestação do problema mais profundo na autocompreensão moderna – o que Hegel chamou de nosso *status* “anfíbio”, nossa capacidade de nos entendermos tanto como corpos físicos como todos os outros quanto como sujeitos que produzem significado e respondem à razão, não meramente objetos<sup>88</sup>.

Hegel teve alguma percepção de que uma mudança epocal na instituição da arte estava por vir, mas interpretou mal a situação como sendo o fim da importância histórico-mundial da arte, o fim da era da grande arte como veículo indispensável da autocompreensão humana. Ele acreditava, conhecidamente, que isso havia se tornado uma “coisa do passado”. Ele pensava assim, eu sugeri, porque não tinha como saber o quanto as tensões incompatíveis da cultura moderna se tornariam mais, e não menos severas, e especialmente não antecipava que as instituições que ele acreditava que realizariam objetivamente a mútua e genuína forma de reconhecimento falhariam em fazê-lo, tornando problemática a realização da liberdade que está no coração de sua narrativa. Em um nível mais profundo, Hegel não levou suficientemente em conta o caráter inerentemente irresolúvel ou perene do problema da liberdade e, por causa disso, acreditou que algo como a necessidade de uma compreensão “intuitiva” do absoluto poderia ser superada<sup>89</sup>.

---

<sup>88</sup> Formularei essas questões em terminologia hegeliana, mas há considerável congruência com a caracterização de Fried em *Manet's Modernism* (1996) de Manet como situado, de algum modo, entre um realismo anterior “corpóreo”, ou corporal, em Courbet, e o vindouro realismo “ocular” dos Impressionistas, no qual este último figura o mundo *geistig* do nosso anfíbio.

<sup>89</sup> Na formulação de Hegel de sua analogia do anfíbio, ele parece presumir que tal criatura “errante” é, por natureza, uma criatura sem lar e insatisfeita. Outra forma de compreender a imagem, porém, seria simplesmente apontar que existem, afinal, anfíbios que vivem com sucesso justamente com essa perspectiva estereoscópica.

A questão diante de nós agora é se o curso da pintura após Manet pode lançar alguma luz sobre tal problema e especialmente sobre o que significava, naquele momento, a aspiração da “reconciliação do espírito consigo mesmo”, e o que a impedia.

A situação, em outras palavras, é semelhante à esboçada por Adorno:

Hegel foi o primeiro a perceber que o fim da arte está implícito em seu conceito. Que sua profecia não tenha se cumprido baseia-se, paradoxalmente, em seu otimismo histórico. Ele traiu a utopia ao construir o existente como se fosse a utopia da ideia absoluta. Por meio da renúncia irreconciliável à aparência de reconciliação, a arte mantém a promessa de reconciliação no seio do irreconciliado. (Adorno, 1984, p. 32-33)<sup>90</sup>

Mas Adorno aborda essa questão em um nível de abstração tal que, com exceção da música, ele raramente entra em contato com as dimensões determinadas e experienciais dessa crise. (Essa abstração é uma das razões pelas quais o ideal de utopia surge tão naturalmente para ele. A ideia de utopia nada tem a ver com Hegel)<sup>91</sup>.

---

Para uma discussão mais aprofundada sobre por que a posição de Hegel deve ser entendida como mais consistente com algo como um modernismo “inacabado”, em vez de qualquer coisa “fechada”, ver Pippin, 1999.

<sup>90</sup> Conforme a opção do autor, a tradução da passagem baseou-se na edição inglesa de G. Adorno and R. Tiedemann. Cf. Adorno, T. W. (1984). *Aesthetic Theory*. Translated by C. Lenhardt. Edited by G. Adorno and R. Tiedemann. London: Routledge and K. Paul. (N. da T.).

<sup>91</sup> Cf. Henrich, 2003a, p. 130, sobre o “*Verzicht auf Utopie*” de Hegel, e Clark, 2001, p. 306, sobre o lado “pesadelo” da utopia no modernismo.

Neste capítulo, quero considerar duas abordagens diferentes, mas, como pretendo mostrar, compatíveis e utilmente complementares da crise de credibilidade enfrentada pela pintura moderna (ou seja lá o que possa explicar o aspecto radicalmente diferente da pintura europeia moderna após meados do século XIX): as apresentadas nas obras de T. J. Clark e Michael Fried<sup>92</sup>. Essas abordagens historiográficas refletem o fato de que qualquer entendimento das condições históricas para o significado e credibilidade compartilháveis das pinturas de cavalete – agora compreendidas como envolvendo um modo distinto de inteligibilidade estética – deve levar em conta tanto o “problema do espectador”, a questão de como é para um espectador confrontar a pintura naquele momento e local, em primeira pessoa e experiencialmente (e, assim, o que é a pintura já “pressupor” algo sobre tal contemplação em seu endereçamento implícito a um público), quanto o mundo “objetivo” da convenção, relações sociais de dependência e tentativa de independência, distribuição de poder, e assim por diante, inevitavelmente pressupostos e sempre já em ação em qualquer perspectiva estética em primeira pessoa. O fato de que ambos os historiadores da arte levantem a questão de Manet e do modernismo em termos de ambas as questões e sua interconexão – com Fried enfatizando mais a primeira dimensão e Clark a segunda – é o que fornece um elo claro com as preocupações hegelianas que temos acompanhado. (No próximo capítulo, examino uma posição influente que lança esse conjunto de questões em uma narrativa quase inimaginavelmente ambiciosa e

---

<sup>92</sup> Sobre a questão da complementaridade, ver a própria discussão de Fried, 1996, p. 288, sobre como seus relatos e os de Clark podem ser considerados dois conjuntos diferentes de questões que, ainda assim, dependem um do outro.

abrangente das condições para o significado como tal – uma que afirma transcender e fornece a base para uma crítica dessas dimensões subjetiva e objetiva: a posição de Heidegger em sua conferência de 1936, *A origem da obra de arte*). A abordagem que estou sugerindo fará referência àquelas que considero as duas narrativas mais potentes e cuidadosamente desenvolvidas sobre as questões colocadas de forma hegeliana. A ideia é que tanto as narrativas de Fried quanto as de Clark abordam implicitamente, por meio de leituras extraordinárias de pinturas centrais da época, a luta “hegeliana” para alcançar uma genuína mutualidade de reconhecimento (e, portanto, a realização da liberdade), tanto em suas manifestações institucionais quanto existenciais (mesmo que nenhum dos dois tenha formulado a questão nesses termos).

Uma reivindicação pela compatibilidade e complementaridade dessas abordagens também levanta outra grande questão que posso apenas mencionar aqui. Ela pode ser melhor expressa pela antinomia básica na estética de Adorno – por um lado, sua continuidade na tentativa de considerar as obras de arte como conectadas e potencialmente em uma relação crítica com a realidade sócio-histórica da época e, por outro lado, especialmente em sua análise da música, sua insistência em algo como a pureza formal do estético moderno como tal, autônomo e autodeterminado. (Segundo Adorno, apenas essa autonomia permite uma expressão puramente estética de distância e, portanto, uma rejeição implícita – não completamente cúmplice – dos valores de troca consumistas da era moderna). Essa é uma antinomia em Adorno porque ele não leva suficientemente em conta a revolução em toda estética modernista anunciada e teorizada por Hegel, em termos que tornam o arcabouço da abordagem de Adorno um

resíduo de uma estética essencialmente kantiana. De fato, a própria antinomia se baseia em uma premissa sobre a separabilidade das faculdades sensíveis e intelectuais que foi severamente atacada após Kant – acima de tudo por Hegel – e as implicações dessa revisão são visíveis não apenas na filosofia e teoria da arte de Hegel, não apenas na complementaridade das análises de Clark e Fried, mas nas exigências feitas ao espectador pelas próprias obras modernistas. Como tenho argumentado, a arte modernista em grande parte (mas, claro, não completamente) desestetizou a relação primária com a obra de arte (de modo que o conceito de pureza estética ou sensível adere a um arcabouço enganador ou até regressivo), diminuiu a importância da noção de alguma experiência estética isolada como tal, intensificou a dimensão interpretativa e, portanto, filosófica da compreensão das obras de arte, e assim permitiu uma forma de inteligibilidade centrada na ação (a obra de arte como ato ou gesto interpretável, não como ocasião para uma resposta puramente estética). Como vimos, esse é o grande feito de Hegel e o que o torna o teórico potencial do modernismo, da mesma forma que Kant e o *Frühromantik* foram para a arte romântica.

## II

Neste ponto, para compreender melhor os elementos algo desorientadores e novos nas pinturas de Manet e seus seguidores, devemos admitir o óbvio e introduzir as questões de importância para Clark: é possível enquadrar todo o problema de uma maneira menos especulativa e lógica, e mais sociopolítica. Ou seja, nossa estrutura hegeliana central, o problema “anfíbio”, possui, como deveria possuir se for uma herança hegeliana, uma dimensão

sociopolítica no lado da materialidade da dualidade, uma noção diferente, mas relacionada, de necessidade objetiva. Partindo da suposição amplamente hegeliana de esquerda de que formas específicas de ordem social e organizações de poder se constituem (definem sua identidade normativa), se compreendem e se sustentam em sua legitimidade por meio de algum regime de autorrepresentação compartilhada (desde constituições até relatos míticos de origens, publicidade, cultura popular e arte erudita), e que precisam fazer isso<sup>93</sup>, então tais regimes geram uma questão óbvia. Trata-se da relação entre o exercício real e a distribuição desse poder, quem está sujeito a quem, quem é coagido a fazer o quê, e quem pode tirar o quê de quem, e como tudo isso é realizado? – e representações do significado, propósito e legitimidade desses estados e ações. No nosso caso, o tipo de autorrepresentação em questão é a arte visual de alta cultura no início do modernismo<sup>94</sup>.

Esta versão da dimensão “material” e “ideal” do problema anfíbio pergunta o que queremos dizer quando afirmamos que

---

<sup>93</sup> Ou seja, tais práticas são constitutivas, e não meramente de suporte ou expressivas; elas são relevantes para a possibilidade ontológica de um regime social e abordam a questão de como poderia existir algo como um regime social. Eis uma síntese no livro de Clark: “uma hipótese principal deste livro tem sido que a vida pública da pintura está muito longe de ser extrínseca a ela, *ex post facto*” (2001, p. 305).

<sup>94</sup> É claro que os próprios românticos alemães, segundo Lacoue-Labarthe e Nancy (1988, p. 2), já haviam estabelecido aquilo que Lacoue-Labarthe e Nancy chamam de “projeto teórico na literatura”. Eles argumentam que, enquanto a filosofia, em resposta à Terceira Antinomia de Kant, inventou uma lógica dialética, os românticos inventaram a literatura como um modo distinto e superior de inteligibilidade do Absoluto, que não é nem sujeito nem objeto. Fried antecipa a relevância de Hegel sobre a “prioridade da ação” para compreender a dinâmica do modernismo e a lógica da relação pintura-espectador (a lógica da subjetividade social) em uma passagem sugestiva de Fried (1992, p. 276-78).

alguma organização de poder se constitui e se sustenta por meio de algum regime de representação. A questão é inspirada pela percepção de que, como seres sociais e finitos, parecemos tão sujeitos a uma espécie de necessidade social quanto estamos quando considerados biologicamente ou quimicamente. Isso não precisa ser entendido em termos cruamente causais ou reducionistas. A “luta com a necessidade” pode ser entendida como envolvendo ações dirigidas por propósito e normas, mas também sendo severamente limitada sob várias noções de restrição. Mais obviamente, como Marx apontou no *18 Brumaire*, temos que laborar cooperativamente (como Marx diz, “fazer” nossa própria história) sob condições “materiais” não “escolhidas”<sup>95</sup> por nós para produzir os meios de nossa própria sustentabilidade e florescimento. É razoável pensar que, mesmo à medida que essas condições de autorreprodução social se tornam cada vez mais complicadas, uma explicação adequada dos desenvolvimentos sociais deve ser uma extensão das explicações que damos de qualquer entidade sujeita a, limitada por necessidade natural, sob qualquer número de interpretações de “sujeito a” ou “limitado por”. Representações normativas, embora desempenhem um papel importante na sustentação de alguma organização de poder (em sua aceitação

---

<sup>95</sup> Refiro-me ao habitual por tais condições: o nível de desenvolvimento tecnológico, os recursos materiais disponíveis, o corpo de conhecimento produtivo adquirido, as condições de saúde e o controle de doenças, e assim por diante. O que Marx diz em *O 18 Brumário* (1913, p. 9) é: “Os homens fazem sua própria história, mas não a fazem como querem; não a fazem sob circunstâncias escolhidas por si mesmos, mas sob circunstâncias já existentes, dadas e transmitidas do passado”. Muitos têm colocado ênfase na questão das restrições e não tanto no que Marx poderia ter querido dizer com “os homens fazem sua própria história”.

coletiva, por exemplo), são, em tal perspectiva, consideradas meios ou até mesmo “ideologia” – epifenômenos em algum sentido amplo.

Por outro lado, experimentamos tais ordens normativas de autorrepresentação como apelos à legitimidade – e isso deve significar apelos à racionalidade ou aceitabilidade racional (mesmo, como Hegel diria, na arte e nas condições de seu “sucesso”) – que podem ter sucesso ou falhar, e intuitivamente pensamos que organizações de poder e controle podem falhar ao falharem em atender aos requisitos que resultam desses apelos ou dessas demandas por coerência e justificação expressas em diferentes regimes representacionais reflexivos. Além disso, a inteligibilidade, o poder e a credibilidade dos objetos estéticos também podem, pensamos, ser interrogativos e até críticos das ordens sociais, e incorporar um diálogo com suas próprias tradições que parece *sui generis*, um aspecto simplesmente da ambição de fazer uma grande arte, e não efeitos epifenomênicos de tais ordens sociais.

Mas há muitas variações sobre esse tema: ou seja, a questão da credibilidade e, portanto, do sucesso, das estratégias representacionais. Explicações causais são apenas uma versão e, às vezes, tendem para o chamado marxismo vulgar ou cientificismo. T. J. Clark, o historiador de arte cuja abordagem considero esquerda-hegeliana no sentido acima, não é um desses reducionistas. Em seu livro de 1984, *A pintura da vida moderna*, ele estabelece o que me parecem critérios razoáveis para o sucesso de todo o seu empreendimento, um projeto que se estende através e além de seu livro de 1999, *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism*. Após argumentar que o que contamos como uma “ordem social” consiste “principalmente em classificações”,

entendidas como “um conjunto de meios para solidariedade, distância, pertencimento e exclusão”, ele então afirma:

Ordens desse tipo parecem ser estabelecidas de forma mais potente por representações ou sistemas de signos, e não parece trivializar o conceito de ‘formação social’ – ou necessariamente dar-lhe uma interpretação idealista em vez de materialista – descrevendo-a como uma hierarquia de representações. Dessa forma, evita-se as piores armadilhas do marxismo vulgar, em particular as dificuldades envolvidas em afirmar que a base de qualquer formação social é algum fato bruto feito de substâncias mais firmes e sólidas do que signos – por exemplo, o material da vida econômica. (Clark, 1999b, p. 6)

O sentido em que tanto a abordagem de Clark quanto a de Fried podem ser consideradas esquerdas-hegelianas, como entendo, pode ser esclarecido com um breve contraste com a abordagem bem conhecida do modernismo adotada por Arthur Danto. Primeiro, Danto (1990, p. 338-40; 1997, p. 3 e 46)<sup>96</sup> aceita muito da famosa narrativa de Vasari, que se tornou amplamente influente, até convencional. Depois que a arte se libertou de suas tarefas religiosas e se tornou arte em si mesma no Renascimento – isto é, uma prática distinta e autorreguladora – comprometeu-se com o domínio técnico da representação mimética como tal. Supostamente, isso foi alcançado finalmente com Michelangelo (Danto, 2000, p. 416-19)<sup>97</sup>.

---

<sup>96</sup> Conforme as opções do autor, as traduções de passagens referentes às obras de Arthur Danto basearam-se nas edições originais (N. da T.).

<sup>97</sup> Isso por si só já seria uma afirmação duvidosa, se Danto quiser dizer que a realização de Michelangelo se resumiu única e exclusivamente à perfeição técnica da mimesis.

Mas quando a arte ocidental no século XIX começou a apreciar o valor da arte não ocidental (como as gravuras japonesas), esse compromisso com a fidelidade mimética como objetivo da arte avançada começou a perder sua força. Os pintores começaram a descobrir que a arte poderia ser marcante e atraente sem esse compromisso. De acordo com Danto – e aqui ele diverge um pouco dos relatos convencionais (que, como o de Nehamas, por exemplo, enfatizam o impacto da fotografia estática) – foi a tecnologia do cinema e seu ilusionismo mimético completamente bem-sucedido que tornou irrelevante tal compromisso por parte da pintura. E aqui o relato de Danto torna-se um pouco greenberguiano, ao narrar uma tentativa de encontrar a “essência” da pintura como tal, buscando a subtração e o apagamento como formas de eliminar o que era meramente contingente, não essencial ou emprestado de outros meios. Eventualmente, indo muito além e até contra Greenberg (porque Danto vai “além” da tinta, da tela, da madeira, da pedra, para uma noção totalmente formal-conceitual da essência da arte)<sup>98</sup>, Danto afirma que qualquer característica sensível ou de “aparência” considerada constitutiva da arte como tal foi mostrada como não essencial e descartável. A arte como arte tornou-se algo semelhante ao conceito de arte, passível de ser corporificada de uma grande

---

<sup>98</sup> Embora, para ser justo, ele não vá além da “encarnação” enquanto tal. Ver Danto, 1986, p. 179, sobre o tipo de “alma” que um objeto de arte possui e que outros não têm; ver também Danto, 1994. O que Danto perde, e Greenberg retém, é a noção hegeliana de uma ideia distinta e até mesmo ineliminável de inteligibilidade estética em si mesma e, na medida em que diz respeito às questões “mais altas” e mais importantes na autocompreensão humana, um significado artístico-sensível distinto de qualquer outra modalidade de significado. Ver Danto, 1997, p. 36: “não há uma forma determinada com que as obras de arte devam parecer”.

“pluralidade” de maneiras (uma versão das quais poderia ser “não corporificável”)<sup>99</sup>.

Não há espaço aqui para fazer justiça a esse ou a outros relatos semelhantes. A questão aqui é perceber o quanto esse tipo de narrativa é interno a uma concepção altamente formalizada da história da arte. O surgimento de uma sensibilidade modernista, em tal relato, parece ser impulsionado simplesmente por uma necessidade contingente de “algo novo a fazer” após algum tipo de perfeição técnica na mimese ter sido alcançada mecanicamente, e a direção que tomou parece ter sido determinada por descobertas acidentais e fortuitas (como as gravuras japonesas) e algo como um novo projeto de pesquisa movido por curiosidade sobre a “essência” da pintura como tal – como se tal noção pudesse ser formulada em termos de uma essencialidade ahistórica. Pode-se dizer simplesmente que há muito mais em jogo em Hegel quando a questão é o destino histórico da arte e, conseqüentemente, muito mais em jogo nos relatos de Clark e Fried – algo vinculado ao projeto histórico-civilizacional que define o mundo no qual tal arte foi produzida. A pergunta que anima todos os três relatos, e outros semelhantes, é a simples e abrangente questão do que significa o fato de os seres humanos fazerem arte, por que essa atividade é tão significativa para eles, como é possível que esse senso de importância possa mudar – muitas vezes radicalmente – e ainda assim ser identificado como a produção de arte significativa. É difícil

---

<sup>99</sup> Danto, 1992, p. 125 e 1990, p. 340. Para um relato mais detalhado e bastante valioso da posição de Danto em relação a Hegel, ver Houlgate, a ser publicado. Concordo também com as críticas de Houlgate ao “hegelianismo” autoproclamado de Danto e com a inquietação de Seel (1998) em relação às diversas afirmações de Danto sobre o papel da “aparência” (do estético) na arte.

detectar a presença dessas preocupações em Danto, e, portanto, difícil entender o que ele poderia querer dizer ao se chamar de um “hegeliano renascido” (Danto, 1992, p. 9).<sup>100</sup>

Ora, é claro que a preocupação com qualquer relato sócio-histórico desse tipo é com o reducionismo – não fazer justiça à arte como arte; tratá-la como instâncias ou exemplos ou de outras formas vinculadas a algo, talvez “causadas” por desenvolvimentos que não são artísticos –essencialmente epifenomênicos. E é claro que a natureza do “vínculo” entre o significado de uma obra de arte e o horizonte histórico de possível significação dentro do qual uma obra ou qualquer entidade material ou evento poderia significar algo é claramente a chave. Mas existe, tem de existir, algum tipo de vínculo assim. E Clark argumenta de forma eficaz contra tanto o reducionismo materialista quanto o representacionismo idealista, e afirma que é possível dar esse tipo de ênfase às representações (representações “até o final”, como se diz) como constitutivas de uma ordem social e ainda assim permanecer fiel aos *insights* do materialismo histórico, contanto que se tenha clareza sobre a natureza desse vínculo entre as representações e a “totalidade” que ele (e Marx) chama de “prática social”. Assim:

A sociedade é um campo de batalha de representações, no qual os limites e a coerência de qualquer dado definido estão constantemente sendo disputados e regularmente minados. Portanto, faz sentido dizer que as representações estão continuamente sujeitas ao teste

---

<sup>100</sup> Neste trecho, Danto deixa claro o quão cauteloso e conscientemente limitado é seu “hegelianismo”, mas está preocupado principalmente em não subscrever nenhuma das afirmações que ele considera duvidosas, “metafísicas” ou “sistemáticas”.

em uma realidade mais básica do que elas mesmas – o teste da prática social. (Clark, 1999b, p. 6)

Dito isso, ainda assim é o caso de que Clark deseja afirmar coisas como as seguintes:

Na sociedade capitalista, as representações econômicas são a matriz em torno da qual todas as outras são organizadas. Em particular, a classe de um indivíduo – sua posse efetiva dos meios de produção ou sua separação deles – é o fato determinante da vida social. (Clark, 1999b, p. 7)

E em seu livro posterior, ele diz coisas como:

Devo dizer imediatamente que esse conjunto de características [Clark está discutindo várias características associadas à secularização da sociedade] me parece vinculado e impulsionado por um processo central: a acumulação de capital e a expansão dos mercados capitalistas em mais e mais partes do mundo e na própria tecitura das relações humanas. (Clark, 2001, p. 7)

E:

O dinheiro é a forma raiz de representação na sociedade burguesa. Ameaças ao valor monetário são ameaças à significação em geral. (Clark 2001, p. 10)

Essas referências ao “teste” da prática social, a uma “matriz” central da qual todo o resto é periférico, ao que é “determinante”, ao

que está na “raiz”, obviamente introduzem grandes e extremamente controversas questões de uma filosofia da explicação à qual Clark está, em sua maioria, apelando de forma implícita.

A questão-chave é o entendimento de “representação” nessas e em outras observações, não apenas por Clark, mas por muitos modernistas e os historiadores da arte que tentam explicá-los. (Uma certa insatisfação com a própria representação, ou com as limitações da capacidade do “regime representacional” da modernidade burguesa de alcançar a vida real – ou realidade vital – ainda disponível para corporificação estética, é um elemento frequentemente citado da motivação geral do modernismo pictórico)<sup>101</sup>. Às vezes, em tais discussões, parte-se do pressuposto de que os recursos representacionais disponíveis de uma forma histórica de vida nos oferecem apenas “representações” em vez da “realidade”. Clark pode soar, às vezes, em seu tom mais polêmico sobre tal questão, como se imaginasse que seus oponentes representacionistas pensam dessa maneira. Aqui está ele em colaboração com o coletivo político Retort, de Berkeley:

Apenas os intelectuais do século XXI acreditam que tudo o que é humano é sempre já representação. Se pudéssemos levá-los de volta a um pátio, a uma guilda ou a uma Glasgow enfumaçada – ou mesmo a um ‘mercado’ antes que a direita esvaziasse o conceito – eles logo veriam que os seres humanos têm outras formas de se tornarem significativos uns para os outros além de marca e assinatura. E é a interação dessas diferentes formas – dessas diferentes materialidades e

---

<sup>101</sup> Ver a discussão na introdução do livro a publicar de Todd Cronan. Estou em dívida com Cronan por correspondência sobre a questão da representação.

intencionalidades – que constituem um mundo humano. (Clark, 2008)<sup>102</sup>

Essa passagem (com seu alvo específico – “intelectuais do século XXI”) é, apesar de sua aparente defesa de uma versão materialista do realismo, ambígua (“materialidades e intencionalidades”), e assim sugere uma noção mais flexível e interpretável de representação: não representações em vez da realidade, mas representações diferentes, limitadas e em disputa da (de fato) realidade – representações de aspectos que, em seu uso “absoluto”, ou seja, a pretensão de totalidade ou completude, distorcem (para fins específicos) o aspecto limitado do real que de fato capturam.

Finalmente, argumentei no capítulo anterior, com uma voz hegeliana, que também poderíamos considerar “representações” como a realização corporificada, efetivação ou alguma atribuição de significado – da maneira como uma ação pode ser dita “representar” (manifestar) a intenção do agente, ou no sentido em que posso ser dito representar a mim mesmo fazendo tal coisa ao fazê-la. A ideia de uma falha na representação pode então ser mais nuançada e analisável, muito mais do que simplesmente “ter sucesso ou fracassar”. Esta seria a maneira como uma ação pode revelar a fraqueza ou até a falsidade de uma intenção autodeclarada, embora sincera. Considerar as obras de arte como semelhantes a ações dessa maneira invoca esse terceiro sentido de representação. Representações são entendidas como representando apenas em um

---

<sup>102</sup> Para sua interpretação hegeliana sobre a questão de um “teste” – se um regime representacional alternativo proposto (neste caso, o Cubismo analítico) pode se tornar uma “coletividade” (ou não, como neste caso) – ver Clark, 2001, p. 223.

circuito de representações intencionais, e seu sucesso depende do que mais essa representação permite fazer ou dizer, ou seu fracasso consiste nas incompatibilidades que a tomada de algo exige de tal e tal maneira<sup>103</sup>. E há indicações de que, em grande parte, Clark tem algo assim em mente. Aqui está Clark, em sua introdução a uma biografia de Guy Debord. Ele está preocupado que uma objeção abstrata (ou o que Hegel chamaria de “indeterminada”) à “representação” possa ser imediatamente problemática. “Essas objeções não nos levariam inevitavelmente de volta ao reino de Rousseau e Lukács da transparência e do face a face e, portanto, não nos conduziriam a uma política de pureza e expurgo correspondente?” Em vez de “anatematizar a representação em geral”, Clark vê Debord como “propondo certos testes de verdade e falsidade na representação e, acima de tudo, de verdade e falsidade nos regimes representacionais.” (A proposta repetida de Clark sobre “testes” será discutida em breve). E ele pergunta:

Por que é tão difícil pensar [...] “representação” como plural em vez de singular e centralizada: representações como tantos campos ou terrenos de atividade, sujeitos a furos e interferências [...] constantemente cruzados e dispersos [...] sujeitos a recuperação e cancelamento? Por que um regime de representação não deveria ser construído com base no princípio de que as imagens são [...] mutáveis (em vez de intercambiáveis)? (Clark, 1999a, p. ix-x).

---

<sup>103</sup> Espero que fique claro, a partir do capítulo anterior, que considero essa visão geral tão distante quanto possível de qualquer teoria semiótica do tipo associada a Rosalind Krauss ou de qualquer empreendimento de, como ela diz, “libertar nosso pensamento do semântico” (Krauss, 1996, p. 105).

Para nossos propósitos, o importante é como essa abordagem, compreendida dessa maneira, trata os problemas já esboçados e, especialmente, a questão de que tipo de crise as pinturas de Manet estão respondendo.

Vou me concentrar primeiro no tratamento que Clark faz da *Olympia* de Manet. Os dois elementos mais importantes da pintura *Olympia* para Clark são (1) que esta é uma pintura de uma prostituta, retratada de modo sugestivo da tradição das cortesãs, e (2) a nudez de *Olympia* e, assim, o vínculo entre essa pintura e a tradição da pintura de nudez<sup>104</sup>. Como tal, a pintura, segundo ele, funciona como um desafio à autorrepresentação burguesa; ocupa um papel perturbador, até socialmente desestabilizador, nas práticas sociais representadas que Clark sugeriu constituírem o teste da adequação representacional. Há uma grande quantidade de evidência apresentada por Clark para sustentar a leitura de *Olympia* como uma prostituta, e a cena em si facilmente sugere uma cortesã recebendo um cliente, que, supostamente, enviou as flores que a criada exhibe. (Isso, é claro, coloca o observador na posição de cliente potencial, generalizando a mirada de *Olympia* para qualquer um naquele mundo social e, assim, identificando qualquer um como cúmplice da prática)<sup>105</sup>. Aqui estão algumas passagens representativas de sua

---

<sup>104</sup> Uma forma talvez desnecessariamente paradoxal de expor o ponto geral de Clark é que a pintura, na verdade, falha em ser a representação de uma cortesã, e essa falha é o que a pintura é, o que ela realiza.

<sup>105</sup> Existem, porém, problemas com essa leitura. A criada parece ter se aproximado pela parte de trás da sala, e se ela está carregando o presente de flores do cliente, seria mais natural esperar que ele seguisse a criada, pela retaguarda. Cf. Clark: “*Olympia*, por outro lado, olha para o espectador de uma maneira que o obriga a imaginar todo um tecido de socialidade no qual esse olhar poderia fazer sentido e incluí-lo – um tecido de ofertas, lugares, pagamentos, poderes particulares e *status* que ainda está aberto à negociação. Se tudo isso pudesse ser mantido em mente, o

análise. Ao se concentrar na reação crítica indignada à obra quando foi exibida no Salão de Paris de 1865, ele diz:

Assim, as características que definiam “a prostituta” estavam perdendo qualquer clareza que já tivessem possuído, à medida que a diferença entre o centro e a margem da ordem social se tornava confusa; e a pintura de Manet era suspeita de deleitar-se com esse estado de coisas, marcado como estava por um circuito instável e inconsequente de signos – todos aparentemente pistas para a identidade sexual e social do sujeito, mas muito pouco deles somando. (Clark, 1999b, p. 79)

Ao discutir as razões para essa confusão e indignação, Clark observa:

A prostituição é um assunto sensível para a sociedade burguesa porque sexualidade e dinheiro estão entrelaçados. Existem obstáculos à representação de ambos, e quando os dois se cruzam, há uma sensação desconfortável de que algo na natureza do capitalismo está em jogo – ou, pelo menos, não está devidamente oculto. (Clark, 1999b, p. 102)

O que está em jogo são questões já familiares como a mercantilização da vida humana, a difusão dos imperativos capitalistas, como disse acima, para a “textura das relações humanas” – e a ruptura que Manet causa no regime de significação da vida capitalista, sendo, portanto, uma ameaça à significação em geral.

---

espectador poderia ter acesso a Olympia; mas, claramente, não seria mais acesso a um nu” (1999, p. 133).



Figura 3.1. Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Vênus Anadiômena*, 1848.

Com o que Manet estava se “deletando” era a exposição franca de que a troca de serviços (*quaisquer* serviços) por dinheiro é simplesmente a versão mais explícita da noção capitalista de valor de troca.

A categoria de “prostituta” é necessária e, portanto, deve ser permitida em suas representações. Ela deve ocupar seu lugar nas diversas imagens do social, do sexual e do moderno que a sociedade burguesa põe em circulação. Há um sentido em que se poderia até dizer que ela

ancora essas representações: é o caso-limite de todas as três, e o ponto em que elas são mais nitidamente sobrepostas umas às outras. Ela representa o perigo do preço da modernidade; diz coisas sobre o capital que talvez sejam chocantes, mas glamurosas quando indicadas dessa forma; e, por mostrar a sexualidade sucumbindo ao social *da forma errada* (ainda que por completo), pode parecer ajudar o nosso entendimento da forma certa. (Clark, 1999b, 103)



Figura 3.2. Jean-Auguste-Dominique Ingres, Vênus deitada, 1822. Cortesia do Walters Art Museum, adquirido por Henry Walters.

O que é “chocante” é a sugestão de que a prostituição não é apenas consistente com o valor de troca capitalista, mas paradigmaticamente representativa dele, e a extensa citação de

Clark de comentários críticos contemporâneos tem como objetivo mostrar o quão profundamente essa sugestão perturbadora atingiu.

A mesma força disruptiva em *Olympia* fica clara na convincente narrativa de Clark sobre algo como a impossibilidade (sob as condições emergentes da autorrepresentação da sociedade capitalista) de qualquer continuação da tradição do nu na pintura – a impossibilidade, a imediata falta de credibilidade daquela abstração da particularidade, daquela idealização dessexuada e, portanto, relativamente inocente, dirigida ao espectador (fig. 3.1; 3.2). Continuar essa tradição de pintura *agora* não teria credibilidade, e só pode ser invocada de certa forma entre aspas. Isso é o que a pintura faz, realiza, segundo Clark, e a sua pergunta é por que isso agora se tornou necessário. *Olympia* não é um nu; ela é um indivíduo nu, e isso agora assume um significado diferente no contexto da Paris moderna. Aqui está um bom resumo da posição de Clark:

Mas se pudesse ser demonstrado que a classe pertence a esse corpo; se pudesse ser vista refazendo as categorias básicas de nudez e desnudez; se ela se tornasse uma questão do endereçamento e arranjo completo do corpo, algo lido no corpo, de maneiras que o espectador não pudesse focar discriminadamente – então o circuito seria quebrado, e a categoria de *cortesã* substituída por outras menos absolutas e reconfortantes. O corpo e o dinheiro não seriam mais termos não mediados, interessantes em abstrato, lá longe no interior das

imagens; eles tomariam seu lugar em uma formação de classe determinada. (Clark, 1999b, p. 118)<sup>106</sup>

Isto, claro, é exatamente o que ele argumenta que acontece com o aparecimento da pintura de Manet no Salão de 1865.

Ora, com essas citações selecionadas, seria um equívoco dar a impressão de que a abordagem de Clark em relação à *Olympia* seja estritamente “sociológica”, como se fosse distinta de uma abordagem estética, ou como se fosse formulada exatamente da mesma maneira que alguém explicaria representações codificadas na cultura popular, controvérsias religiosas, linguagem política. Ele está, com toda certeza, interessado em *Olympia como uma pintura*, nas propriedades pictóricas únicas e radicalmente novas do objeto, e na mudança de *status* das pinturas dentro do que se tornaria a sociedade do “espetáculo,” como ele a nomeia. Assim, por exemplo, ele observa com propriedade a atenção dedicada à “planaridade”, à recusa da profundidade nas pinturas de Manet, mas também insiste apropriadamente que precisamos saber *por que* a planaridade se tornou uma preocupação (o que significava o fato de ser algo atendido), e está disposto a sugerir possibilidades, todas elas – a meu ver – mais profundas e interessantes do que quaisquer que tenham a ver com fotografia ou uma súbita busca pela essência da pintura como um meio:

---

<sup>106</sup> Ver também as observações de Clark, 1999b, p. 49, sobre “o mito da modernidade” e a realidade contrastante: que “a cidade estava mais rigidamente dividida por classes do que nunca antes” e que a era experimentou o “inequívoco selamento e quarentena das classes”. Essa formulação sobre a visibilidade da classe no corpo, ou lida a partir dele, é uma das muitas extensões e implicações da negação hegeliana de qualquer separabilidade estrita entre os elementos conceituais e sensíveis ou intuitivos em qualquer experiência, e na experiência estética em particular.

A planaridade foi interpretada como uma barreira erguida contra o desejo normal do espectador de entrar numa imagem e sonhar, de tê-la como um espaço separado da vida no qual a mente seria livre para fazer suas próprias conexões. (Clark, 1999b, p. 13)<sup>107</sup>

E outros momentos únicos ao objeto como pintura – a materialidade, o inacabamento – são abordados da mesma maneira, como aspectos da incapacidade de um tipo particular de cultura, a cultura capitalista, de se representar com sucesso a si mesma, requerendo formas totalmente novas de endereçamento ao espectador, consistentes com essa dificuldade e particularidade<sup>108</sup>.

### III

Essa abordagem me parece convincente e extraordinariamente esclarecedora. Contudo, se, afinal, isso for algo além de uma categorização moral (como tenho certeza de que Clark insistiria), no sentido de expressar ou evidenciar uma prática social

---

<sup>107</sup> Clark (2001, p. 204ss.) também tem algumas observações interessantes sobre a planaridade (e seus paradoxos) em Picasso. Sobre as diferenças entre Greenberg quanto à planaridade e Fried quanto à “frontalidade”, ver a discussão interessante em Melville, 2000.

<sup>108</sup> Sobre materialidade, ver também Fried, 1996, p. 138. Fried fornece várias boas razões para acreditar que essa noção amplamente citada de planaridade é mais o resultado de uma visão tardia e retrospectiva de Manet, perceptível como tal (ou tão perceptível) do ponto de vista estabelecido pelo Impressionismo, e que enfatizá-la, como tantos fazem, obscurece, torna mais difícil ver, a estratégia muito mais importante em Manet que Fried chama de “frontalidade”. Ver também Fried, 1996, p. 16-19. O mesmo efeito de retroprojeção a partir do Impressionismo pode levar a uma ênfase exagerada no “idealismo óptico” de Manet, argumenta Fried.

culpada de desumanização ou exploração, e se a ruptura na circulação do sistema burguês de signos for mais do que um mero marcador da própria hipocrisia moral dessa sociedade, então penso que também precisamos de um quadro complementar para compreender a disruptividade de Manet.

Como qualquer outra empresa social governada por normas, explicada do modo como Hegel o faz, a pintura, e em particular a pintura moderna, deve ser entendida como uma prática autoconstituente e autorreguladora. Como a arte poderia ser considerada ao mesmo tempo condicionalmente necessária de algum modo (se o *Geist* é o que é e deve se entender adequadamente, a arte deve existir) e ainda assim tão mutável, tão sujeita a crises em seu desenvolvimento, e por fim sujeita a uma crise relativa à sua própria possibilidade, é uma questão, como vimos, extremamente difícil. Isso, entretanto, não significa que a arte deva ser entendida como arte autônoma ou “puramente estética”, já que o conjunto de termos relevantes para sua autoconstituição não precisa restringir-se ao estético. Mas deve incluir o estético, deve levar em conta a luta da pintura, dentro do mundo da pintura como prática, digamos, para definir, sustentar e renovar a si mesma com sucesso enquanto pintura, dentro da autocompreensão da pintura em um dado momento, em termos do corpo histórico de trabalhos contados como arte, e assim deve ser em toda parte animada, ainda que às vezes de forma derivada, pela questão do “por que arte?” Para entender o sentido da atividade estética – tanto as normas permissivas em um dado momento para tal prática quanto a alteração dessas normas (a quebra e reinstituição das mesmas) – a narrativa geral deve ser abrangente o suficiente para permitir que o sentido de tal atividade representacional emerja no contexto de

outras atividades representacionais relacionadas, às quais as artes pertencem. (Segundo Hegel, essa é a única forma pela qual elas poderiam emergir).

Tal prática, portanto, não é inteligível se o sentido da atividade for considerado *inteiramente* interno (como se houvesse uma prática artística completamente “pura”, completa em si mesma, e uma resposta “puramente” estética), e não é corretamente entendida se estiver demasiado abstratamente vinculada a qualquer sistema de autorreflexão representacional de um dado momento. A sugestão de Hegel é que a pintura e todas as belas-artes devem ser compreendidas propriamente apenas se inscritas dentro da autoconstituição do *Geist* humano em sentido amplo, seu tornar-se o que é e sua tentativa retrospectiva relacionada de entender o que está se tornando. Em seus termos hoje quase inacessíveis, a arte deve ser compreendida como uma representação intuitiva do absoluto (o que, obviamente, publicidade, charges políticas, romances populares, e assim por diante, não são).

Essa é uma formulação bastante abstrata, mas o objetivo é sugerir que as *explicações* às quais Clark recorre – o “teste” de uma prática social em uma sociedade que acumula capital e organiza o trabalho como trabalho assalariado – não são erradas ou inadequadas, mas apenas um aspecto do que precisamos entender para permitir que o significado de uma pintura como Olympia seja totalmente apreciado. (E, pelo que vejo, não há razão para que Clark se oponha a esse ponto)<sup>109</sup>. Argumentei no capítulo anterior que

---

<sup>109</sup> Aliás, a dualidade anunciada no título deste capítulo é semelhante a uma dualidade hegeliana. É importante fazer a distinção para, finalmente, perceber a profunda inseparabilidade dos termos distinguidos. Em sua discussão sobre Picasso, Clark (2001, p. 211) está tão preocupado com a ontologia quanto Fried está

devemos levar a sério a ligação feita por Hegel entre a inteligibilidade das ações humanas, os reconhecimentos (*avowals*) feitos pelos agentes e as atribuições de intenções e descrições das ações por outros, e a questão da inteligibilidade visual na pintura de cavalete (e nas outras artes), que devemos sempre recordar a imagem de Argos, o que tem mil olhos. Numa abordagem como a de Clark, isso tornaria razoável argumentar que uma estrutura emergente e potencialmente dominante para tais declarações e atribuições em qualquer mundo social moderno seria a classe social e, como se espera das pressuposições hegelianas, que essa dominância poderia começar a ser “lida” na pintura também. Mas, como indicam as observações acima sobre uma narrativa mais abrangente, nunca seria possível atribuir a essa explicação um papel exclusivo ou mesmo predominante. O que as sociedades fazem *por* se organizarem em classes não é e não pode ser limitado aos fins econômicos da organização de classes em si (produtividade, por exemplo), da mesma forma que a ênfase na intenção subjetiva no ponto de vista moral jamais poderia esgotar as possibilidades inerentes à luta para estabelecer o *status* de agente ao longo do tempo histórico. Precisamos, assim, de algo como esse último quadro para apreciar a força e as *limitações* do primeiro.

O que isso significa mais concretamente é simples. Qualquer apelo às condições sociais objetivas inevitavelmente assumidas em qualquer consideração da relação do sujeito com a obra de arte deve ser abrangente o suficiente para permitir alguma explicação de como a pintura passa a significar o que significa para o sujeito, o espectador. Isso significa que o modo como a pintura funciona

---

com as dimensões políticas da teatralidade. Ver as observações de Fried sobre Géricault em *Courbet's Realism*, citadas abaixo.

enquanto pintura, e especialmente a forma pela qual a relação única entre pintor e espectador está em questão na própria obra, deve ser entendido como tão constitutivo do que o objeto é enquanto obra de arte quanto qualquer apelo ao teste da prática social. Sem tal fenomenologia em primeira pessoa, não poderemos discutir adequadamente o que significaria que um projeto representacional fosse bem-sucedido ou fracassasse.

Outra forma de colocar a questão é que uma mera correlação *funcional* entre uma organização social específica e a produção de um certo estilo artístico (como quando este pode ser mostrado como resultado de mudanças naquela) é insatisfatória. Algum modo de *entender* a organização social do mundo de um indivíduo – suas normas, os shibboleths, os ideais etc. – ou, nesse caso, como um pintor entende sua relação com pintores anteriores, com a pintura em si, com o espectador e com o “que é necessário agora” deve ser parte integrante da explicação narrativa. Essa compreensão não é concorrente a uma ênfase na organização social do poder, mas um complemento necessário a essa ênfase. O que Clark chama de “teste” da credibilidade de alguma representação, ou especialmente a falha nesse teste, não é algo que apenas acontece aos espectadores, mas deve ser, para retomar o termo de Hegel, “trabalhado” experiencialmente, da perspectiva em primeira pessoa, de algum modo que possamos rastrear e interpretar.

Consequentemente, esta espécie de manifesto de Clark em seu livro posterior, *Farewell to an Idea*, vai longe demais e termina por ser não dialético e, por isso, à beira do moralismo. Ele afirma que a “convicção mais profunda” de seu livro é

que o passado modernista já é uma ruína, cuja lógica arquitetônica não compreendemos remotamente. Isso não aconteceu, a um ver, porque entramos numa nova era. Isso não é o que meu título quer dizer. Pelo contrário, é justamente porque a “modernidade” que o modernismo profetizou finalmente chegou que as formas de representação que ela originalmente deu origem são agora ilegíveis. (Ou apenas legíveis sob alguma rubrica fantasiosa e depreciativa – “purismo”, “otimização”, “formalismo”, “elitismo” etc.). O interveniente e interminável holocausto foi a modernização. O modernismo é agora ininteligível porque lidou com uma modernidade ainda não plenamente instaurada. O pós-modernismo confunde as ruínas dessas representações anteriores, ou o fato de que, de onde estamos, elas parecem ruínas, com a ruína da modernidade em si – não percebendo que o que vivemos é o triunfo da modernidade. (Clark, 2001, p. 2-3)<sup>110</sup>

Este é um trecho retoricamente excelente, mas mesmo se a modernidade e a modernização pudessem ser tão categoricamente classificadas (como uma espécie de “holocausto” moral), o modernismo estético só poderia ser “ininteligível” se seu destino estivesse inteiramente vinculado à modernização social, onde isso significa o desenvolvimento e o triunfo global do capitalismo tardio e a total ausência de algo reconhecível como humano nesse triunfo (daí a “ininteligibilidade” humana desse evento, segundo Clark).

---

<sup>110</sup> Isso é demasiado telegráfico para fazer plena justiça à posição de Clark. A pressão exercida sobre os esquemas representacionais e os experimentos com possibilidades representativas alternativas (por exemplo, no Cubismo), embora, para Clark, inspirados pela possibilidade de uma “reformulação geral da prática social”, devem ser compreendidos à luz do fato de que “não houve tal reformulação no tempo de Picasso. A pintura raramente se alimenta bem dos restos da ciência. Aqui, o que ela consome é principalmente ela mesma” (Clark, 2001, p. 215).

Mas o que isso poderia significar? Se a ordem social é inteligível apenas dentro de algum quadro maior de significação (o que poderia ser significativo) e para sujeitos, deve também ser possível enquadrar a possibilidade do significado encarnado ou sensível em todas as suas dimensões intencionais, e então essa identificação não pode ser feita. A “ausência de algo reconhecidamente humano nesse triunfo”, se puder ser dita como ocorrendo, é uma “ausência” determinada para um tempo e uma comunidade e dolorosamente inteligível como tal. Um reflexo pictórico desse tipo sobre tais possibilidades não precisa ser esgotado pela ocorrência contingente da estagnação social ou da falência social de qualquer tipo<sup>111</sup>.

## IV

Considere o próprio *tour de force* de Clark, sua descrição magistral do *Argenteuil* de Manet (fig. 2.9; 2.10). Ele observa em detalhes os muitos aspectos da pintura que nunca se encaixam

---

<sup>111</sup> Em sua discussão sobre Pollock, Clark (2001) sugere que existe um *pathos* distinto na obra modernista, palpável em Pollock, “a consciência infeliz”, que ele liga explicitamente ao relato de Hegel na *Fenomenologia do espírito*. Dada a forma como Clark aceita parcialmente, e qualifica fortemente, o uso do adjetivo “Gótico” por Greenberg para descrever Pollock, há algo nesse sentido, já que a oposição absoluta entre o Mutável e o Imutável que caracteriza esta seção geralmente é tomada como referência ao catolicismo medieval, “sininhos tilintando”, “incenso” e tudo mais. Mas, como Clark afirma que Hegel escreveu esse trecho “tendo em mente *O Sobrinho de Rameau* de Diderot” (2001, p. 329) e não há indicação disso na seção *Consciência Infeliz* do capítulo 4, suponho que ele também se refere à passagem do capítulo 6 em que Diderot é realmente citado. Trata-se da discussão do “Espírito autoalienado”; e o frenesi e a futilidade das tentativas de expressão do sobrinho, juntamente com sua relação complicada de amor e ódio com o *Moi* burguês, também se encaixariam, em outro registro, no que Clark diz sobre o *pathos* de Pollock.

totalmente, a “falta de ordem” na pintura que deve ter sido tão impactante em 1875. Em seguida, ele aborda a questão levantada brevemente no capítulo anterior: o olhar “impassível” (*deadpan*) da mulher e a incerteza geral sobre a atividade do casal. Ele nota que as duas pessoas parecem estar “posando” e comenta sobre sua “falta de segurança” no prazer que estão obtendo, como se (usando um termo de Veblen) estivessem “performando” o lazer ou “representando” esse lazer (Clark, 1999b, p. 168). Há uma certa “ausência de alegria” na cena que resulta da sensação de pessoas todas arrumadas “como devem estar” ou tomando seu prazer “como se deve”. Não há uma “unidade natural” entre as figuras e a paisagem; o efeito é antes o de pura “contingência”. Finalmente:

A autoconsciência cuidadosa da mulher, sua atenção guardada para conosco, o nível da sua mirada: essas são as melhores metáforas daquele momento. É a mirada de Olympia; mas desprovida do engajamento feroz com o espectador ou a ponta de insegurança. Essa mulher olha circunspectamente de um lugar que pertence a pessoas como ela. Como é bom, nesses lugares, encontrar um pouco de solidão aos domingos. Como é bom, como é moderno, como é certo e apropriado. (Clark, 1999b, p. 173)

Claramente, Clark quer que essas últimas frases estejam entre aspas, marcando um aspecto da *falsidade*, de algum modo, da cena posada ou auto-encenada, uma falsidade que ele quer rastrear até as intrusões do capitalismo na tecitura da vida humana, e assim o sentido palpável que ele detecta de que as vidas que estão vivendo são, paradoxalmente, não “delas”. Mas tudo isso me parece tocar em uma questão muito maior do que a comercialização e, portanto, regulação do lazer, uma questão que está conosco desde o início

com Manet, o que Fried chama de “facingness” (*frontalidade*) das pinturas em si e a relação dessa estratégia com o que Clark pode estar aludindo aqui – isto é, o problema da “teatralidade”<sup>112</sup>.

A questão da teatralidade está no centro tanto do trabalho histórico de arte quanto do crítico de Fried por quase cinquenta anos, e não poderei fazer justiça à sua narrativa complexa aqui, em meio capítulo<sup>113</sup>. Brevemente, há três livros principais de história da arte envolvidos, e quatro fases históricas básicas na narrativa que ele quer dar sobre o desenvolvimento da arte modernista a partir das questões proeminentes na invenção da crítica de arte em meados do século XVIII. O primeiro livro foi publicado em 1980, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*. Foi seguido, na continuação da narrativa, pelo *Courbet's Realism* em 1990 e depois pelo *Manet's Modernism; or, the Face of Painting in the 1860s*, em 1996. No primeiro livro, Fried se concentrou no período entre Chardin e Greuze e o advento de David. O herói do livro é

---

<sup>112</sup> Já existe uma conexão entre Clark e Fried nesse ponto: o que Clark aponta tão bem, o ressurgimento de tipologias de classe em um mundo que se considera o lar do indivíduo moderno – ou seja, a impossibilidade de retratar de maneira credível o que o mito capitalista dos agentes livres e iguais exige – é obviamente de algum modo um parente do relato de Fried sobre a “dificuldade crescente” em encontrar estratégias antiteatrais críveis, dada a plausibilidade de um vínculo entre tipologias teatrais e convenções ligadas à classe. Isso é algo que o próprio Fried (1996, p. 259-60) aponta. Ver também a discussão em Melville, 2000, especialmente p. 125, n. 4.

<sup>113</sup> Estou concentrando-me aqui apenas nas questões mais relevantes para a questão Hegel/modernismo. Tentei fornecer um quadro um pouco mais completo do projeto de Fried e das dimensões filosóficas e implicações de sua narrativa em Pippin, 2005a. A questão central nesse relato (em Fried e em meu resumo) é a forma como Fried consegue mostrar que o modo como se pode dizer que uma pintura falha (falha em derrotar a teatralidade, mas também de outras maneiras) pode nos ensinar muito sobre o “status ontológico” das obras de arte em si mesmas. Tento mostrar como essa questão está ligada à ontologia da intersubjetividade em geral, algo suscitado pelo modo de endereçamento de uma pintura ao espectador.

Denis Diderot e o argumento de Diderot de que o sucesso da pintura (o que fazia uma pintura ser bem-sucedida enquanto obra de arte) dependia da sua capacidade de criar meios “de negar ou neutralizar [...] a convenção primordial de que pinturas (e peças de teatro) são feitas para serem contempladas; apenas se isso pudesse ser feito, o espectador real seria parado, mantido e fixado pela obra” (2011, p. 93). Essa negação foi alcançada pelos pintores do século XVIII em questão naquele livro, principalmente pela representação da profunda absorção dos sujeitos em suas pinturas. Ninguém nessas pinturas de gênero Chardin parece estar atuando para efeito, considerando como parecem para os outros, buscando aceitação normativa por uma audiência, visando agradar ou entreter um público, conformando-se à “mirada normalizadora” de uma audiência; e, nesse sentido, também *a pintura não o faz* (veja fig. 3.3; 3.4). O que quero dizer é que essa evocação de “não ser apenas para os outros” nos leva ao meio do problema hegeliano do reconhecimento, e a empresa, definida apenas em termos desse “não”, provará ser bastante instável por ser tão dialética, ajudando a criar a crise da teatralidade que Fried discute. A afirmação completa é a seguinte:

A evolução da pintura na França entre o início da reação contra o Rococó e as obras-primas seminais de Manet da primeira metade da década de 1860, tradicionalmente discutida em termos de estilo e assunto, e apresentada como uma sequência de épocas ou movimentos mal definidos e épocas ou movimentos separados [...], pode ser compreendida como um empreendimento único, autorrenovador, em aspectos dialéticos importantes. (Fried, 1988, p. 4)

Diderot e Fried têm muito a dizer sobre por que a teatralidade é ruínoza para qualquer forma de arte, e para ambos (de um modo que ecoa aspectos da abordagem hegeliana da arte) a questão não é exclusivamente estética<sup>114</sup>. Para Diderot, a distinção é tão importante quanto aquela entre “um homem se apresentando em companhia e um homem agindo por motivação, entre um homem que está sozinho e um homem sendo observado” (1995, p. 214). Da mesma forma, no *Salão de 1767*, Diderot equipara o teatral ao “afetado”, que ele chamou de “vício da sociedade regulada” em “moral, discurso ou nas artes” (1995, p. 320; p. 323). Para Fried, a aposta também é muito alta, pois a derrota da teatralidade é uma condição essencial para que a obra seja uma obra de arte; é, como ele diz, uma questão “ontológica”. Está em jogo a existência da pintura enquanto arte. (Nesse sentido, uma “pintura malsucedida” é uma obra de arte fracassada; ou seja, não é uma obra de arte.) Além disso, em comentários sobre Géricault em *Courbet's Realism*, diz-se que esse pintor “percebeu na teatralidade uma ameaça metafísica não apenas à sua arte, mas também à sua humanidade” (Fried, 1992, p. 23). E em *Absorption and Theatricality*, a absorção é por vezes chamada de uma “moralidade não oficial” (Fried, 1988, p. 51).

---

<sup>114</sup> Fried distingue as dimensões histórico-artísticas da questão da teatralidade (algo como: “essas pinturas representam a luta com o problema da teatralidade”) da questão crítico-artística (“esta pintura fracassa porque é teatral”).



Figura 3.3, Jean Siméon Chardin, *Bolhas de sabão*. The Metropolitan Museum of Art, fundo Wentworth, 1949 (49.24).

Em termos histórico-artísticos, o que é especialmente interessante é que Fried continua a descrever a dificuldade crescente que os artistas parecem ter tido em manter tais estratégias antiteatrais. A possibilidade da grande arte está sob ameaça, em outras palavras, em um mundo social particular e histórico onde o principal perigo para essa possibilidade é um certo tipo de falsidade cada vez mais prevalente naquele mundo, cada vez mais difícil de evitar. Naturalmente, esta é a espécie de ameaça que também é de tal preocupação para Rousseau e, mais tarde, para Kierkegaard, Nietzsche e Heidegger, assim como para Hegel e sua explicação da luta moderna pela mutualidade de reconhecimento<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> Aqui me afasto das próprias formulações de Fried e exponho a questão em termos de relevância mais direta para Hegel. As preocupações de Fried permanecem



*Figura 3.4 Jean Siméon Chardin, Menino jogando cartas, c. 1740.*

Se compreendido nessa perspectiva hegeliana, o que está em jogo na expressão adequada ou bem-sucedida da relação entre a obra de arte e o espectador é inevitavelmente também uma expressão do problema da inteligibilidade compartilhável em geral, uma relação sujeito-sujeito, e não algum tipo de relação sujeito-objeto. (Voltamos aqui à questão do tipo de reivindicação que uma obra de arte faz sobre alguém, relacionada muito ao tipo de reivindicação que outra pessoa faz sobre essa mesma pessoa pela

---

(apropriadamente) histórico-artísticas, concentradas com grande intensidade nos detalhes das pinturas e em seu sucesso ou fracasso enquanto pinturas.

mera presença de outras pessoas).<sup>116</sup> Se ‘teatralizada’, essa relação social é apresentada ou em termos de submissão a uma subjetividade coletiva (na prática, uma auto-objetificação ou uma internalização do que ‘eles’ querem) ou como uma tentativa do artista de dominar ou sobrepujar, e assim objetificar, a audiência da obra de arte. (Pense na acusação explícita de teatralidade que Nietzsche faz contra Wagner, acusando Wagner de querer atordoar ou esmagar sua audiência).<sup>117</sup>



Ilustração 1. Édouard Manet, *O Almoço na Relva*, 1863.

---

<sup>116</sup> Fried certamente está ciente das questões mais amplas envolvidas na problemática da teatralidade. Ver suas observações sobre a “relação objeto-sujeito” em Fried, 1988, p. 103-4.

<sup>117</sup> Nietzsche, 2005. Cf. as observações de Nietzsche sobre como Wagner “tinha considerável experiência com a falsidade” (p. 261) e sobre a “teatrocracia” de Wagner, “a pura idiotice de acreditar na primazia do teatro”, bem como a afirmação de que o teatro não é uma forma de arte, mas “que está aquém da arte” (p. 256). Ele já havia expressado anteriormente, de maneira surpreendentemente próxima à crítica de arte de Fried, a esperança de que “o teatro não viesse a dominar a arte” (p. 254).



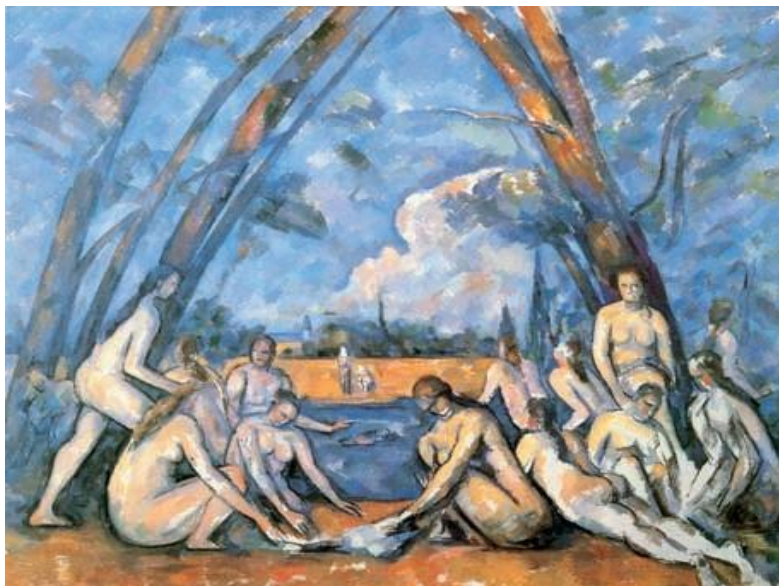
*Ilustração 2. Édouard Manet, Olympia, 1863-65.*



*Ilustração 3. Édouard Manet, Um bar em Folies-Bergère, 1881-82.*



*Ilustração 4. Vincent van Gogh, O par de sapatos, 1886.*



*Ilustração 5. Paul Cézanne, As Banhistas, 1906.*



*Ilustração 6. Paul Cézanne, As Banhistas, 1895-1906.*



*Ilustração 7. Paul Cézanne, As Banhistas II, 1894-1905.*

Existem quatro fases históricas principais na explicação de Fried (1992, p. 15) sobre o que ele chama de “peculiar instabilidade das determinações históricas do que é e do que não é teatral”<sup>118</sup>, que levam ao modernismo de Manet. Há a absorção cotidiana representada por Chardin e Greuze; depois o que parece ser a credibilidade decrescente de que as tarefas realizadas poderiam ser tão absorventes ou suficientemente absorventes. Já existe, na narrativa de Fried, uma grande diferença entre Chardin e Greuze; este último faz muito mais uso de construções narrativas, emoções poderosas e apelos ao sentimento e considerações morais para “capturar” seu espectador (fig. 3.5). Fried chama essa “perda” do mundo de Chardin de “uma das primeiras em uma série de perdas que, juntas, constituem a base ontológica da arte moderna” (1988, p. 61)<sup>119</sup>. E como veremos, é improvável que essa “perda” seja um assunto totalmente interno à prática da arte, ao sucesso das pinturas. Deve ter algo a ver com o tipo de atividades representáveis disponíveis em um mundo em um dado momento, que permitem (ou não) a credibilidade da representação de tais compromissos absorventes e totalmente envolvidos. Em termos heideggerianos, a questão concerne ao “mundo”, o horizonte de significado presumido e compartilhado que torna possível a familiaridade cotidiana, e a questão de tal mundo é maior e forma a base para o “mundo

---

<sup>118</sup> Isso já constitui uma simplificação considerável da narrativa de Fried. Para algumas complicações adicionais, ver Fried, 1996, p. 171ss. Ou ver a discussão do *Ex-Voto* de Legros e o tratamento ali dado ao problema da teatralidade em Fried, 1996, cap. 3.

<sup>119</sup> O fato de que um mundo possa sofrer tal perda, de que exista um amplo horizonte de significação possível que constitui um mundo, e de que esse horizonte se transforme (talvez, contra Hegel, simplesmente se transforme) está ligado a temas em Heidegger (*das Ereignis*), que discutirei no próximo capítulo. Para outra ligação com Heidegger, ver a nota de Fried sobre Greuze (Fried, 1988, p. 200, nota 120).

econômico”, ou “o mundo das práticas artísticas”. Fried discute a seguir a importância dada às hierarquias de gêneros e às cenas dramáticas históricas para alcançar efeitos antiteatrais. (Os principais exemplos aqui são as pinturas históricas de David, como o *Juramento dos Horácios*, de 1784 (fig. 3.6), e muitas pinturas produzidas entre as décadas de 1780 e 1814, quando o objetivo era retratar cenas de tal intensidade e importância que o fato da absorção, do envolvimento sincero, fosse crível)<sup>120</sup>.



Figura 3.5 Jean-Baptiste Greuze, *A Maldição do Pai; ou, O Filho Ingrato*, 1777.

---

<sup>120</sup> Ver especialmente a análise convincente do *Bélisaire* de David em Fried, 1988, p. 152ss., e a afirmação geral de que, após 1814, ocorreu “uma perda drástica de convicção na ação e na expressão como recursos para uma pintura ambiciosa” (p. 176).

Em *Courbet's Realism*, ele mostra como até mesmo essas estratégias estavam perdendo seu poder e, por isso, Courbet adotou outra estratégia radical, altamente incomum, para negar o observador: criar a ficção de não ser observado, mesmo pelo primeiro observador, o próprio pintor; ou seja, criar a ficção de Courbet pintando a si mesmo na pintura, sugerindo uma fusão real com ela. (Assim, chegamos a uma estratégia completamente não diderotiana, que se baseava em efeitos de absorção para fechar a pintura, afastar o observador, mas que em Courbet ainda é um efeito antiteatral. Em vez de fechamento absorvente, temos essa fusão (fig. 3.7))<sup>121</sup>.



Figura 3.6 Jacques-Louis David, *O juramento dos horácios*, 1784.

---

<sup>121</sup> Ver Fried, 1996, p. 262 ss.



Figura 3.7 Gustave Courbet, *O Homem Ferido*, c. 1855.

É essa dificuldade – “a luta cada vez mais desesperada contra o teatral que acompanhamos nas pinturas históricas de David” (Fried, 1992, p. 20) e como “com o passar do tempo a ficção da inexistência do observador se tornou *cada vez mais difícil* de sustentar” (1988, p. 153, *ênfase minha*) – que nos leva a uma grande radicalização das respostas à dificuldade: o modernismo de Manet. Mais uma vez, qualquer resumo aqui será uma distorção, especialmente neste caso, já que uma das grandes conquistas da análise de Fried sobre Manet é mostrar, com detalhes cuidadosos e exaustivos, como Manet se posicionou na longa tradição da pintura francesa antes dele, citando e, assim, comentando seus predecessores (na prática, “comentando” a possibilidade do que seus predecessores tentaram, dessa vez), enquanto ao mesmo tempo se “internacionalizava” com múltiplas

referências à pintura italiana, holandesa e espanhola e, assim, aspirava a uma espécie de universalismo pictórico, que lhe permitiria ascender simplesmente ao regime da “pintura em geral”, como Fried coloca. Além disso, Fried demonstrou como é necessário levar em conta o envolvimento de Manet com o que ele chamou de “geração de 1863”, especialmente com o trabalho de Fantin-Latour, Whistler e Legros, antes que se possa apreciar a singularidade do que Manet realizou.

Importante para nossos propósitos é o tratamento que Manet dá à relação da pintura com o espectador e, mais uma vez, o impacto da estratégia de Manet na tentativa moderna de alcançar algum tipo de inteligibilidade compartilhável, o tipo de tentativa relevante para a noção de “teste” de Clark. Simplificando, Manet percebeu como as estratégias absorventes e antiteatrais se tornavam cada vez menos críveis (ou, dito de forma mais ampla, como se tornava cada vez menos crível que um sujeito não estivesse sempre levando o outro em conta intimamente ao agir ou falar) e, portanto, como a ameaça da teatralidade crescia, e sua resposta foi insistir numa técnica – direcionar o olhar do sujeito para o espectador e confrontar este de forma direta, até agressiva – que antes de Manet pareceria a própria essência da teatralidade, algo como o efeito de um ator que sai do seu papel para dirigir-se à audiência. Fried chama essa técnica de Manet de “frontalidade”, usada com grande efeito para produzir uma dramaticidade “impactante” que, em sua intensidade, instantaneidade e desafio a qualquer coerência narrativa, derrota qualquer efeito teatral. De fato, de modo geral, Fried inclui Manet em uma geração de pintores “cujo respectivo enfrentamento do problema do teatral diferia do dele [Manet], mas cuja arte, como a dele, sinaliza o surgimento de uma nova sensibilidade pictórica

pautada nos valores do excesso, da vontade própria, da instantaneidade, da intensidade, do impacto” (1996, p. 266).

Como mostra Fried, essa forma de lidar com o perigo da teatralidade já podia ser vista em outras obras de pintores da geração de Manet, especialmente em uma das pinturas mais marcantes dessa geração, *Homenagem a Delacroix* de Fantin-Latour (fig. 2.6). Observadores contemporâneos notaram logo, é claro, que nesse grupo de pintores, críticos e conhecedores diante de um retrato de Delacroix, sete dos dez deles olham diretamente para o espectador e ninguém está olhando para a pintura. Fried observa que isso é “intencionalmente não-absorvente” (1996, p. 202). As coisas já são ainda mais diretas e deliberadas no *Velho Músico* de Manet, de 1862 (fig. 2.5), e, claro, alcançam uma espécie de clareza crítica e feroz em pinturas famosas como *Olympia*, *O Almoço na Relva* e *Um Bar em Folies-Bergère*. Eis uma observação sumária:

Ele [Manet] não apenas evitou ou subverteu sistematicamente motivos absorventes ou potencialmente absorventes; ele também cortejou deliberadamente a ininteligibilidade no plano do tema e a disparidade interna no da *mise-en-scène* como dispositivos de distanciamento e congelamento, poder-se-ia até dizer, medusizantes. (Fried, 1996, p. 405)

Todos esses elementos – enfrentamento, instantaneidade, impacto, recusa do fechamento absorvente – agora eram necessários para evitar a teatralidade e, assim, evitar a maior ameaça à sobrevivência da arte como grande arte. Em outros trechos, Fried nota que Manet elaborou uma espécie de “teatralidade

apresentacional<sup>122</sup> que não podia ignorar o espectador, mas podia levá-lo em conta ao negar de forma confrontadora o significado de sua presença, uma estratégia que “compelia a atenção dos espectadores contemporâneos mesmo quando eles a experimentavam como um ato de pura agressão” (1996, p. 331).

## V

Com esse resumo modesto como pano de fundo, podemos retornar ao nosso enquadramento hegeliano. Evidentemente, pinturas não fazem afirmações discursivas de verdade, mas obras de arte grandiosas claramente aspiram a uma espécie de manifestação da verdade que seja não-conceitual, pré-conceitual ou não predominantemente conceitual (dependendo da sua teoria e sua relação com Kant). No nível mais básico, a existência da obra de arte já pressupõe a possibilidade de derrotar o ceticismo quanto ao compartilhamento do sentido. O sentido em questão é, pelo menos, o tipo de sentido disponível em um modo de inteligibilidade distintamente artístico. A questão de que tipo isso é permanece difícil, mas não é uma questão de sentido representacional. Uma pessoa que viaja a Florença para ver o *David* de Michelangelo a fim de saber como David era na aparência perdeu o essencial. E, assumimos, uma grande pintura, em suas pressuposições visíveis sobre sua relação com o espectador, pode muitas vezes ser dita como uma alegoria dessa possibilidade. Mas tal manifestação também pode ser entendida como sujeita a pressões cada vez maiores no mundo pós-hegeliano e, conseqüentemente, nas

---

<sup>122</sup> Em oposição a uma “teatralidade acional”.

tradições estéticas pós-hegelianas. As observações de Fried sobre “desespero” e “dificuldade crescente” apontam para isso. A maior dessas pressões tem sido resumida como nosso problema anfíbio, no sentido mais amplo, pois temos ambas as naturezas e histórias, somos membros finitos de uma espécie distinta e, ainda assim, capazes de nos transformar em criaturas que apenas historicamente devem o que essas características biológicas requerem. E a tarefa mais difícil que enfrentamos nessa situação é descobrir como agir em relação aos outros de maneira que reconheça adequadamente ambas as dimensões do que somos (ou, mesmo aqui, temos de dizer, do que determinamos que somos), sujeitos e objetos. No que vimos neste capítulo, nas interpretações da arte, essa questão emergiu como o problema da classe (ou, poder-se-ia dizer, o papel do poder) e a mediação da classe na nossa autoconsciência; como o problema do espectador, nossa compreensão historicamente mutável da estrutura da relação de observação; e como a evitação da teatralidade.

Sugeri que a pintura enfrentou um problema com a teatralidade porque o mundo de Diderot enfrentou esse problema de forma inédita. (Evitar a teatralidade pode ser uma condição geral para o sucesso na pintura ou no teatro, mas, enquanto problema, não é o problema de Dürer, Ticiano ou Caravaggio)<sup>123</sup>. Diderot e Rousseau foram quase contemporâneos, e não surpreende encontrar Rousseau preocupado com o modo como o homem moderno vive “fora de si”, “nas opiniões dos outros” (1986, p. 199). A credibilidade das estratégias antiteatrais não pode ser isolada da

---

<sup>123</sup> Ver as observações de Fried, 1992, p. 135s., e a estratégia empregada em seu livro sobre Caravaggio (Fried, 2010), no qual a presença de motivos de absorção começa a emergir sem que ainda haja qualquer crise de teatralidade.

credibilidade das aspirações à independência social e à individualidade genuína, o grande grito da modernidade política<sup>124</sup>. Tais aspirações estão ameaçadas se há tão pouca confiança compartilhada nas instituições e práticas comuns que se sente que a própria vontade está inevitavelmente sujeita aos outros, se não se luta para submeter a vontade deles à sua; assim, tudo o que se faz pode não ser realmente seu, mas já leva em conta os outros, sendo você um *performer* tentando dominar uma audiência ou ser dominado. Há grande pressão sobre as estratégias absorventes na pintura porque as ações e práticas do mundo moderno emergente (o mundo do trabalho dividido e rotinizado) que poderiam suscitar genuína absorção são agora raras (daí a idealização – de algum modo – que Pissarro fez de agricultores e camponeses e o interesse crescente dos pintores pelo primitivo como marca do genuíno). Claro, sempre haverá trabalho, lazer e competições atléticas que requerem atenção intensa e concentração. Mas quando a pintura dessas atividades deixa de convencer – tanto estética quanto existencialmente – o que está em jogo é a credibilidade. A absorção, quando bem representada, seria uma indiferença genuína ao espectador, e o trabalho moderno, especialmente o assalariado, é, em sua maioria, trabalho para outrem e usualmente repetitivo e entediante. (Entediante, monótono, não é absorção). Mesmo o lazer

---

<sup>124</sup> Ver as observações pertinentes de Fried sobre o ceticismo intersubjetivo em Fried, 2010, p.103ss., especialmente o papel da “projeção empática” na apreciação da pintura. Para um exemplo de como outra forma de arte visual pode lidar com esse problema de mutualidade, ver minha discussão do filme *In a Lonely Place*, de Nicholas Ray, em Pippin, 2012b.

disponível está sempre ligado a renda, classe e *status*. Em outras palavras, não há inocência em lugar nenhum<sup>125</sup>.

Nada disso significa que entendemos completamente essa situação ao classificá-la apenas como uma questão de classe ou alienação. Nas situações sociais onde essas questões são relevantes,

---

<sup>125</sup> A descoberta, por Fried, de estratégias antiteatrais na fotografia de arte contemporânea poderia abrir espaço para uma discussão mais ampla desse ponto. Em vários dos exemplos paradigmáticos nas fotografias de Jeff Wall, pergunto-me se a absorção ou imersão na atividade ali apresentada pode ser “inocente” no sentido recém-invocado. Ao menos parece que muitas das fotografias colocam a questão da absorção de um modo que a inclui, mas não se esgota, na credibilidade estética. Em *Morning Cleaning*, de Wall, a “magia” da absorção certamente cumpre sua função, mas o contraste entre a opulência e a elegância do ambiente e a tarefa servil do zelador (o fato marcante de que o espaço não é, nem poderia ser, “para ele”) permite que tal preocupação emergja (com um indício de *pathos*); o mesmo ocorre com o fato de que as duas mulheres em *A View from an Apartment*, de Wall, são “expostas” por uma janela e realizam suas tarefas domésticas em um mundo duramente estruturado pela tecnologia, assim como com o mundo estéril e claramente administrado de *Drawing*, de Adrian Walker (sem mencionar que a tonalidade emocionalmente fria do desenho absorvido parece ecoada pela mão ressecada, morta). Este é um tema vasto, mas, em tais contextos, a absorção, embora vívida, nunca pode ser completa; está-se sempre (ao menos em algum sentido) desempenhando o próprio trabalho ou tarefa. Mesmo a célebre fotografia de Richter de sua filha lendo é claramente “colocada”. E, assim, Fried não afirma que os motivos de absorção sejam os mesmos que os de Chardin, e aponta as diferenças entre Adrian Walker e as pinturas de Chardin. O tratamento que Fried dedica a Wall, Delahaye, diCorcia, Struth e muitos outros deixa bastante claro que ele está bem ciente da diferente “valência”, por assim dizer, dos motivos absorptivos contemporâneos. Ver também suas importantes discussões sobre o “*to-be-seenness*”. Cf. Fried, 2008, p. 35-43, e especialmente os relatos sobre Fischer (p. 223-26) e, de modo paradigmático, sobre o filme *Zidane*, de Gordon e Parreno (p. 226-33). Ver em particular a nota de rodapé final que discute o recente debate McDowell–Dreyfus. Tudo isso também é relevante para as diferenças complexas entre algo como um “bom” mundo cotidiano de envolvimento e compromisso profundos e genuínos e uma “má” absorção, mais próxima de um tipo de continuidade irrefletida e acrítica do “seguir em frente como se faz” ou “como se deve”, até mesmo uma espécie de absorção paradoxal na performance.

há muito mais incerteza e variabilidade psicológica para que isso seja satisfatório; e, como argumentado acima, a questão (nosso problema anfíbio) é muito mais ampla, da qual a dominação social e exploração são apenas uma dimensão.

Nesse contexto, o que dizer do enfrentamento de Manet? (Refiro-me além do funcionamento estético, que, a meu ver, Fried expressou de forma quase insuperável). Em um aspecto, seu surgimento junto com “excesso, vontade própria, instantaneidade, intensidade, impacto” indica a gravidade do problema – o que era preciso em meados da década de 1860 para convencer da independência e autenticidade da pintura como pintura, e assim estabelecer uma relação genuinamente estética, não comercial, de entretenimento ou teatral, com o espectador. Mas essa gravidade, como medida da profundidade do problema que gerou tais medidas extremas, não significa que estejamos à beira da ruptura da possibilidade dessa convicção, como se estivéssemos no limite externo da possibilidade, sem caminho a seguir<sup>126</sup>. A existência das

---

<sup>126</sup> Quanto às advertências de Hegel sobre aquilo que ele chama de um estilo excessivamente “rígido”, isto é, uma abordagem demasiado desafiadora ou confrontacional, considere-se o seguinte: “Produzir efeitos é, em geral, a tendência dominante do voltar-se ao público, de modo que a obra de arte já não se apresenta como pacífica, satisfeita em si mesma e serena; ao contrário, ela se volta para fora e, por assim dizer, dirige um apelo ao espectador e procura colocar-se em relação com ele por meio do modo de apresentação. Ambos, a paz em si mesma e o voltar-se ao observador, devem, de fato, estar presentes na obra de arte, mas os dois lados precisam encontrar-se no mais puro equilíbrio. Se a obra de arte, no estilo rígido, se fecha inteiramente em si mesma, sem desejar falar a um espectador, ela nos deixa frios; mas, se ela se projeta excessivamente para fora de si em direção a ele, ela agrada, porém, carece de solidez ou, ao menos, não agrada (como deveria) pela solidez do conteúdo e pelo tratamento e apresentação simples desse conteúdo. Nesse caso, esse sair de si cai na contingência da aparência e transforma a própria obra de arte em tal contingência, na qual o que reconhecemos já não é o próprio tema e a forma que a natureza do tema determina necessariamente, mas o poeta

grandes obras de gênio futuras e o comentário crítico que elas inspiraram provam o contrário<sup>127</sup>.

Mas também deve indicar que devemos entender que nosso “problema hegeliano” não é um “problema” que permita uma “solução”. A questão friediana da “estrutura do olhar” envolve ao mesmo tempo o problema da lógica moderna da subjetividade mútua<sup>128</sup>, a evitação da dominação como objetificação e, como arte,

---

ou o artista com seus fins subjetivos, seu artesanato e sua habilidade de execução. Desse modo, o público torna-se inteiramente livre em relação ao conteúdo essencial do tema e é conduzido pela obra apenas a um diálogo com o artista: pois agora o que é de especial importância é que cada um compreenda o que o artista pretendeu e quão astuta e habilmente ele manuseou e executou seu projeto. Ser assim conduzido a essa comunidade subjetiva de compreensão e julgamento com o artista é a coisa mais lisonjeira. O leitor ou ouvinte admira o poeta ou o compositor, e o observador o artista visual, tanto mais prontamente, e encontra sua própria vaidade tanto mais agradavelmente satisfeita quanto mais a obra de arte o convida a esse julgamento subjetivo da arte e coloca em suas mãos as intenções e os pontos de vista do artista. No estilo rígido, ao contrário, é como se nada fosse concedido ao espectador; é a substância do conteúdo que, em sua apresentação, repele rígida e agudamente qualquer julgamento subjetivo. É verdade que esse repelir pode frequentemente ser apenas uma hipocondria do artista, que insere uma profundidade de sentido em sua obra, mas não avança para uma exposição livre, fácil e serena da coisa; ao contrário, ele pretende deliberadamente dificultar as coisas para o espectador. Mas, nesse caso, tal comércio de segredos é, ele próprio, apenas mais uma afetação e um falso contraste em relação ao fim de agradar” (Hegel, 1975, p. 619).

<sup>127</sup> O trabalho de Fried sobre a arte abstrata e, novamente, seu trabalho recente sobre fotografia mostram como tal discussão poderia ser levada adiante, e seu trabalho sobre Eakins e Menzel mostra que o problema da teatralidade não deve ser presumido como o único problema enfrentado pela arte ambiciosa do período moderno.

<sup>128</sup> Cf. a formulação de Hegel: “Mas essa independência a obra da escultura tem de conservar, porque seu conteúdo é aquilo que é, interior e exteriormente, repousando em si, completo em si e objetivo. Já na pintura o conteúdo é a subjetividade, mais precisamente a vida interior particularizada internamente, e, por essa mesma razão, a separação na obra de arte entre seu objeto e o espectador deve emergir e, contudo, deve ser imediatamente dissipada, porque, ao exibir o que

como objeto material sensível, o problema contínuo da possibilidade da incorporação sensível do sentido compartilhável, tudo num contexto em que os termos que definem tal problema não são estáveis. Em um quadro hegeliano, ao menos entendido como eu o entendo, enfrentar essas questões, necessariamente, coletivamente e incessantemente, é simplesmente o que é, o que se tornou ser "*Geist*" (*Espírito*). Quando Hegel afirmou de forma tão extravagante que com ele alcançamos a "posição absoluta", que obtivemos o conhecimento absoluto, penso que era isso que ele quis dizer.

---

é subjetivo, a obra, em todo o seu modo de apresentação, revela seu fim como existindo não de maneira independente, por conta própria, mas para a apreensão subjetiva, para o espectador. O espectador está, por assim dizer, nela desde o início, é contado com ela, e a obra existe apenas para esse ponto fixo, isto é, para o indivíduo que a apreende" (Hegel, 1975, p. 806).

# 4 Arte e verdade: Heidegger e Hegel

O pintor recupera e converte em objetos visíveis aquilo que, sem ele, permaneceria encerrado na vida separada de cada consciência: a vibração das aparências, que é o berço das coisas. Só uma emoção é possível para o pintor – o sentimento de estranheza – e só um lirismo – o do renascimento contínuo da existência. (Merleau-Ponty, *Cézanne's Doubt*, trad. Smith)

## I

Minha afirmação tem sido a de que a concepção hegeliana da inteligibilidade estética moderna (isto é, as normas modernas para a realização bem-sucedida da arte) nos coloca na melhor posição filosófica para compreender o exemplo que escolhi como foco desta discussão: a crise do modernismo visual na tradição da pintura ocidental. Tal arte parece impor exigências novas e sem precedentes sobre qualquer entendimento que tenhamos do que é distintivo na inteligibilidade estética – exigências que não podem ser captadas pela estética romântica ou tradicional, mas que são mais compatíveis com a concepção hegeliana da “desestetização” histórica da arte, ou o declínio da relevância do belo sensível como ideal estético. Isso se dá porque Hegel entende que as exigências feitas pela arte moderna são inseparáveis dos tipos de exigências feitas por qualquer encarnação sensível do significado – especialmente o significado de movimentos corporais que contam

como ações (nosso problema anfíbio) – e porque ele entende que as obras de arte, ao existirem, encarnam uma suposição sobre a possibilidade de um significado compartilhado (nosso problema do Argos de mil olhos). E ele entende essas exigências como profundamente históricas; seu próprio sentido muda. Nas obras visuais, o apelo ao espectador sempre precisa incorporar algum entendimento da relação da obra com um público, alguma antecipação determinada da resposta do espectador, e essa relação muda, segundo o relato hegeliano, à medida que mudam os pressupostos compartilhados sobre tais relações em uma sociedade ao longo do tempo, conforme essas relações enfrentam diversas pressões e tensões.

Não há, portanto, razão, se permanecermos estritamente focados nessas suposições hegelianas – as fundamentais – para que Hegel tenha sido impelido a afirmar que a arte bela na modernidade havia se tornado, ou deveria se tornar, “uma coisa do passado”. Tal afirmação não se baseia primariamente em uma avaliação das práticas artísticas, mas sim em uma avaliação prematura da natureza da sociedade moderna e do estado da filosofia moderna. É um mérito eterno de Hegel ter argumentado que *estas* considerações (sobre a sociedade moderna e a autocompreensão moderna na filosofia) são tão essenciais para compreender a força e o destino da arte em determinado momento quanto quaisquer critérios estritamente estéticos. Contudo, a recusa de suas conclusões sobre “onde estamos agora” – especialmente a recusa da conclusão de que alguma necessidade da arte teria sido satisfeita pela filosofia – não significa que as duas dimensões principais da compreensão hegeliana da inteligibilidade possível da arte

modernista (capturadas nas imagens do anfibio e do Argos de mil olhos) percam seu valor ou relevância.

Essa perspectiva, então, abre a possibilidade de compreender as respostas daqueles que trabalham no que eu chamaria de tradição pós-hegeliana sobre essa questão – ou sobre essas duas questões: o que significa o fato de que as convenções da credibilidade pictórica começaram claramente a falhar em Manet, e o que essa falha diz sobre um colapso paralelo da possibilidade de inteligibilidade encarnada e intersubjetiva na sociedade em que tais obras foram feitas e eventualmente apreciadas? Isso incluiria a afirmação de Adorno de que a rejeição implícita das normas estéticas convencionais na arte modernista implica, por conseguinte, uma “negação” de todo um regime de construção de sentido dominado pelo que ele chama de “pensamento de identidade” e pela totalização da racionalidade instrumental. Incluiria também a afirmação de T. J. Clark de que a pintura pode ser entendida como uma espécie de teste da capacidade de uma sociedade de se representar a si mesma de maneira coerente, e que, no modernismo visual, ela começa a falhar nesse teste; bem como a afirmação mais pessimista de Clark de que é precisamente ao passar esse teste que o materialismo, a desumanidade e o reducionismo da sociedade moderna se tornam “visíveis”<sup>129</sup>. E incluiria ainda o relato de Michael

---

<sup>129</sup> Existe uma formulação clara (hegeliana) de Clark acerca de sua abordagem em Clark, 2001, p. 165: “Certas obras de arte [...] nos mostram o que é ‘representar’ em um determinado momento histórico – elas nos mostram os poderes e os limites de uma prática de conhecimento. Isso é difícil de fazer. Envolve o artista em tatear estruturas de pressupostos e padrões de sintaxe que normalmente estão (felizmente) profundamente ocultos, implícitos e incorporados ao próprio uso que fazemos dos signos; trata-se de chegar a compreender, ou ao menos articular, aquilo a que nossas maneiras de fazer mundo mais evidentemente (mas também de modo mais irreconhecível) equivalem. Creio que tal trabalho é realizado com real eficácia

Fried sobre a crescente crise da teatralidade, o declínio da credibilidade das estratégias antiteatrais, culminando na radicalidade – de importância decisiva para toda a pintura modernista posterior – da estratégia de “frontalidade” de Manet. Isso é especialmente significativo quando esse desenvolvimento é interpretado como uma crise de ceticismo quanto à possibilidade de um significado genuinamente compartilhado – compartilhado entre sujeitos em algum tipo de mutualidade, e não em relações de sujeito para objeto, de independência e dependência.

## II

Mas também é possível identificar um tipo diferente de reflexão filosófica sobre a arte e o significado da arte – uma reflexão igualmente ambiciosa, na medida em que as obras de arte também são consideradas portadoras de verdade de alguma forma. No entanto, trata-se de uma tradição que não vincula essa verdade nem à “correção” proposicional (*Richtigkeit*), nem, como na tradição pós-hegeliana, à realidade e realização da liberdade (ao que é ou seria “verdadeiramente” ser livre)<sup>130</sup>. Em vez disso, com base em

---

– e talvez só possa ser realizado – no nível da forma. [...] O que é que fazemos, agora, quando tentamos produzir um equivalente de um mundo? E o que a forma que tal equivalência assume hoje nos diz sobre as restrições e as possibilidades inscritas em nossas relações com a Natureza e entre nós mesmos?” Ver também seu comentário sobre as “metáforas do modernismo” (p. 179).

<sup>130</sup> Heidegger certamente também se interessou pela relação entre seu próprio projeto ontológico e o problema da liberdade, mas a questão não permite um resumo fácil. A figura-chave entre Hegel e Heidegger é Schelling e seu ensaio sobre a liberdade, de 1809. Uma consideração completa dessa questão qualificaria, em certa medida, o contraste entre “evento” e “ação”, tal como o utilizo aqui para enfatizar as diferenças entre ambos, mas não, gostaria de sustentar, em nenhum

suposições diferentes, deve-se compreender o poder singular de “revelação” (*erschließende*) da arte de maneira considerada muito mais fundamental – “ontológica”, ainda que frequentemente radicalmente histórica. Uma espécie de verdade fundamental, não formulável discursivamente (porque sempre e em toda parte pressuposta em qualquer afirmação discursiva), sobre a própria possibilidade de significado, inteligibilidade em todas as nossas relações, está em jogo nesta tradição: o significado do próprio ser<sup>131</sup>. Podem-se identificar Schelling, Schopenhauer, o jovem Nietzsche, Heidegger e Merleau-Ponty como os representantes mais influentes dessa tradição. E não seria exagero dizer que o texto mais representativo e influente dessa maneira de pensar filosoficamente sobre a arte é o conjunto de três palestras que Heidegger ofertou em 1936 em Frankfurt, na *Freies Deutsches Hochstift*, e que publicou com o título *A origem da obra de arte*<sup>132</sup>. A obra foi precedida por duas versões diferentes das palestras e sofreu posteriores reformulações e adições de notas de rodapé por parte de Heidegger. Ela revela uma tensão interna considerável, muitas afirmações obscuras e pouco desenvolvidas com clareza, e está marcada – como todo o trabalho

---

sentido decisivo. Para uma discussão do tratamento dado por Heidegger a Schelling e a esse ensaio, ver Pippin, 1997, p. 395-416.

<sup>131</sup> Tratarei da questão do desvelamento (*Unverborgenheit*) apenas na medida em que ela incide sobre o ensaio *A origem da obra de arte*. Mas o uso e a compreensão do termo por Heidegger têm uma história longa e complicada (até que ele finalmente dissocia a noção de “verdade”) e foram muito mal compreendidos pelos críticos. Sou devedor da discussão em Wrathall, 2011, para a minha compreensão dessas questões históricas e mais amplas. Ver especialmente a discussão de Wrathall em um apêndice, uma resposta heideggeriana a críticos como Tugendhat. Igualmente indispensável é Dahlstrom, 2001, especialmente o cap. 5.

<sup>132</sup> As três conferências foram publicadas pela primeira vez como um ensaio em 1950, em *Holzwege* (Heidegger, 1950).

de Heidegger nos anos 1930 – pelo *Rektoratsrede* de 1933 e pelo período em que foi membro do Partido Nazista, entre 1933-34. Mas, apesar de todas essas dificuldades de compreensão e interpretação do texto, Heidegger está tentando dizer algo de grande importância sobre a arte – e, de forma um tanto indireta nessa obra, mas mais claramente em escritos posteriores, algo bastante elucidativo sobre a arte modernista, especialmente a pintura modernista<sup>133</sup>. O exemplo mais famoso de arte no ensaio (famoso principalmente pela controvérsia que gerou)<sup>134</sup> é uma das pinturas de sapatos camponeses de Van Gogh, mas Heidegger comentou, mais tarde,

---

<sup>133</sup> Ver Boehm, 1989a, 271.

<sup>134</sup> Refiro-me à crítica de Meyer Schapiro (1994, 135-52). Schapiro nunca deixa claro por que o fato de os sapatos provavelmente pertencerem, historicamente, a Van Gogh, e não a uma camponesa, é relevante para a pintura tal como ela é, como uma pintura em que um certo “mundo” está “em obra”. O mesmo poderia ser perguntado (quanto à relevância) a respeito do fato de que os camponeses holandeses não usavam efetivamente esse tipo de sapato, mas sim tamancos, que eram mais adequados a seus campos úmidos de batata. Ver Thomson, 2011, p. 117. Pode-se pensar a questão da seguinte maneira: se um historiador da arte construísse toda uma interpretação de algum retrato de Ticiano partindo da suposição de que se tratava de um determinado príncipe, e alguém descobrisse que, na verdade, era um retrato de um comerciante, então esse tipo de correção histórico-artística seria relevante. Mas, se a interpretação tivesse se concentrado em alguma caracterização psicológica da expressão (altivez, por exemplo) ou na relação entre primeiro plano e plano de fundo, e não dependesse de uma referência histórica, ela seria muito menos relevante. E tudo o que Van Gogh nos oferece na pintura de 1886 é “um par de sapatos”. E tudo de que Heidegger necessita é que os sapatos sejam apresentados de modo a sugerir, com uma intensidade silenciosa, trabalho, labuta, uma rotina diária de tal luta, e assim por diante. Nada disso me parece fantasia ou projeção heideggeriana, embora, em certo ponto, tudo o que se possa dizer seja “Olhe para a pintura!”, como resposta a Schapiro. Por outro lado, a frustração de Schapiro com a falta de atenção de Heidegger aos detalhes estéticos da pintura é compreensível. Heidegger dedica pouca atenção a como a pintura “faz” aquilo que ele afirma que ela faz. No entanto, abordar um conjunto de questões não precisa significar ter de abordar todas as questões possíveis acerca de uma obra de arte.

uma série de coisas sobre Cézanne que tentarei compreender no contexto desenvolvido nestes capítulos<sup>135</sup>.

Assim, para nossos propósitos, o que é marcante no ensaio é que, como deixa claro o epílogo (*Nachwort*), Heidegger passou a considerar seu grande interlocutor nesses assuntos como sendo Hegel. Heidegger chama as palestras de Hegel de “a reflexão mais abrangente sobre a essência da arte que o Ocidente possui” (2008, p. 204)<sup>136</sup>, e cita a famosa afirmação de Hegel de que a arte se tornou, para nós, uma coisa do passado (*ein Vergangenes*). Ele concorda que a questão de Hegel continua sendo a questão central:

A arte ainda é uma forma essencial e necessária pela qual acontece aquela verdade que é decisiva para nossa existência histórica, ou a arte já não possui mais esse caráter? (Heidegger, 2008, p. 205)

Heidegger concorda que, no tempo em que Hegel proferiu suas palestras – e até o presente – a resposta foi “não”, mas, contra Hegel, insiste que essa questão ainda não está decidida, que a arte pode

---

<sup>135</sup> É também verdade, evidentemente, que Heidegger foi ocasionalmente hostil a tudo aquilo que hoje seria considerado o coração do modernismo na pintura – certamente toda arte cubista ou abstrata. Ver o resumo de tais observações apresentadas em Jähmig, 1989, p. 223-24. Por outro lado, em observações pessoais, ele parecia mais aberto e menos cético. Ver Jähmig, 1977 e Boehm, 1989a. Ver a citação feita por Boehm (1989a, p. 280) das passagens mais hostis de *Denkerfahrten* e *Der Satz vom Grund*. Há também alguma controvérsia sobre se um ou outro dos três exemplos é mais importante, mais revelador. Young (2004, p. 22) e Dreyfus (2005, p. 409) chegam mesmo a considerar a pintura de Van Gogh “anômala”. Concordo com Thomson (2011, p. 71) que é de longe o exemplo mais importante, especialmente no que diz respeito ao destino da arte moderna.

<sup>136</sup> Conforme a opção do autor, a tradução da passagem baseou-se na edição inglesa de D. Krell. Cf. Heidegger, M. (2008) *Basic Writings*. Edited by D. Krell. New York: Harper. (N. da T.).

ainda voltar a ser um “modo pelo qual a verdade acontece” (*eine Weise, in der die Wahrheit geschieht*), de fato uma forma essencial e necessária<sup>137</sup>.

Heidegger concorda com Hegel que, na forma de vida moderna, não há e não pode haver nada “decisivo para nossa existência histórica” nas obras de arte; mas, ao contrário de Hegel, ele vê nisso uma acusação profunda à sociedade moderna, não uma consequência da racionalização da sociedade em si e da superioridade da autoconsciência filosófica alcançada pela filosofia. Esse desacordo nos revela desacordos mais fundamentais – os que definem a diferença básica entre a tradição da “realização da liberdade” e a tradição “ontologicamente reveladora” na filosofia da arte – e nos introduz à influência praticamente incalculável que as críticas ferozes de Heidegger ao racionalismo ocidental e à metafísica, bem como sua noção correspondente de finitude, exerceram sobre várias gerações de filósofos europeus.

A explicação de Heidegger sobre por que a arte deixou de poder desempenhar esse papel importante está entrelaçada com afirmações abrangentes de que a tradição metafísica ocidental terminou catastroficamente em “nilismo” ou na “era da consumada falta de sentido”. Nesse contexto metafísico, diz ele, a arte foi entendida sob a ótica da “estética” – ou seja, da subjetivação do significado da arte, do isolamento desse significado na “experiência vivida” (*Erlebnis*) estritamente sensível e estética dos sujeitos individuais. (Tal *Erlebnis*, ele afirma, é o “elemento no qual a arte

---

<sup>137</sup> Schwenzfeuer (2011) está, sem dúvida, correto ao afirmar que Heidegger faz tais elogios a Hegel porque deseja, por “motivos schellinguanos” (p. 160), rejeitar a abordagem de Hegel e, ao mesmo tempo, tratá-la como paradigmática do “pensamento ocidental”.

morre” (Heidegger, 2008, p. 204)). Em uma era na qual a possibilidade de verdade está estritamente limitada à ciência natural moderna ou mesmo à “razão” e ao conhecimento proposicional em geral, a obra de arte só pode ter, em conformidade, um significado subjetivo – uma ocasião para uma experiência subjetiva de importância necessariamente marginal, em vez de central<sup>138</sup>. Se o que é “real” são as propriedades materiais identificadas pelas ciências, então o que torna uma resposta a tal objeto uma resposta a uma obra de arte só pode ser a experiência do sujeito (*Erlebnis*), uma experiência que de modo algum incide sobre o que existe, mas é apenas uma reação.

Essa caracterização dos efeitos perniciosos de uma visão “estética” da arte já não reconhece suficientemente a própria insatisfação de Hegel com uma abordagem puramente estética – nem a estranha ausência de qualquer dimensão estética robusta em sua filosofia da arte historicamente orientada. Para Hegel, a modalidade artística da inteligibilidade não é discursiva, mas certamente também não é inteiramente sensível ou subjetiva, uma simples experiência agradável<sup>139</sup>. De fato, é bastante enganoso

---

<sup>138</sup> Essa suposição baseia-se na ideia de uma disjunção exclusiva: ou existem propriedades estéticas distintas (como “beleza”) no mundo, ou elas não existem e as características estéticas são projetadas subjetivamente. Se as obras de arte, porém, forem vistas mais como eventos, cujo sentido deve ser interpretado, assim como ações devem sê-lo, então tais eventos poderiam iluminar algo como aquilo que torna possível a própria pertinência, e isso de um modo que evita tais disjunções.

<sup>139</sup> A passagem sobre Argos de mil olhos, no segundo capítulo, fornece-nos um modelo intuitivo para essa forma de conhecimento conceitualmente rico, mas não judicativo – aquilo que se pode dizer que se sabe quando se “vê no rosto do outro” que ele está mentindo, ou com ciúmes, ou sendo falso. Provavelmente não é por acaso que a imagem de Hegel não é a do belo, mas antes algo monstruoso, até mesmo feio.

considerar até mesmo a estética *de Kant* como uma “estética subjetivista”. A experiência kantiana em questão também tem conteúdo (uma intuição de finalidade) – e esse conteúdo pode conter a verdade de uma forma (a intuição pode ser genuína). Não está confinada à noção de “estética” e *Erlebnis* tal como Heidegger a compreende<sup>140</sup>. *De que forma* um conteúdo pode conter verdade será uma questão que retornará ao longo deste capítulo, mas a noção hegeliana de uma experiência estética não pode ser a experiência estética que Heidegger condena, se a arte deve ser a expressão e realização da ideia, ou do absoluto. (Aqui vemos o início de um argumento implícito que muitas vezes acaba falando de forma cruzada – sem estabelecer contato adequado – com a posição criticada. No fundo, ambos os filósofos buscam uma noção “não estética” de arte, e ambos o fazem de uma forma que consideram exigida pela condição histórica da modernidade).

Além disso, suas abordagens coincidem em duas outras áreas cruciais. Nenhum dos dois trata a pintura (por exemplo) como essencialmente vinculada à representação ou ao ideal de autenticidade perfeita (*Wahrhaftigkeit*) – e, assim, para ambos, abre-se algum caminho receptivo à experimentação modernista. A realização sensível do absoluto, a realização da liberdade, não é algo “representado” em uma pintura, segundo Hegel, mas algo “elaborado” e, assim, “realizado”. Poder-se-ia até expressar o ponto hegeliano de forma heideggeriana dizendo que a liberdade é “posta

---

<sup>140</sup> Estou sugerindo que, certamente no caso de Hegel, uma das razões pelas quais, como diz Bernasconi (1998, p. 378), “houve relativamente pouco escrutínio da tentativa de Heidegger de libertar o próprio conceito de arte de seu estatuto como categoria estética” é que a caracterização de Heidegger é excessivamente abrangente, até mesmo indiscriminadamente totalizante. Ver Pippin, 2008a, sobre a “ausência de estética na estética de Hegel”.

em obra” de modo distintivo no momento reflexivo da relação de uma pintura com um observador, em determinado tempo. Da mesma forma, para Heidegger, o que está em jogo na pintura de Van Gogh não é a representação dos sapatos, mas o que ele chama de “mundo” do camponês – novamente, posto em obra no que a pintura “revela”, não no “que é representado”<sup>141</sup>.

De modo semelhante, ao afirmar que *as obras de arte podem portar verdade*, nem Hegel nem Heidegger querem dizer que as obras fazem afirmações ou devem ser interpretadas como se estivessem fazendo afirmações proposicionais implícitas. Aqui nos aproximamos do cerne da questão para ambos, então voltaremos a esse ponto mais adiante. Mas é crucial, desde já, compreender que a ontologia da obra de arte em Heidegger é uma ontologia de “acontecimento”, não de “coisa”. (Heidegger concentra tanto no caráter de obra da *Kunstwerk*, não tanto para enfatizar que ela é trabalhada ou produzida, mas para destacar o que está *em obra* na obra de arte).

Ele dedica bastante tempo, no início de seu ensaio, a explorar se uma obra de arte é um tipo de “coisa”, apenas para que fique claro, ao fim, que isso é uma *reductio ad absurdum* da noção. É claro que ela é, num sentido abstrato e derivado, uma coisa, *mas não enquanto obra de arte*<sup>142</sup>. Uma pintura é uma espécie de incorporação do

---

<sup>141</sup> A relação com o espectador, nessa tradição, é então obviamente muito mais passiva: o espectador é aquele a quem a revelação ocorre. Há inclusive algum sentido em que essa relação se aproxima do que Adorno chamou de uma relação “mimética”, na medida em que o espectador re-experencia aquilo que, na pintura, é o “*Ereignis*” da verdade.

<sup>142</sup> Heidegger (2008, p. 165) nos diz posteriormente que essa discussão das coisas foi apenas um “desvio” (*Umweg*). Ainda precisamos discutir o “caráter de coisa” (*Dinghafte*) da obra, mas precisamos compreendê-lo como um aspecto do “ser-obra da obra” (*Werksein des Werkes*) e, assim, “por meio do “caráter de obra da obra” (*aus*

“acontecer” da verdade – basicamente, como veremos, o acontecimento ou o estar em obra do “mundo” ou horizonte de significação possível que constitui um mundo em várias dimensões na arte de uma época. A questão da “coisidade” é importante para Heidegger por causa de seu argumento geral (especialmente em *Ser e Tempo*) sobre a prioridade, no que diz respeito ao significado do ser, de nossa relação prática com os objetos como prontos para o uso (*zuhanden*, ou seja, ferramentas, equipamentos). Templos, fontes e sapatos obviamente levantam a questão da coisidade, mas Heidegger a aborda para evitar equívocos e para retomar o argumento de *Ser e Tempo*, tudo isso a caminho de seu verdadeiro interesse, esta ontologia do “acontecimento”<sup>143</sup>.

Ora, Heidegger não é o tipo de filósofo que, tendo feito essa ressalva – de que uma obra de arte não é, enquanto obra, uma coisa, mas o “acontecimento” ou manifestação de um tipo de verdade – vá perguntar, por exemplo: como, então, se individualiza ou identifica a obra de arte? Quando exatamente o “acontecimento” ocorre? Quando o artista termina a obra? A cada vez que a obra é devidamente apreciada? Qual exatamente é a diferença entre o acontecimento original, no seio do mundo que “mundifica”, e o acontecimento após aquele mundo ter deixado de existir? Mas, para fins desta discussão, vamos assumir que Heidegger possa fornecer algum esclarecimento satisfatório sobre essas questões<sup>144</sup>.

---

*dem Werkhaften*). Quando ele vier a considerar esse aspecto da obra, isso envolverá o termo mais difícil e importante do ensaio, a “terra” (p. 194).

<sup>143</sup> A relevância do tratamento de *Ser e Tempo* para as obras de arte é bem evidenciada em Han-Pile, 2011.

<sup>144</sup> Questões complexas obviamente precisariam ser enfrentadas se essa distinção fosse adequadamente estabelecida e analisada. Trata-se, igualmente de modo

Assim, os sapatos de Van Gogh, embora claramente representem sapatos, não são, *enquanto* obra de arte, mais “representativos” do que o templo grego em Paestum (o outro exemplo de obra visual que Heidegger usa em sua exposição) foi ou é representativo de algo. Essa noção “arquitetônica” de significado artístico – o que está em jogo no templo é sua incorporação de um mundo de forma distinta, “como as coisas eram para os gregos”, de maneira artística – é exatamente como devemos entender o que está em jogo no poema de C. F. Meyer ou na pintura de Van Gogh<sup>145</sup>. Portanto, a verdade que “acontece” na obra não é nenhum tipo de correção ou adequação, mas é verdadeira no mesmo sentido em que uma ação pode ser dita como “verdadeiramente” manifestando quem uma pessoa realmente é – seu verdadeiro ser – e, possivelmente, o mundo expresso em sua ação<sup>146</sup>. (Já que uma visão de mundo tecnológica pode estar em obra na inteligibilidade de um objeto tecnológico, mas de forma “subjetivista” ou “impositiva” que distorce, mina ou bloqueia a compreensão de sua própria possibilidade, essa situação é obviamente bastante complexa, e

---

evidente, de um tema para outro livro. Um livro muito bom e pertinente é Wollheim, 1980.

<sup>145</sup> Ver a observação de Heidegger na *Introdução à metafísica* de 1929: “Uma pintura de Van Gogh: um robusto par de sapatos de camponês, nada mais (*sonst nichts*). A imagem, na verdade, não representa nada (*Das Bild stellt eigentlich nichts dar*). E, no entanto, você está de imediato a sós com aquilo que está aí. Como se você mesmo estivesse retornando do campo numa tarde de outono tardia, cansado, com sua enxada, enquanto as últimas batatas assadas se apagam lentamente. O que está sendo aqui? A tela? As pinceladas? As manchas de cor?” (Heidegger 2000, p. 37-38).

<sup>146</sup> E assim, tal feito pode acabar revelando muito mais do que aquilo que é pretendido pelo agente, ou mesmo mais do que ele poderia reconhecer conscientemente como “seu”. E é justamente nesse sentido que o significado de uma obra de arte também não está vinculado às intenções conscientemente formuladas do artista.

diversas distinções precisam ser feitas.) Como vimos de várias formas no segundo capítulo, é exatamente assim que Hegel entende a verdade expressiva de uma obra de arte – uma verdade “acional” ou prática, por assim dizer. Uma noção que também nos permitiu conectar essa concepção com a noção de Clark do modernismo como a “verdadeira” realização, o estar em obra, das convenções de significado disponíveis em uma sociedade capitalista, e com a noção de Fried de uma espécie de falsidade teatral na relação de uma pintura com o espectador. (O oposto da verdade, nesse sentido, não é a falsidade, mas a fraude – como Stanley Cavell observa (1969, p. 213-237)).

A rigor, Heidegger quer qualificar (não rejeitar, evidentemente) a noção de verdade como correspondência ou autenticidade, porque, ele argumenta, existe uma forma mais básica, original ou pré-linguística de manifestação de como as coisas são, sobre a qual então, em segundo lugar, podemos fazer afirmações. Ser capaz de saber que uma afirmação é verdadeira pressupõe, obviamente, algum tipo de acesso ao que é afirmado que seja anterior e que informe e confirme a própria afirmação. O nome oficial que Heidegger dá a esse “acesso” é *desvelamento*, ou *Unverborgenheit* (neste ponto de sua obra, sua interpretação da palavra grega para “verdade” (*aletheia*)), e é o centro de sua explicação sobre como a arte porta verdade. Mas, primeiro, não devemos entender isso em nenhum sentido “realista direto”, como se estivesse em tensão com o que foi dito acima sobre um sentido prático de verdade. Tal desvelamento ocorre dentro do que Heidegger frequentemente chama de *horizonte* de sentido ou significado possível – o mundo humano em que qualquer sujeito já está sempre lançado (*geworfen*). Esse mundo não deve ser

compreendido por analogia com regras linguísticas, categorias kantianas ou esquemas conceituais como condições necessárias. Para Heidegger, qualquer tal mundo, do qual depende e ao qual se vincula o desvelamento determinado de qualquer ente, é um mundo prático de significado – uma maneira pela qual as coisas podem ser ditas como relevantes e são inteligíveis justamente por sua relevância da maneira como são. Somente dentro de tal mundo estruturado por práticas e histórico é possível a familiaridade cotidiana que temos com os elementos do nosso mundo. Portanto, não há realismo direto. (Como tal horizonte de sentido possível também nunca está diretamente disponível para indivíduos e comunidades, um ar de elusividade, de mistério, e por vezes de gestos vagos em direção a esse horizonte inevitavelmente permeia a exposição de Heidegger. Como veremos, essa condição de ser sempre pressuposto é a principal razão pela qual qualquer revelação de um mundo está vinculada e também velada pela “terra”). Em *Ser e tempo*, o principal exemplo que Heidegger dá desse tipo de familiaridade pré-proposicional – uma espécie de significado profundamente implícito e familiar, anterior a qualquer formulação ou enunciação – é o ser dos “utensílios” (*Zeug*), ou ferramentas como martelos e pregos. Não compreendemos esses objetos como pedaços de matéria sobre os quais projetamos usos subjetivos; ao contrário, compreendemo-los originariamente por sabermos usá-los, por meio de nossa familiaridade com uma rede inteira interconectada de “referências” (*Verweisungen*) e possibilidades interrelacionadas. (A ideia é que afirmar que temos crenças sobre como essas coisas devem ser usadas, e que aplicamos essas crenças, inverte completamente a ordem real das coisas).

Mas, mais uma vez, nunca temos esse mundo “horizontado” disponível para consideração teórica *enquanto tal*, mesmo quando ele está operando em nós; muito menos poderíamos dizer que temos disponível o horizonte último de qualquer sentido possível – o significado do ser em si<sup>147</sup>. Aspectos desse horizonte só aparecem de modo explícito quando, por exemplo, em obras de arte, tal dimensão de significado “acontece” em algum tipo de apreciação atenta, ainda que indireta (o que Heidegger chama de “conservação” (*bewahren*)).

Ou seja, em segundo lugar, o *desvelamento* (*Unverborgenheit*) em questão também é compreendido por Heidegger como sendo, ele mesmo, um evento – um acontecer, ou *Ereignis* (ou *Geschehen*) – e não como um conteúdo de pensamento ou um estado de coisas que possa ser apreendido conceitualmente. Terei de dizer mais sobre isso adiante.

### III

Agora chegamos ao grande desacordo entre Hegel e Heidegger, uma diferença que, em última instância, envolve nossa questão fundamental: a maneira correta de pensar a relação entre arte e filosofia. Essa diferença diz respeito aos detalhes do relato heideggeriano de como esse momento, semelhante a um evento, do “mundanear” (*worlding*) de um mundo – como ele o chama, para enfatizar essa noção ativa da verdade – realmente acontece. (“O mundo mundifica” (*Die Welt weltet*), ele diz (2008, p. 170)). Tanto

---

<sup>147</sup> “O mundo nunca é um objeto que se coloca diante de nós e pode ser visto. O mundo é o sempre não objetivo ao qual estamos submetidos enquanto os caminhos do nascimento e da morte, da bênção e da maldição nos mantêm transportados para o Ser” (Heidegger, 2008, p. 33 e 170).

Hegel quanto Heidegger, em outras palavras, veem a arte como um fenômeno essencialmente histórico, um acontecimento histórico (embora a narrativa de Heidegger seja declinante – ele tem sua própria “grande narrativa”), e, para ambos, algo de grande significado filosófico é transmitido por uma grande obra de arte. Para ambos, também, algo na forma moderna de vida pode ser dito como impedindo – ou ao menos tornando muito mais difícil – a continuidade desse papel. Há, sem dúvida, uma diferença imediata evidente entre eles, uma vez que Hegel compreende esse evento muito mais próximo de uma ação intencional ou de um feito (uma prática social coletiva), resultado de algum esforço humano coletivo, com um significado provisório e sujeito a ampla contestação social possível. Já Heidegger, claramente, entende metaforicamente algo muito mais parecido com um evento no sentido comum – uma tempestade ou uma rajada de vento (algo que *nos acontece*, mais do que algo que *fazemos*). Mas o que realmente distingue Heidegger de Hegel de forma mais dramática é o fato de que, para ele, qualquer revelação ou “desvelamento” (*unconcealing*) filosoficamente significativa, justamente por se assemelhar tanto a um acontecimento, é também, ao mesmo tempo, um *velamento* ou obscurecimento (*Das Entbergen im Sichverbergen*, como diz Günter Seuboldt (1987, p. 72)). E à medida que ele desenvolve essa explicação, torna-se claro que sua valorização desse tipo de manifestação – a maneira pela qual a arte manifesta essa dualidade – representa uma crítica tão radical quanto possível à tradição filosófica ocidental, uma crítica que certamente, talvez de forma

proeminente, inclui a filosofia da arte de Hegel<sup>148</sup>. Quando Heidegger diz que a reflexão de Hegel sobre a arte é a mais abrangente que o ocidente possui porque “provém da metafísica” (*aus der Metaphysik gedachten*), ele não está fazendo um elogio.

Naturalmente, Heidegger concede que uma obra de arte é um objeto artificial criado por um ser humano, porém, no que diz respeito ao que ele chama de sua “essência” (*Wesen*), o que está “em obra” (*am Werk*) na obra não é o artista enquanto tal; na melhor das hipóteses, é o mundo do artista que está em obra por meio dele. E já ficará bastante evidente que Heidegger insiste em conduzir sua discussão sobre esses assuntos num vocabulário um tanto mítico ou poético próprio, inventando neologismos e novas formas sintáticas para evitar o que teme serem interpretações equivocadas de suas ideias. Isso significa que não há espaço aqui para um exame detalhado e adequado da totalidade do ensaio, e terei que omitir a consideração de várias questões importantes. Para nossos propósitos, as principais teses do ensaio e seu tratamento das obras de arte reduzem-se a três afirmações: (1) que “a verdade acontece numa obra de arte”; (2) que a verdade que acontece é o “desvelamento” do “mundo” da obra, um mundo que está ele mesmo “em obra” na inteligibilidade central da pintura; (3) que esse desvelamento é também, a um só tempo, um velamento e, em sua linguagem quase mítica, que um “mundo” está em algum tipo de tensão (*Streit*) com a “terra”. Este último aspecto é o que faz da obra algo distintamente uma *obra de arte* (essa luta é dita constituir a

---

<sup>148</sup> Ou seja, ela é superior à filosofia tradicional ou à metafísica. Heidegger ainda quer manter uma distinção entre a poesia e algo como a filosofia em seus próprios termos, pós-metafísicos, a que ele chama simplesmente de “*Denken*”.

beleza, (*Schönheit*))<sup>149</sup> e também o que lhe confere um valor ontológico maior do que o da filosofia tradicional.

Como foi mencionado, os dois exemplos que Heidegger utiliza de obras visuais são a pintura de Van Gogh (fig. 4.2; ilustr. 4) e um templo em Paestum (fig. 4.1)<sup>150</sup>. Ao interpretar o quadro de Van Gogh, Heidegger faz amplo uso de sua abordagem desenvolvida em *Ser e Tempo*, apontando que, na vida cotidiana, a “utensilidade” (*Zeughaftigkeit*) dos sapatos – seu modo único de ser dentro de um mundo “instrumental” – é, em grande parte, inacessível, mesmo que também seja “compreendida” no uso apropriado e em geral não temático dos sapatos. Sua mera coisidade (*Dingheit*) aparece ocasionalmente, mas somente quando esses objetos deixam de funcionar e passam a se impor a um sujeito como coisas inúteis<sup>151</sup>.

---

<sup>149</sup> Ele afirma, com pouco esclarecimento da conexão entre essa noção de beleza e qualquer coisa reconhecível em todos os usos passados do termo, que “a beleza é um modo pelo qual a verdade acontece essencialmente como desvelamento” (Heidegger, 2008, p. 181). Cf. Schwenzfeuer, 2011, p. 167, onde Schwenzfeuer aponta quão difícil é compreender por que essa “clivagem”, ou *Riss*, deveria ser bela.

<sup>150</sup> Ao que parece, Heidegger está se referindo ao complexo de templos de Poseidon e a um de seus três templos, dois consagrados a Hera e um a Atena. Kockelmans (1985, p. 141-42) pressupõe que Heidegger esteja se referindo à Poseidon. Mas Harries (2009, p. 100) tem razão ao assinalar que é virtualmente impossível identificar o templo específico que Heidegger utiliza como exemplo. O ponto que desejo salientar com esse exemplo não depende de qual templo em particular Heidegger tem em mente.

<sup>151</sup> Heidegger (1927, p. 74) fala de diversos modos de falha desse tipo: *Auffälligkeit*, *Aufdringlichkeit* e *Aufsässigkeit*.



*Figura 4.1. O Segundo Templo de Hera em Paestum. Fotografia por Ballista.*



*Figura 4.2. Vincent van Gogh, Par de sapatos, 1886.*

No entanto, na pintura, esse modo único de ser – esse modo fundamental de ser dos objetos e seu tipo singular de familiaridade – é, de certa forma, acessível, até mesmo visível, à parte de tal uso e sem que isso se imponha de forma intrusiva. O que a pintura representa, então, não são esses objetos enquanto objetos, mas sim o mundo do camponês, dentro do qual os sapatos são aquilo que eles (verdadeiramente ou fundamentalmente) são. (E, novamente, um mundo – um horizonte de sentido possível – é muito mais algo sobre “como” uma comunidade vive, e não no que ela acredita em comum ou a que está comprometida, etc. Todas essas formulações pressupõem uma visão do que Heidegger está tentando alcançar. A questão do sentido do ser, para Heidegger, é uma questão sobre uma forma ou “modo” de ser significativo. Como veremos, esse é um dos motivos pelos quais o alcance da grande pintura se presta tão bem aos interesses de Heidegger; ele a interpreta como uma espécie de poesia ontológica, revelando indiretamente, em algo como sua tonalidade ou atmosfera, aquilo que não pode ser abordado diretamente pela linguagem ou pelo pensamento)<sup>152</sup>.

---

<sup>152</sup> Defendo essa interpretação (segundo a qual a *Seinsfrage*, em Heidegger, é uma questão acerca do “*Sinn des Seins*”) em Pippin, 2005c, p. 57-78; e próximo a publicar.



*Figura 4.3. Vincent van Gogh, Sapatos, 1888. The Metropolitan Museum of Art, Aquisição, Doação da Fundação Annenberg, 1992 (1992.374).*

Aqui está um exemplo da interpretação de Heidegger:

Da abertura escura do interior desgastado dos sapatos, o caminhar laborioso da trabalhadora se sobressai. Na rigidez robusta e pesada dos sapatos existe a tenacidade acumulada de sua lenta caminhada pelas extensões amplamente espalhadas e sempre uniformes do campo varrido por um vento bruto. (2008, p. 159)

Ele prossegue assim, e infelizmente Heidegger não chama nossa atenção para os muitos aspectos sensíveis incomuns da pintura real (fig. 4.2): a vitalidade extraordinária ou mesmo as vibrações que “pulsam” através dos objetos; a relação estranhamente íntima e sensível entre eles, quase uma relação feminina (esquerda) e masculina (direita); a maneira como as cores

estruturam e intensificam esse dinamismo na pintura<sup>153</sup>; e o efeito do isolamento dos sapatos em uma espécie de lugar nenhum, sem localização, dramatizando ainda mais a maneira como eles carregam consigo seu mundo singular<sup>154</sup>. (Podemos perceber isso ao notar as diferenças com outras pinturas de sapatos feitas por Van Gogh (ver fig. 4.3; 4.4)). Teremos de perguntar no que se segue sobre a indiferença de Heidegger às qualidades pictóricas da obra – qualidades que são tão visivelmente trazidas para o primeiro plano em obras modernistas como esta. Além disso, seria um erro pensar que Heidegger quer dizer que todos os elementos descritos nessa frase compõem algo como o conteúdo do significado da pintura. Nada dessa “rigidez áspera” ou da “marcha lenta” está *acontecendo* no “evento” em que a verdade está sendo “desvelada”. O evento é mais como o evento do próprio *significado*, inflexionado de maneira histórica – o estar-em-obra do mundo do camponês, “posto em cena” na pintura; e Heidegger está apenas imaginando aspectos desse mundo para nós.

Eis os tipos de conclusões que ele deseja tirar disso:

A qualidade de instrumento do utensílio foi desvelada. Mas como? Não por uma descrição e explicação de um par de sapatos realmente presentes [...], mas somente ao nos colocarmos diante da pintura de Van Gogh. A pintura falou. Na proximidade da obra, estávamos de

---

<sup>153</sup> Cf. Boehm, 1989a, p. 272ss., sobre o uso da cor e sobre o que precisa ser acrescentado ao relato de Heidegger acerca da pintura de Van Gogh.

<sup>154</sup> Heidegger menciona, de fato, que não sabemos a que lugar pertencem os sapatos, que sua localização é simplesmente “*ein unbestimmter Raum*” (2008, p. 159). Para mais sobre a questão do que não está na pintura, especialmente a ausência no fundo, ver Thomson, 2011, p. 84-90.

repente em outro lugar do que aquele em que tendemos usualmente a estar.

E:

A obra de arte nos permite saber o que são, na verdade, os sapatos. Seria o pior autoengano pensar que nossa descrição, como uma ação subjetiva, tivesse primeiro retratado tudo assim e então projetado isso na pintura. Pelo contrário, a “instrumentalidade” do utensílio vem pela primeira vez claramente à tona (*zu seinem Vorschein*) através da obra e somente através da obra. O que acontece aqui? O que está em obra na obra? A pintura de Van Gogh é a abertura (*Eröffnung*) daquilo que o utensílio – o par de sapatos camponeses – é na verdade. Esse ente emerge para o desvelamento (*Unverborgenheit*) de seu ser. Os gregos chamavam esse desvelamento dos entes de *aletheia*. Na obra de arte, a verdade dos entes colocou-se em obra (*ins Werk gesetzt*). “Colocar” (*Setzen*) aqui significa “trazer à permanência” (*zum Stehen bringen*). Um ente particular, um par de sapatos camponeses, vem à obra para permanecer na luz de seu ser. O ser dos entes adentra à constância de seu aparecer (*Scheinens*). A essência da arte seria então esta: a verdade dos entes colocando-se em obra (*das Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit des Seienden*). (Heidegger, 2008, p. 161)<sup>155</sup>

Devemos notar novamente que nenhum dos detalhes sobre o mundo do camponês interessa a Heidegger neste resumo. Em vez disso, ele está interessado em evocar com essas observações algo

---

<sup>155</sup> Jähnig (1977) está correto ao afirmar que esta última frase deve ser considerada a tese central do ensaio, mesmo que cada palavra-chave – “*das Werk*”, “*setzen*” e “*die Wahrheit*” – seja profundamente ambígua.

muito mais amplo em escopo do que tais detalhes empíricos. O que está “em obra” é unicamente a *utilidade* desse utensílio – o *Zeugsein* – e esse *Ereignis* não pode ser dito ter um “conteúdo” no sentido usual. Ele é o que torna possível o “conteúdo” que Heidegger apenas sugere, e é isso que importa em seu sentido do “enigma” da arte (*Rätsel der Kunst*), como ele o chamou no epílogo<sup>156</sup>. (Heidegger diz que não está tentando resolver esse enigma; a verdadeira tarefa – que ele claramente sente que ainda não cumprimos – é *ver* o enigma como tal em primeiro lugar).

É por isso que ele absolutamente não está tentando dizer que esse mundo camponês é o que está representado na obra. Ele afirma ter escolhido um exemplo de arte “não representacional” (*das nicht zur darstellenden Kunst gerechnet wird*)<sup>157</sup>. Claro, é importante que o mundo seja o de um agricultor. Heidegger certamente está tentando evocar o que significa dizer que ocupamos um mundo com uma “terra” que tanto nutre quanto resiste, e está aludindo à sua própria visão da arte – como se a pintura alegorizasse sua própria relação entre materialidade e desvelamento, o trabalho do artista. Mas isso não está representado ou retratado. Isso “acontece” na pintura. Em

---

<sup>156</sup> Seria exagero dizer que, para Heidegger, o “*Ereignis*” da arte é sem conteúdo; é mais correto dizer que ele não tem conteúdo no sentido em que um conceito ou uma percepção podem ser considerados como tendo conteúdo. Não obstante, sua posição ainda o sujeita a algumas das críticas levantadas por Hyland (1971). O relato de Hyland também é relevante para os parágrafos finais deste ensaio, abaixo.

<sup>157</sup> Jähning (1977, p. 130-31) acerta nesse ponto. O melhor relato que conheço sobre a importância do “caráter de obra” da obra de arte, especialmente as implicações temporais de tal ontologia (“*die prozessuale Existenzform des Werkes*” (Boehm, 1989a, p. 266)), é Boehm 1989a. O próprio Heidegger torna explícita essa indiferença relativa ao conteúdo determinado quando escreve: “*Das Bild, das die Bauernschuhe zeigt . . . bekunde[t] nicht nur, was diese vereinzelte Seiende als dieses sei, falls sie je bekunden, sondern sie lassen Unverborgenheit als solche in Bezug auf das Seiende im Ganzen geschehen*” (1950, p. 44).

um sentido mais geral, Heidegger está tentando reanimar a questão da relação entre “beleza” e “verdade”, mas onde o belo não é compreendido como uma questão da experiência subjetiva (*Erlebnis*), e onde a verdade é desvelamento (*aletheia*), e não “veracidade”<sup>158</sup>.

O que talvez seja mais imediatamente interessante sobre essas observações é que elas estão no ensaio. Afinal, Heidegger havia concordado com Hegel que a arte já não tem mais importância decisiva para nossa existência histórica, o que significa, repetindo no epílogo sua própria linguagem dessas reflexões sobre Van Gogh, que a arte já não é uma forma essencial e necessária em que “a verdade acontece”. No entanto, Heidegger apela para uma obra modernista e experimental – e uma em que *aparentemente* a verdade “acontece”<sup>159</sup>.

A rigor, aquilo que ele evoca ao refletir sobre a pintura parece marcado por uma nostalgia por um mundo que mal existe mais – um mundo camponês, pré-moderno, sem máquinas, pelo qual Heidegger sempre demonstrou simpatia. Mas, mesmo assim, a maneira como esse mundo está “em obra” é por meio de uma pintura modernista de notável e até revolucionária originalidade, e Heidegger não trata a obra como uma mera peça de museu, uma

---

<sup>158</sup> Sobre essa questão, ver a interessante discussão de Taminioux (1982, p. 179ss.).

<sup>159</sup> Continuo a chamar, de forma relativamente ampla, o ciclo “Manet-a-Pollock” na pintura de “modernista”, ciente de que muitos reservam o termo para uma vertente da arte europeia, especialmente a arte não-representacional, após Cézanne. Além disso, por razões de espaço, não estou tratando aqui do relato de Heidegger sobre o papel “fundador” (*stiften*) da arte. Ele deve significar algo como uma nova dimensão ou algum novo aspecto de como uma comunidade continua a existir, e não sua vinda literal ao ser; caso contrário, como Harries (2009) aponta, Heidegger estaria afirmando que um mundo inteiro é “fundado” sempre que um novo templo é construído.

reliquia ou um objeto de luto por mundos perdidos. Isso já é uma indicação de que não precisamos postular (como alguns fizeram)<sup>160</sup> uma grande mudança no pensamento de Heidegger para uma aceitação mais moderna da arte modernista após os anos 1930. Já no ensaio *A origem da obra de arte*, Heidegger parece aceitar que, embora a arte talvez não tenha mais importância mundial ou um papel decisivo na *instauração* (*Stiften*) de um mundo para um *povo histórico* (*Volk*), ainda assim ela tem um papel decisivo em algo como a preservação não pública, uma apreciação, usando suas palavras enigmáticas, da maneira como a verdade acontece. A implicação é que isso, por si só, pode ajudar a bloquear o esquecimento do ser ou a totalização da visão tecnológica de mundo – o enquadramento (*Ge-stell*).

Mas há também outro lado ou elemento em sua explicação de como esse *acontecimento* (*Ereignis*) ocorre – e é esse o momento decisivo da discordância com Hegel e com a tradição da metafísica ocidental. Esse elemento já apareceu em sua análise de Van Gogh, mas não foi destacado, pois Heidegger ali se concentrou na capacidade da pintura para o desvelamento (*Unverborgenheit*). No entanto, ele fez menção à proximidade com a terra manifestada no mundo camponês, e sugeriu que a própria pintura, em sua *quietude* e *recolhimento*, algo como a sugestão de silêncio, manifestava uma noção de terra ainda mais significativa artisticamente. Esse tema também ressurgiu brevemente nas alusões à aparência ou *brilho* (*Schein*), no fato de que a pintura não faz parte do mundo camponês nem é um elemento dele, mas sim sua *aparência* ou seu *aparecer*.

---

<sup>160</sup> Por exemplo, ver Young, 2004.

Isso significará que, sendo algo outro – *não* – esse mundo, a pintura deve ser dita como também *ocultando* ao mesmo tempo que *desvela*.

A palavra que Heidegger usa para esse aspecto de *ocultação* da arte é *terra (Erde)*, e ele desenvolve uma tese que não é tão proeminente em seus escritos posteriores sobre arte: a luta (*Streit*) entre *mundo* e *terra*, entre *desvelamento* e *velamento*, no estar-em-obra da verdade em toda obra de arte. (Ou seja, o aspecto de *luta* não é enfatizado mais tarde, mas a co-pertença necessária entre desvelamento e ocultamento permanece um aspecto decisivo – talvez o mais definidor – do pensamento tardio de Heidegger)<sup>161</sup>. A discussão sobre isso se concentra em suas observações sobre o templo grego em Paestum (fig. 4.1). Suas formulações sobre esse aspecto estão entre as mais difíceis, mas em suas observações sobre a pedra do templo ou as cores da tinta, ele não está interessado apenas no que comumente se chama de “meio” (*Medium*) da obra. (A ideia de que os materiais do meio, por suas limitações, impedem ou dificultam o completo “desdobramento” de um mundo é uma versão de teorias neoplatônicas da arte – não é exatamente isso que Heidegger pretende)<sup>162</sup>. Em vez disso, ele está em busca de algo

---

<sup>161</sup> Comparar, nesse ponto, as abordagens de Young, 2004 e Harries, 2009, e ver a narrativa do desenvolvimento de Heidegger em Wrathall, 2011.

<sup>162</sup> Heidegger deixa claro que não está falando apenas do material do meio, que o equivalente grego para esse termo não é *hyle*, mas *physis*: “*Dieses Herauskommen und Aufgehen selbst und im Ganzen nannten die Griechen frühzeitig die physis. Sie lichten zugleich jenes, worauf und worin der Mensch sein Wohnen gründet. Wir nennen es die Erde*” (1950, p. 31). Por outro lado, ele apresenta o artista como aquele que guia ou conduz os potenciais inerentes do meio físico para uma expressão daquilo que é implícito nele. Ver Boehm, 1989a, p. 265, e em p. 268: “*Die Physis des Werkes ist etwas anderes als Stoff*”. O jardineiro de Cézanne (ver a discussão conclusiva abaixo) é algo como a imagem pretendida, mais inclinando-se do que formando.

crucial em todo *desvelamento* – qualquer modo de apreciação e reconhecimento – por meio das obras de arte, da questão humana mais fundamental e importante: o significado do ser. E mais: que todo desvelamento é também e necessariamente um ocultamento<sup>163</sup>.

Como já observado, a linguagem de Heidegger é elusiva e deliberadamente concebida para evitar paráfrases fáceis:

A instauração de um mundo (*das Aufstellen einer Welt*) e a colocação da terra em evidência (*das Hervorbringen der Erde*) são dois traços essenciais no ser-obra da obra. No entanto, pertencem juntos, na unidade do ser-obra. Esta é a unidade que buscamos ao ponderar sobre a autossubsistência da obra e tentar dizer algo sobre esse repouso fechado e unitário de autossustentação. (Heidegger, 2008, p. 173)

Tudo isso é tão elusivo que alguém poderia ser tentado, como alguns comentadores foram, a interpretar de forma relativamente suave. Qualquer revelação ou desvelamento (*Unverborgenheit*), afinal, é inevitavelmente parcial. Ao revelar um aspecto do “mundo” ou “destino” (*Geschick*) de um determinado povo histórico (*geschichtliches Volk*) – por exemplo, o aspecto de inteligibilidade teológica manifestado no templo de Paestum –, outros aspectos de seu modo de ser são deixados de fora, ocultos de nós, da mesma forma que o lado oculto da lua não é visível quando vemos sua face

---

<sup>163</sup> Dreyfus (2005, p. 412) entende essa luta como um conflito inevitável de interpretações, resultado da “materialidade” do objeto resistindo à “racionalização”. Ver também Thomson, 2011, cap. 3.

iluminada. Neste caso, digamos, as dimensões sociais da religião seriam mais acessíveis durante festividades<sup>164</sup>.

Mas isso não corresponde ao que parece ser a insistência de Heidegger: que ao revelar qualquer coisa, uma obra de arte está justamente por isso também ocultando aquilo mesmo que revela, não apenas ocultando outros aspectos acessíveis de outra forma. Esse é um pensamento difícil – mas o que ele diz é muito mais forte que a interpretação comum ou “inofensiva”:

A terra aparece abertamente desvelada como ela mesma somente quando é percebida e preservada como aquilo que é essencialmente irreduzível ao desvelamento (*wesenhaft Unerschließbare*), aquilo que *se recusa constantemente (ständig)* a qualquer desvelamento e que se mantém fechado em si mesmo (*sich verschlossen*). (Heidegger, 2008, p. 172, *ênfase minha*)

Ele vai ainda mais longe nessa ênfase a ponto de dizer que “a verdade, em sua essência, é não-verdade” (*Die Wahrheit ist in ihrem Wesen Un-wahrheit*) (Heidegger, 2008, p. 179)<sup>165</sup>. Isso sugere que ele não está querendo dizer, com aquilo que permanece não revelado, que há algum limite além do qual exista uma verdade fora do nosso

---

<sup>164</sup> Esta é a interpretação de Julian Young (2004). O que Heidegger diz é obscuro o suficiente para que Young esteja certo ao supor que isso é tudo o que está envolvido. Mas Heidegger afirma que o “ocultamento” que lhe interessa “não é simples e unicamente o limite do conhecimento em qualquer circunstância dada” (2008, p.178-79; p. 42); ou seja, ele não se refere à falsidade como a verdade ainda não conhecida.

<sup>165</sup> Registro aqui o fato de que Heidegger, nas notas marginais da edição Reclam de 1956, embora nunca retrate nada essencial do ensaio *A origem da obra de arte*, expressa algum arrependimento pelas confusões que surgem de seu tratamento de *Unverborgenheit* e *aletheia* como “*die Wahrheit*”. A verdadeira questão, ele diz, é “*inwiefern es Anwesenheit als solche geben kann*” (Heidegger, 1977b, p. 1).

alcance, nem que sempre haja mais a ser desvelado, nem que o meio (como a pedra do templo ou a tinta no quadro) impede uma “mundificação” (worlding) completa.

O que tudo isso poderia significar?

## IV

O que está em jogo para Heidegger, quero sugerir, é um aspecto de sua noção de finitude humana que desempenha um grande papel em sua profunda insatisfação com a tradição filosófica e em sua profunda insatisfação com a modernidade ocidental – um aspecto de seu pensamento que está muito presente nestes anos políticos caóticos e em seu entusiasmo pela arte. O que ele sugere é a inevitabilidade de uma certa auto-interrogação como característica distintiva do modo de ser humano, mas, ao mesmo tempo, ele quer insistir com igual força na impossibilidade fundamental de satisfazer tal auto-interrogação inevitável – certamente não na filosofia ou em qualquer outro discurso reflexivo. (Ele também quer claramente sugerir que uma maneira adequada de reconhecer essa situação ainda não foi apreciada, e que ela exige um modo totalmente diferente de exploração, que ele frequentemente chama em sua fase posterior simplesmente de *Denken* (pensar). Isso é particularmente verdade na modernidade, onde, dada a arrogância do autoconhecimento tecnológico moderno, essa questão dessa auto-interrogação única, mas limitada, ameaça ser permanentemente esquecida – ou seria, se não fosse pela função de “preservação” da arte. Como observado anteriormente, essa questão também é um ponto de partida importante para uma vasta

quantidade de pensamento europeu influenciado por Heidegger – uma insistência na indeterminação, irresolubilidade e opacidade de toda linguagem e pensamento, e uma acusação à “tradição metafísica” por ignorar essa barreira fundamental a qualquer pensamento totalmente autorreflexivo e autônomo (esse sonho hegeliano).

Há, portanto, algo da atmosfera de *Ser e Tempo* em torno de sua teoria da arte. Naquela obra, enquanto o *Dasein* – sua palavra, aproximadamente, para o ser humano – é “chamado” a prestar contas com respeito à questão do fundamento de seu próprio ser, de sua responsabilidade última por si mesmo, descobre esse fundamento como sendo um “nada”. Ou seja, nenhuma resolução do problema do sentido de seu ser, o ponto ou propósito do ser humano que sustentaria alguma forma de as coisas importarem – e de outras não – pode ser alcançada por meio do conhecimento. Assim, o *Dasein* só pode ser o que verdadeiramente é ao ser “culpado” ou responsável (*schuldig*) por não ser, ou por fingir que pode algum dia ser, de forma decisiva ou substancial. Da mesma forma, em sua teoria da arte, pode-se notar que Heidegger considera um grande erro (na verdade, é o pecado original, de certo modo, da metafísica ocidental ou da filosofia como um todo após Platão) tentar separar o que ele tem chamado aqui de “mundo” e “terra”, tentando corrigir a materialidade e opacidade da “terra” – o corpo e suas paixões, a finitude – para que o “mundo”, ou as ideias, ou a razão possam ser transparentemente visíveis. Embora a noção de algum tipo de “erro” ou decisão *hibris* de Platão seja uma ideia estranha, é claro que Heidegger pensa que essa insistência na “pertinência mútua entre mundo e terra” é o que é rejeitado pela filosofia após o iluminismo socrático até o iluminismo científico moderno – com consequências

niilistas. Podemos trazer essa afirmação para um ponto e conclusão visual ao nos concentrarmos em algumas das breves observações de Heidegger sobre sua profunda admiração por Paul Cézanne. Com exceção de um texto, uma espécie de poema (*Gedichte*) – ou um “*Gedachtes*”, como ele o chamou – para celebrar o aniversário de René Char em 1963, os comentários estão em cartas ou são registrados por terceiros, muitos por H. W. Petzet, desde as primeiras conversas em 1947 até o fim de sua vida. Também sabemos, graças a Petzet (1993), quais Cézannes Heidegger viu e onde, e o quanto ele especialmente admirava as pinturas tardias da montanha Sainte-Victoire. Esses comentários são extremamente elogiosos: de que o próprio caminho de Heidegger como pensador pode ser compreendido como uma resposta, a seu modo, ao caminho de Cézanne como pintor; de que, falando sobre estar em Aix-en-Provence, “esses dias na terra natal de Cézanne valem mais do que uma biblioteca inteira de livros filosóficos. Se ao menos se pudesse pensar tão diretamente quanto Cézanne pintava” (Buchner, 1977, p. 47).

Além disso, muitas das inovações na pintura agora associadas a Cézanne já possuem uma tonalidade algo heideggeriana. A famosa observação de Cézanne de que ele “queria tornar o impressionismo algo sólido e durável como os antigos mestres” já indica uma insatisfação com a localização implícita da inteligibilidade perceptiva nas impressões subjetivas de luz e cor – com efeito, dessubstanciando o objeto<sup>166</sup>. (Como colocou Merleau-Ponty,

---

<sup>166</sup> Clement Greenberg oferece o que deve ser a melhor e mais econômica síntese desse ponto: Cézanne “estava realizando a primeira tentativa ponderada e consciente de salvar o princípio-chave da pintura ocidental – sua preocupação com uma representação ampla e literal do espaço estereométrico – dos efeitos da cor

Cézanne rejeitou corretamente a noção de que o que vemos, como no impressionismo, é o exterior das coisas, meros “invólucros”, e que então inferimos os “interiores”. Como ele disse: “eu não vejo [as relações espaciais e os objetos no espaço] de acordo com seu invólucro exterior; eu os vivo desde dentro; estou imerso neles. Afinal, o mundo está ao meu redor, não diante de mim”<sup>167</sup>. A aparente ausência de uma moldura de significado humana, ou ao menos “subjetivamente” humana, nas pinturas<sup>168</sup> – isto é, a grande quietude das cenas (quase nunca há vento<sup>169</sup>, a água sempre calma, nenhum movimento crível em parte alguma), a gravidade e solenidade da *mise-en-scène*, a neutralidade da luz, a densidade e solidez dos objetos enquanto objetos – tudo isso aponta para algo tipicamente heideggeriano sobre a “presença” bruta dos entes, um tema ao qual retornarei (fig. 4.5; 4.6). Claro, muitas vezes essa densidade e solidez, e o sentido do mundo perceptivo como “seu próprio mundo”, mesmo seu estranhamento em sua presença muda – não mero “material” para nossa organização visual – são marcantes de forma perturbadora quando vemos o que isso significa

---

impressionista...Como Manet...ele mudou a direção da pintura no próprio esforço de reconduzi-la, por novos caminhos, a seus antigos modos” (Greenberg, 1971, p. 50).

<sup>167</sup> Merleau-Ponty, 1993, p. 138. Ver também: “a pintura não evoca nada, muito menos o tátil. O que ela faz é inteiramente diferente, quase o inverso. Ela confere existência visível àquilo que a visão profana acredita ser invisível; graças a ela, não precisamos de um ‘sentido muscular’ para possuir a voluminosidade do mundo. Essa visão voraz, que alcança para além dos ‘dados visuais’, abre-se para uma textura do Ser da qual as mensagens sensoriais discretas são apenas as pontuações das cesuras. Os olhos vivem nessa textura como um homem em sua casa” (p. 127).

<sup>168</sup> “Os objetos (aquilo que está ‘presente’) já não têm sua significação fixada pelos horizontes de uma visão de mundo metafísica nem por um quadro de referência pragmático (‘presença’). A objetividade é reduzida à base que a torna possível, à sua ‘doação, geração, ocorrência” (Jamme, 1990, p. 40-41).

<sup>169</sup> Uma exceção espetacular é *The Great Pine* (1895-96, atualmente em São Paulo).

para figuras humanas, que podem aparecer como semelhantes a objetos, meramente presentes como entes (*Seiende*), como qualquer objeto (fig. 4.7; 4.8)<sup>170</sup>.

Mas essa quietude também é acompanhada por uma vitalidade ou vibração extraordinária, até mesmo uma espécie de vibração ou pulsação de vida nos objetos, de forma mais sutil e, portanto, mais poderosa do que em Van Gogh. Ninguém descreveu melhor como Cézanne alcança isso do que Clement Greenberg. Considere primeiramente os fenômenos sobre os quais Greenberg está se referindo (fig. 4.9):



Figura 4.5 Paul Cézanne, *Natureza morta com maçãs e peras*, 1885-87. *The Metropolitan Museum of Art, Legado de Stephen C. Clark, 1960 (61.101.3). Fotografia de Malcolm Varon.*

---

<sup>170</sup> Para uma visão geral dessas características da obra de Cézanne, ver Novotny, 1937. E, sobre *As Banhistas*, ver Boehm, 1989a.



Figura 4.6. Paul Cézanne, *Natureza morta com jarra de gengibre e berinjelas*, 1890-94. *The Metropolitan Museum of Art*, legado de Stephen C. Clark, 1960 (61.101.4).



Figura 4.7. Paul Cézanne, *Três banhistas*, 1879-82.

Cada pincelada que seguia um plano fictício em direção a uma profundidade fictícia remetia – por conta de seu caráter permanente e inequívoco como marca feita por um pincel – ao fato físico do meio; e a forma e a colocação dessa marca recordavam a forma e a posição do retângulo plano que estava sendo coberto com pigmento vindo de tubos. A ilusão de profundidade é construída tendo o plano da superfície mais vividamente, mais obsessivamente em mente; os planos facetados podem saltar para frente e para trás entre a superfície e as imagens que criam, e ainda assim permanecem em unidade tanto com a superfície quanto com a imagem. Distintos, embora aplicados sumariamente, os quadrados de tinta vibram e se dilatam em um ritmo que abrange tanto a ilusão quanto o padrão plano. (Greenberg, 1971, p. 55)<sup>171</sup>

---

<sup>171</sup> Aquilo que Greenberg está descrevendo aqui possui mais ressonâncias e é de maior importância do que pode ser discutido neste contexto. Compare-se, por exemplo, uma passagem igualmente marcante, com ênfase muito semelhante (acerca da relação entre a “lógica” da pintura enquanto pintura e aquilo que ela representa), em Boehm, 1989a, p. 274. Veja-se também o relato de Clark sobre Picasso e “as aporias e os indecíveis do ilusionismo” e aquilo que ele chama de uma situação de “impasse, confronto direto, coexistência beligerante de leituras, intermitência, dualidade (estranha) total” (2001, p. 203).



*Figura 4.8. Paul Cézanne, Os jogadores de cartas, c. 1890-92. The Metropolitan Museum of Art, legado de Stephen C. Clark, 1960.*

Para filósofos como Heidegger e Merleau-Ponty, o significado desse efeito pictórico – a “vibração” – é uma espécie de indício de que o objeto está, de fato, vindo à existência, seu “nascimento”, como se estivesse se compondo (não seu surgimento como existência, mas sua aquisição de forma inteligível). Eis como Merleau-Ponty descreve isso:

A visão do pintor não é uma visão do exterior, uma mera relação “físico-óptica” com o mundo. O mundo já não está diante dele por meio da representação; é, antes, ao pintor que as coisas do mundo dão nascimento, por uma espécie de concentração ou de vir-a-si do visível. Em última análise, a pintura não se refere a nada entre as

coisas experimentadas, a menos que seja, antes de tudo, “autofigurativa”. Ela é um espetáculo de algo apenas por ser um “espetáculo do nada”, por romper a “pele das coisas” para mostrar como as coisas se tornam coisas, como o mundo se torna mundo. (Merleau-Ponty, 1993, p. 141)

E “ele [Cézanne] queria representar a matéria enquanto ela toma forma, o nascimento da ordem através da organização espontânea” (Merleau-Ponty, 1993, p. 63). A pintura realiza, torna atual – a partir de pequenos fragmentos de tinta, sua relação espacial e qualidades materiais – não apenas “o que é” ser um objeto empírico situado no espaço, mas, digamos, um objeto significativo, com seu próprio tom de significação (majestade, sublimidade, indiferença, estranheza, e assim por diante), realizado na tinta da mesma forma como é realizado, dentro e fora de seus constituintes sensíveis, na percepção. (Uma vez que a arte começa a se libertar de um realismo mimético, esse outro tipo de realismo – no nível da ontologia e do significado ontológico – torna-se possível, e isso é uma das atrações, de outra forma incomuns, da arte modernista para Heidegger. E essa é outra razão pela qual ele insiste que a pintura de Van Gogh não é representacional; o que se “vê” na pintura não é o que se pode ver, seja olhando para um par de sapatos ou usando-os. Tudo o que se precisa para entrar no mundo de Heidegger é, de fato, uma concessão de que isso é verdadeiro – e então se pode considerar a ideia de que a pintura pode tornar presente o “modo de ser” desses objetos de uso de uma maneira que um relato discursivo ou mesmo o uso prático não pode fazer). De certo modo – um modo que será enfatizado por Greenberg adiante –, podemos ver tal relação entre materialidade e significado formal “acontecendo”. E o próprio objeto

pintado é assim constituído, veio a ser dessa forma; ele não é mera ocasião para uma projeção subjetiva de tal significado. Esse é, supostamente, o mesmo processo descrito na fenomenologia, após uma redução fenomenológica da atitude natural, quando o objeto, tal como é para a consciência – tal como significa o que significa para a consciência – é compreendido como simultaneamente constituído materialmente e significativo formalmente (e não como um mero plano frontal bidimensional)<sup>172</sup>.



Figura 4.9. Paul Cézanne, *Mont Sainte-Victoire visto de Les Lauves*, 1902-6.

Heidegger tem sérias reservas quanto ao uso da estrutura matéria-forma, mas Merleau-Ponty certamente ecoa o que é

---

<sup>172</sup> O melhor relato dessa semelhança com a fenomenologia, bem como dessa característica da obra de Cézanne, foi fornecido por Boehm (1988, p. 54-66).

importante para Heidegger sobre o “evento” de uma obra de arte. É claro que nem Cézanne, nem Heidegger, nem Merleau-Ponty acreditam que Cézanne está representando objetos literalmente vindos à existência, como se surgissem do nada. O que eles querem dizer é outra coisa: é “como se” tudo o que é relevante para a inteligibilidade nua do objeto – seu simples e significativo estar aí, ocupando espaço, nos confrontando com uma espécie de presença muda – pudesse ser de alguma forma “tornado visível” na pintura, de um modo que não pode ser diretamente abordado, mas que, ainda assim, está poderosamente presente.

Mas as conexões mais profundas entre eles são evidentes nos *Gedachtes* de Heidegger. Eis o “poema” (ou pensamento em forma de poema):

Das nachdenksam Gelassene, das inständig  
Stille der Gestalt des alten Gärtners  
Vallier, der Unscheinbares pflegte am  
Chemin des Lauves

Im Spätwerk des Malers ist die Zweifalt  
von Anwesendem und Anwesenheit einfältig  
geworden, “realisiert” und verwunden zugleich,  
verwandelt in eine geheimnisvolle Identität.

Zeigt sich hier ein Pfad, der in ein Zusammen-  
Gehören des Dichtens und des Denkens führt?  
(Heidegger, 1977a, p. 223)<sup>173</sup>

O serenamente pensante, o silêncio insistente

---

<sup>173</sup> A discussão apresentada em Seiboldt (1987) é bastante esclarecedora a respeito desse poema, assim como a discussão da relação Heidegger-Cézanne em Seiboldt (2005, p. 106-22).

na figura do velho jardineiro Vallier,  
que cuidava do insignificante no  
Chemin des Lauves

Na obra tardia do pintor, a dualidade do que  
está presente e da presença tornou-se simples,  
“realizado” e, ao mesmo tempo, superado,  
transformado em uma identidade misteriosa.

Mostra-se aqui um caminho que conduz a um  
pertencer-conjunto do poetizar e do pensar?



*Figura 4.10. Paul Cézanne, O Jardineiro Vallier, 1905-6.*

É claramente importante para Heidegger que Vallier seja um jardineiro, alguém que trabalha com o mundo natural, cuidando dele em vez de dominá-lo (fig. 4.10; 4.11)<sup>174</sup>. Mas isso também significa, mais uma vez, que Heidegger deixa não dito o fato de que, agora, em meados do século XX, a evocação de tal mundo é apenas uma expressão de nostalgia – uma espécie de relíquia (ou, pior ainda, um passatempo). O único ponto que Heidegger pode estar fazendo em sua homenagem é um gesto metafórico dirigido a outro modo de relação fundamental com o fato de que “há algo em vez de nada” – uma relação que, somos levados a dizer, é mais humilde, menos puramente predatória do que a postura da subjetividade moderna – algo semelhante a essa relação de jardinagem. Mas não está claro, quero dizer, que a pintura seja realmente tal gesto.

E a expressão “identidade misteriosa” (*geheimnisvolle Identität*) nos leva de volta à questão do que Heidegger quer dizer com “terra” – a manifestação, nas obras de arte, de uma dependência humana de uma fonte ou condição de significação que não pode ser revelada, ou desvelada, mesmo quando seu operar pode ser revelado. O núcleo de sua homenagem a Cézanne está na segunda estrofe.

Na obra tardia do pintor,  
a dualidade do que está presente  
e da presença tornou-se simples,  
“realizado” e, ao mesmo tempo, superado,  
transformado em uma identidade misteriosa.

---

<sup>174</sup> Não tenho nenhuma ideia de qual dos “Valliers” Heidegger possa de fato ter visto.

Que essa dualidade do que está presente – visível – e daquilo que torna possível tal presença – o “presentificar”, por assim dizer, e a presença (*Zweifalt von Anwesendem und Anwesenheit*) – é a maneira de Heidegger expressar o ponto já destacado por Merleau-Ponty sobre o “nascimento do ser”: que Cézanne pode sugerir um nível elementar, até mesmo bruto e intimidantemente mudo, de um “puro” significado, como se emergindo no horizonte de uma possível, ainda que mínima, significação, ao mesmo tempo em que também mostra algo da condição de possibilidade disso, no sentido de um “ser” em geral – a “realização” dessa possibilidade em diversas modalidades: naturezas-mortas, paisagens, figuras humanas, edifícios.

E é verdade que a palavra favorita de Cézanne para descrever o que fazia era justamente aquela que Heidegger ecoa explicitamente aqui – *réaliser* – ele não queria copiar a natureza, mas realizá-la na pintura. Como foi observado (inclusive pelo próprio Cézanne), ele não quer dizer de uma realização mimética, mas uma atualização ontológica, uma forma de revelar o modo de ser do objeto, o mundo no qual ele é, de forma familiar, o que distintivamente é. No entanto, esse aspecto do projeto de Cézanne – de que ele está realizando a natureza na pintura – desaparece na reformulação de Heidegger<sup>175</sup>. É a *Zweifalt* (a duplicidade) que é realizada, que se realiza a si mesma, e isso está ocorrendo na obra tardia do pintor, não por meio dele. Mas, como no caso do quadro de Van Gogh, isso significa que Heidegger ignora que os elementos da significação são duplos de outro modo: eles possuem uma lógica

---

<sup>175</sup> Cf. Boehm, 1989b, p. 26: “O que essas tentativas têm em comum é que elas não procuram representar coisas por meio da arte, mas iluminar a essência da realidade por meio da arte”.

própria na pintura, e a tensão entre a lógica da composição pictórica (nos paisagismos tardios – planos de cor, essencialmente) e a imagem representada (ou, em Cézanne, mais sugerida do que representada) é, como Greenberg apontou, o que salta aos olhos imediatamente, especialmente nos Cézannes tardios (como se nossa tentativa de conferir sentido encontrasse, mas não conseguisse revelar, suas condições modernas, cada vez menos disponíveis e “vivas”, pré-discursivas).

Se tomarmos isso como ponto de referência da obra, seria preciso dizer que o caráter elementar ou fundamental das pinturas de Cézanne – essa sensação de que tudo foi reduzido ao essencial – indica, na verdade, que esse nível bruto de significação é, por implicação, tudo o que Cézanne pode contar em alcançar, o que está credivelmente disponível no “mundo” de Cézanne: um mínimo que parece o resultado de alguma perda, uma redução à elementaridade – e não uma plenitude heideggeriana do ser. E isso em um mundo no qual a “natureza” (como uma fonte possivelmente viva de sentido) talvez só possa ser recuperada na pintura.

Quero dizer, primeiro, que, numa espécie de bela ironia, *réaliser* é também uma palavra crucial para Hegel – *verwirklichen* – e em Cézanne ela ecoa a insistência hegeliana de que, por mais que dependamos de uma “forma do espírito” (*Gestalt des Geistes*) previamente compartilhada, essa herança deve também ser elaborada (*herausgearbeitet*), e de modo provisório, com uma dimensão performativa que implica sua possível recepção e revisão por parte de um público<sup>176</sup>. Nada disso “acontece” simplesmente na

---

<sup>176</sup> Dito isso, não é imediatamente claro se o sentido em que Cézanne (e Boehm) entende *réaliser* é o de Hegel. Seria primeiro necessário um entendimento pleno do que Hegel quer dizer ao compreender a Natureza e o *Geist* como a efetividade

obra. Acontece no entremeio da relação entre o que é experimentado pelo artista (esse “criador idealizado” que a intencionalidade da obra sugere) e a responsividade dos espectadores. A lógica da inteligibilidade estética é a lógica – a lógica social – de uma ação, não de um mero evento, nem mesmo de um “acontecimento da verdade”. Essa era a concepção de arte de Hegel, e ela é central tanto para a ausência de qualquer dualidade entre *Natur* e *Geist* em Cézanne quanto para a necessária cooperação entre ambos em qualquer “desvelamento” do sentido. Compreender esse ponto reintroduz uma dimensão histórica concreta na discussão de Heidegger. Sua abordagem é histórica no sentido de submeter o ser humano a uma espécie de destino histórico – como as coisas passam a significar o que significam, dados certos acontecimentos (*Ereignisse*). Mas essa história é deliberadamente retratada como elusiva, disponível apenas na medida em que também está ausente, se é que, para Heidegger, algo fundamentalmente ontológico está em jogo. O “que” se desvela, na medida em que essa noção faz sentido em Heidegger, é o caráter de evento da verdade, sua condição de *Ereignis*. A *utilidade* (*Zeugsein*) dos sapatos de Van Gogh “se mostra”, mas não de uma forma que permita dizer algo mais sobre sapatos, trabalho ou condições agrícolas modernas, ou sobre a economia de troca, etc. (Qualquer tentativa adicional já violaria a dualidade entre *Welt* e

---

(*Wirklichkeit*) da Ideia. Em ambos os casos, contudo, podemos afirmar que nem Cézanne nem Hegel entendem a realização como uma reprodução mimética da aparência das coisas; antes, eles a compreendem como um modo de tornar presente a sua realidade tal como experimentada. Ver Boehm, 1988, p. 59-61, sobre “ver” e “ler”.

*Erde* – o caráter fechado ou indisponível de um *Welt* determinado como tal).

Entender isso também permite notar algo que Heidegger não menciona: a estranheza extraordinária de certos aspectos elementares do mundo humano, tal como deve ter parecido a Cézanne – como esse mundo se tornou, e como Cézanne tentava lhe fazer justiça. Essa estranheza já está sugerida nas pinturas de figuras humanas que vimos – os jogadores de cartas – e, de modo ainda mais claro, na figura completamente despseudologizada do próprio Vallier. Mas essa estranheza atinge um ponto totalmente desconcertante nas três grandes pinturas que Cézanne trabalhou por tanto tempo no fim da vida (fig. 4.12-4.14; ilustr. 5-7).



Figura 4.12. Paul Cézanne, *As banhistas*, 1906.

Apenas se pode sugerir aqui que os aspectos elementares ou alienígenas, brutos, absolutamente isolados ou estranhamente fundidos (fig. 4.15), de figuras mal distinguidas por gênero<sup>177</sup>, figuras que parecem mais sacos de carne (não parecem ter ossos ou articulações), frequentemente indistinguíveis entre si, e que não ocupam o espaço, mas parecem deitadas sobre um plano – essas figuras nas três grandes pinturas de banhistas não são manifestação de qualquer “verdade ontológica”. Elas são antes o que resta como um nível possível de inteligibilidade compartilhável numa situação de crescente “ausência de mundo”, ou, como Heidegger diz dos animais, em contextos pobres de mundo (*weltarm*) para tal arte.

---

<sup>177</sup> Ver Boehm, 1989b, p. 28: “A articulação da imagem substitui a do corpo”. Eu não chamaria, porém, essa transposição de um “paraíso”, como Boehm faz no título desse texto. Ver também a discussão esclarecedora de *réaliser* em Boehm 1988, especialmente a citação da noção de Musil segundo a qual o “*Möglichkeitssinn des Künstlers*” fundamenta o “*Wirklichkeitssinn*” que ele é capaz de evocar (p. 59). “Realisieren meint eine malerische Verwirklichung, die keine andere Mittel der Dingwerden besitzt als die der Farbe” (p. 63).



*Figura 4.13. Paul Cézanne, Grandes banhistas, 1895-1906.*



*4.14. Paul Cézanne, Grandes banhistas II, 1894-1905.*

Parecemos pressionados por sugestões de um nível de materialidade<sup>178</sup> e um significado bastante básico, mas primitivo e meramente gestual (do tipo que se tornaria cada vez mais evidente na escultura modernista e nas experiências posteriores na pintura), que são ao mesmo tempo impressionantes, reconhecíveis e, no contexto de Cézanne, assustadores por serem tão mínimos, elementares e, justamente por isso, resistentes a qualquer questionamento determinado.



Figura 4.15. Detalhe de *Grandes banhistas*, 1906.

---

<sup>178</sup> Clark constrói uma interpretação da série de pinturas *The Bathers* e de sua materialidade que recorre a Freud: “Ela nos mostra o momento de um apego inconsolável à sexualidade infantil” (2001, p. 149). E ele deve estar captando algo de relevante, especialmente diante da sexualidade bastante brutal das *Barnes Bathers*. Sobre isso, ver também Schapiro, 1982.

Seria leviano e um tanto caricatural, mas não totalmente incorreto dizer que, se há algo na noção de luta (*Streit*) entre terra e mundo na pintura, então nas pinturas dos banhistas de Cézanne (de um modo que exprime algo dos recursos do mundo histórico de Cézanne), a terra está “vencendo”. Ou, uma dimensão do *status* anfíbio dos banhistas parece estar “tomando conta”, com o mundo distintamente humano agora “distante”, do outro lado do rio<sup>179</sup>.

Usando a caracterização de Hegel, sugeri no primeiro capítulo que os olhares marcantes nas pinturas de Manet dos anos 1860 em diante eram melhor compreendidos como interrogativos. Eles colocam, ao mesmo tempo, a questão do sentido da pintura moderna de cavalete e da possibilidade de relações sociais responsivas ao desafio colocado por esses olhares – um desafio à possibilidade de significação mútua incorporada em materialidade sensível. Essa questão é tão crucial para a inteligibilidade mútua da ação quanto para o êxito possível da arte nas sociedades modernas, capitalistas e de consumo de massa. A ênfase de Manet nos detalhes pictóricos (a suspensão de certas normas do ilusionismo pictórico e a concessão à realidade plana e retangular do objeto emoldurado) está em sintonia, dessa perspectiva hegeliana, com sua ênfase no desafio presente nos olhares. (A sugestão é de pura materialidade – um significado minimamente bruto). As pinturas tardias dos banhistas de Cézanne poderiam ser entendidas como a expressão das possibilidades cada vez mais limitadas de responder a essas questões – ou talvez da suspeita de que elas não podem mais ser respondidas, ou só podem ser respondidas no nível do compartilhamento de um significado material brutamente

---

<sup>179</sup> Que isso pode ser lido de muitas maneiras, algumas muito mais afirmativas do que a aqui sugerida, é evidente. Ver, por exemplo, Clark, 2001, p. 139ss.

rudimentar. (Dito de forma mais hegeliana: não realizamos um mundo em que o desafio de Manet possa ser respondido). Ainda assim, são pinturas extraordinariamente poderosas, eficazes, apesar dessas limitações, porque Cézanne encontrou uma maneira de manter essas questões vivas, e assim continuar atraindo o espectador para dentro das pinturas – e para dentro dessas questões. Além disso, todas as pinturas – naturezas-mortas, paisagens e pinturas de figuras – exalam uma enorme autoconfiança na possibilidade de, mesmo em um enquadramento mais reduzido, continuar interrogando as questões de Manet, e de sustentar uma forma única de inteligibilidade visual ou gestual, de modo que o mistério das pinturas nunca transmite ceticismo ou desespero.

Como observei, Hegel não antecipou uma experiência tão disseminada de crescente ausência de mundo, e essa falha limita sua aplicabilidade, ou pelo menos a do Hegel histórico, na avaliação de uma arte como essa. Mas tentei também mostrar por que penso que projetá-lo adiante e contrastar sua abordagem com a de Heidegger pode ser útil. Dado o que temos discutido, um contraste gritante já é aparente numa observação de Hegel que parece diretamente dirigida à invocação heideggeriana da *Erde*:

Aquilo que, por meio da arte ou do pensamento, temos diante de nossos olhos físicos ou espirituais como um objeto perdeu todo interesse absoluto para nós se nos for apresentado de modo tão completo que o conteúdo esteja esgotado, que tudo tenha sido revelado e nada de obscuro ou interior permanece mais. Pois o interesse só existe onde há atividade viva [da mente]. O espírito só se ocupa com os objetos enquanto houver neles algo de secreto, de não revelado. (Hegel, 1975, p. 604)

Essa é a réplica perfeita à afirmação de Heidegger de que a arte é um “enigma” (*das Rätsel, das die Kunst selbst ist*).

Ainda mais impressionante é a confirmação de Hegel de que este é o mundo em que vivemos:

Podemos esperar que a arte sempre se eleve e alcance a perfeição, mas a forma da arte deixou de ser a suprema necessidade do espírito. Por mais excelentes que nos pareçam as estátuas dos deuses gregos, por mais excelentes que consideremos as estátuas dos deuses gregos, por mais que vejamos Deus Pai, Cristo e Maria retratados de forma tão estimável e perfeita: isso não ajuda; nós não nos ajoelhamos mais. (Hegel, 1975, p. 103)

A arte, venho argumentando, claramente não deixou de ser uma necessidade suprema do espírito, mas o valor desta passagem está em seu tom quase pessoal, confessional, que revela diferenças profundas entre Hegel e Heidegger em várias questões fundamentais. É fácil entender a ansiedade de Heidegger diante da arrogância (*hubris*) ou, como ele diria, da vontade de poder presente nessas expressões de um princípio radical da filosofia ocidental desde a metafísica grega: ser é ser inteligível; não pode haver nada que, em princípio, seja incognoscível. (O fracasso do sentido, para Hegel, é sempre compreensível de maneira determinada, por uma sociedade histórica, num tempo, em relação ao seu passado. E, no fim das contas, não há um equivalente hegeliano da *Erde*. Seja lá o que *Erde* venha a ser, ela também é um conceito, um *Begriff*, em última instância transparente)<sup>180</sup>. Contudo, do ponto de vista

---

<sup>180</sup> Schwenzfeuer (2011, p. 168) aponta isso, assim como destaca a natureza schellingiana da abordagem que Heidegger adota, especialmente nos termos do

hegeliano, é ainda mais perigoso responder a essa ansiedade convidando-nos a “dobrar os joelhos novamente”, como Heidegger, visto sob essa ótica, parece incentivar com sua “destruição” da tradição filosófica. Tal gesto piedoso também seria falso a muito do espírito da arte modernista que Heidegger, apesar dessas tensões, teve o bom senso de admirar.

---

ensaio sobre a liberdade de Schelling, no qual Schelling estabelece seu próprio *Urstreit*.

# 5 Considerações finais

A arte não deve ser superestimada. Isso começou a acontecer no final do século XVIII e definitivamente aconteceu no século XIX. Os alemães começaram a avaliar o valor de uma sociedade pela qualidade da arte que ela produzia. Mas a qualidade da arte em uma sociedade não reflete necessariamente – ou talvez raramente – o grau de bem-estar desfrutado pela maioria de seus membros. E o bem-estar vem em primeiro lugar. O bem e o mal dos seres humanos vêm em primeiro lugar. Repudio a tendência de supervalorizar a arte. (Clement Greenberg, *Collected Essays and Criticism*)

## I

A principal hipótese artístico-histórica sobre o modernismo na discussão anterior foi emprestada de uma narrativa amplamente aceita: que, retrospectivamente, para os pintores mais ambiciosos e alguns críticos, na pintura francesa da época de Manet, a continuidade de um certo estilo ou escola de pintura pré-modernista aparentemente deixou de ser capaz de convencer, atrair atenção, manter credibilidade; deixou de ser, para tais artistas e observadores astutos, “animada” (*lebendig, belebt*), no termo abrangente de Hegel e, portanto, não ofereceu mais paradigmas apropriados. Tal caracterização sobre a sucessão familiar de estilos artísticos (algum estilo “fica obsoleto”, “torna-se artificial”) não seria falsa. Mais uma vez, retrospectivamente, *podemos* ver que uma certa abordagem da pintura, nesta época como em muitas outras, parecia ter algo como um ciclo orgânico de nascimento, fruição e morte, ou

declínio para a irrelevância, e algum novo ciclo, intuitivamente responsivo a tal declínio, começou gerando um estilo que era desafiador, provavelmente controverso no início, mas eventualmente decisivo e amplamente influente para os artistas mais ambiciosos.

Retrospectiva periodização como esta, no entanto, familiar na história da arte, é sempre repleta de controvérsias e não é fácil de justificar persuasivamente. Trata-se em grande parte de uma questão do que “*acabou sendo* decisivamente responsivo”, e mesmo esse tipo de afirmação pós-fato é frequentemente disputado. (Alguns acham que é errado até tentar dar sentido a mudanças históricas como esta. Em contraste, ouve-se dizer que “milagres de originalidade”, o aparecimento de gênios, continuam acontecendo). Mas as apostas são ainda maiores em qualquer caracterização das origens do modernismo (da “cultura da ruptura” absolutamente sem precedentes), então essa caracterização não vai longe nem aprofunda o suficiente, e as controvérsias são, conseqüentemente, ainda mais complicadas. Seguindo novamente os contornos gerais de uma narrativa amplamente invocada, a própria pintura, seu próprio ponto e significado, parecia ter se tornado uma questão para a pintura, para certos pintores ambiciosos (como, eventualmente, de maneiras diferentes, mas relacionadas as outras artes para as outras artes). Parecia – para alguns artistas e críticos e, mais tarde, para muitos narradores confiáveis – que, neste momento na pintura francesa, no momento de Manet, tais questões de ponto e significado agora não podiam ser tomadas como garantidas, precisavam ser abordadas novamente, já que as respostas antigas, há muito assumidas, não pareciam mais ter muita força no novo mundo social que rapidamente estava surgindo. Inicialmente, para

muitos, até mesmo comentadores astutos, parecia literalmente que as convenções anteriores de significado e sucesso artístico estavam simplesmente sendo negadas ou, no mínimo, ironizadas, mais citadas do que usadas com confiança. Mas, mesmo assim, as pinturas, em seu subsequente sucesso e influência, acabaram tendo sucesso de alguma forma como pinturas, justamente nas maneiras em que também pareciam falhar em fazer sentido convencional. Se as condições históricas anteriores para a possibilidade de sucesso pictórico não podiam, por algum motivo, ser mais satisfeitas, algum novo autoconhecimento da relação entre pintura e espectador, e alguma aspiração incorporada sobre o significado, a seriedade, dessa nova relação, estava sendo estabelecido.

De tal posição retrospectiva, o que pareceu mais significativo foi algum tipo de declínio na autoridade do belo como um ideal artístico, e uma alteração correspondente no que chamamos de endereçamento da obra de arte ao espectador, ainda sensivelmente e afetivamente orientado, mas agora prometendo um conteúdo artístico diferente e mais complicado. O belo como ideal era, é claro, nunca apenas um ideal estético. O significado do belo na arte, sua importância, esteve ligado a coisas como uma intimação de um mundo ideal, talvez até mesmo tal mundo ideal como realidade em si. Ou, como beleza natural, esteve ligada a alguma intimação de uma finalidade geral, talvez uma finalidade divina, insinuando um lar natural para as aspirações humanas. Ou a experiência estética era entendida como intuindo uma harmonia das faculdades intelectuais e sensíveis, inspirando a expectativa de alguma possível unidade da dualidade humana fundamental. Ou era uma maneira de apelar para um “senso comum” pré-discursivo e unificador, de modo que

falhar em apreciar o belo era falhar em se colocar adequadamente entre “nós”.

Assim, tal ideal não poderia ter a credibilidade que antes tinha se a força de alguma tal noção do objetivamente ideal, ou alguma grande finalidade, havia perdido amplamente sua força, e se algum mero sentimento indeterminado de prazer por si só parecia profundamente inadequado como qualquer maneira de reconhecer adequadamente nosso “*status* de anfíbio”, ou se a natureza desenraizada e mais anônima das sociedades de consumo de massa emergentes fazia a noção de um senso comum genuinamente parecer simplesmente antiquada. Após o declínio da autoridade da beleza, o esforço “após a beleza” pareceria assim naturalmente muito menos significativo, o domínio do ofício, da moda, da decoração, do entretenimento; ainda extraordinariamente agradável e desejável, um fator poderoso na vida humana, mas não mais significativo, de importância filosófica. E assim, para entender essa mudança nos ideais normativos para a arte, precisamos também entender muito mais sobre a autoridade social das normas em geral, as condições para a inteligibilidade da mudança normativa, e os detalhes sócio-históricos que plausivelmente poderiam se ajustar a essas condições. Precisamos de uma abordagem como a de Hegel.

Ou seja, a ligação entre “como as coisas vieram a parecer” retrospectivamente, como algo poderia parecer (mais tarde) uma provocação e uma resposta bem-sucedida, mesmo que nunca tenha sido formulado dessa maneira pelos participantes, nos coloca diretamente no coração do empreendimento de Hegel e introduz as suposições filosóficas em jogo ao dar sentido ao tipo de mudança normativa em geral. Essa abordagem dialética para a inteligibilidade

histórica é o elemento mais controverso em seu projeto, e retornarei a ela abaixo para um resumo final. Mas há várias outras dimensões controversas que quero mais uma vez ressaltar.

Como ficou claro anteriormente, Hegel vincula os desenvolvimentos da história da arte a um processo muito maior que ele chama principalmente de “efetivação” (*Verwirklichung*) de várias normas não estéticas, resumidas de forma abrangente como “a ideia”. Ou, em outras palavras, ele vincula o significado e a importância dos desenvolvimentos da história da arte à história social e à história filosófica. A aspiração, é claro, é fazer isso sem qualquer redução das normas estéticas a questões meramente temáticas, mas o escopo ou alcance da ambição de Hegel abre uma maneira de considerar o que *significou*, ou quão importante foi, que, no exemplo que escolhi destacar, as imagens começaram a parecer tão diferentes do que jamais haviam parecido. (Sem algo dessa ambição, todas as mudanças nas práticas artísticas poderiam acabar tendo que ser vistas como simples mudanças de moda, sem mais significado real do que a variação nas bainhas de saias ou na largura de gravatas). Essa narrativa hegeliana comum se supõe tratar da “realização da liberdade”, e o papel da arte nesse empreendimento é o de ser uma forma de autoconhecimento coletivo, sensivelmente mediada e historicamente sensível e afetiva – o autoconhecimento coletivamente disponível e sensivelmente encarnado, necessário para uma vida livre em comum. A credibilidade ou força convincente de alguma forma sensível de tal autocompreensão (mesmo sobre aquilo que agora já não é mais crível como tal autocompreensão), nos olhares de Manet ou nas banhistas de Cézanne, enquanto são pré-discursivos e interpretáveis de múltiplas maneiras, são, mesmo assim, dotados de conteúdo determinável à

sua maneira única, exigindo, assim como possibilitando, interpretação (uma luta por genuinidade na interpretação, o ringue da verdade, mesmo que não uma verdade proposicional). É nesse modo de endereçamento, e nessa resposta interpretativa, que esse autoconhecimento é “efetivado”.

O verdadeiro desfecho da narrativa oficial de Hegel não deixa muito espaço para a arte como um veículo significativo de sentido, como um modo sensível-mas-ainda-reflexivo de autoconhecimento. Ele acredita que ficamos com o humor subjetivo, com a ironia representada na obra de Jean Paul, ou com tratamentos miméticos tecnicamente admiráveis de uma forma de vida que Hegel continua descrevendo – como se com resignação – como “prosaica”. A primeira, ele diz, é mero jogo, e tal jogo subjetivo, com nada sério em jogo ou tudo o que é sério ridicularizado, não é, na verdade, arte. A segunda equivale a “truques técnicos, não obras de arte” (Hegel, 1975, p. 45). É possível, no entanto, insiste ele, que a arte tenha um assunto apropriado no mundo pós-romântico, o próprio ser humano, aquilo que ele chama de *Humanus*:

Contudo, nessa autotranscendência a arte é, no entanto, um recolhimento do homem em si mesmo, uma descida ao seu próprio peito, por meio da qual a arte se despoja de toda limitação fixa a um conteúdo e tratamento específicos, e faz do *Humanus* seu novo santo: ou seja, as profundezas e alturas do coração humano como tal, a humanidade em suas alegrias e tristezas, seus esforços, feitos e destinos. Com isso, o artista adquire sua matéria em si mesmo e é o espírito humano de fato autodeterminante e contemplativo, meditando e expressando a infinitude de seus sentimentos e situações: nada do que possa pertencer ao coração humano é estranho a esse espírito. Este é um assunto

que não permanece determinado artisticamente em si mesmo e por si só; ao contrário, o caráter específico do tema e sua formação externa são deixados à invenção arbitrária, ainda que nenhum interesse seja excluído – pois a arte não precisa mais representar apenas aquilo que está absolutamente em casa em um de seus estágios específicos, mas tudo no qual o homem como tal é capaz de estar em casa. (Hegel, 1975, p. 607)

Pode-se aceitar que Hegel está falando aqui dos romances de ficção realista e dos dramas e tragédias domésticas do século XIX, mas “invenção arbitrária” já revela que Hegel não está pensando em objetivos muito elevados para tais artes nessa passagem. Isso reflete um tipo de respeito protestante pelo ordinário em toda a sua diversidade, mas de uma maneira que é quase como uma condenação por meio de elogio fraco. (Ouvem-se novamente os ecos da palavra “prosaico” – os meninos de rua de Murillo brincando alegremente, a paz e segurança dos interiores holandeses, esse tipo de coisa).

Mais importante ainda, como já foi observado, pouquíssimos historiadores da arte ou filósofos ainda acreditam que haja qualquer narrativa orientadora para a história sociopolítica ocidental ou para a filosofia ocidental, qualquer que seja o suposto ponto culminante, de modo que, se o sentido da teoria da arte de Hegel depende de tais reivindicações, então a teoria da arte de Hegel parece natimorta antes mesmo de abordarmos tais questões. Tudo isso depende, no entanto, de uma interpretação da visão de Hegel sobre a mudança histórica e sobre o mundo moderno, e isso depende de alguma interpretação do projeto filosófico geral de Hegel. A meu ver, a maioria das objeções a ambos os pontos de vista baseia-se há muito tempo em argumentos falaciosos, construídos ao longo de anos de

caracterizações maliciosas e filosoficamente simplistas<sup>181</sup>. Naturalmente, não posso demonstrar tudo isso aqui, mas tratarei brevemente das hesitações mais cétricas quanto a levar a sério a possibilidade de uma visão hegeliana da arte modernista – ou seja, reservas que dizem respeito à sua noção de dialética histórica e ao potencial de sua posição em oferecer uma interpretação séria do significado da modernidade com relevância para as artes.

Mas primeiro quero concluir o resumo da abordagem de Hegel invocada na exposição anterior. Há mais dois elementos extremamente ambiciosos. O primeiro é que Hegel, de uma forma que quero entender como uma radicalização da abordagem de Kant na *Crítica da faculdade de julgar*, afirma que os objetos artísticos fazem sentido para nós de um modo único, que a inteligibilidade estética é uma modalidade sensível-afetiva distinta de inteligibilidade. Os termos usados no início deste capítulo são bons pontos de partida para entender essa modalidade: credibilidade, persuasão, convicção<sup>182</sup>. Esses são, de fato, marcadores sensíveis-afetivos da verdade – ou ao menos da veracidade, da autenticidade – na incorporação de alguma forma concreta de autocompreensão, ou na incorporação de uma autocompreensão sob alguma pressão histórica. Afirmei que essa concepção (mais famosa em sua análise da arte trágica) também é relevante para uma interpretação possível

---

<sup>181</sup> Para um exemplo particularmente marcante de método interpretativo desinformado e pouco generoso aplicado à teoria da arte de Hegel, ver Wyss, 1999.

<sup>182</sup> Esta tem sido a minha interpretação do que resta de uma dimensão estética tradicional no relato de Hegel sobre a arte: vitalidade (*Lebendigkeit*). De fato, é tudo o que resta. Esse afastamento da noção de centralidade do prazer significa que as invocações pouco frequentes de Hegel ao “belo” não apenas perderam praticamente todas as conexões com as concepções racionalistas e empiristas, como também estão apenas tenuemente ligadas à ideia em Kant e Schiller. Para uma discussão mais aprofundada dessa questão, ver Pippin, 2008a.

ou “projetada” da modernidade tardia, e é ecoada na análise de Fried sobre a crescente dificuldade de a arte “derrotar a teatralidade”, na noção de Clark sobre o “teste” da prática social e, segundo ele, o fracasso final do modernismo, e até mesmo na explicação de Heidegger sobre o “desvelamento” do “mundo” de uma obra. Trata-se, de certo modo, de sua própria versão da realização histórica de uma verdade ontológica dentro de uma comunidade (para ele, um *Volk*) em uma dada época.

Em segundo lugar, a visão de Hegel sobre a inteligibilidade das obras de arte é parasitária de sua visão geral sobre a inteligibilidade social, nossa inteligibilidade mútua, e é especialmente dependente de sua compreensão da inteligibilidade de nossos movimentos corporais como ações. Os termos comuns usados em sua explicação sobre a possibilidade de ambas são, infelizmente, idiossincráticos, não pertencentes à *língua franca* da tradição filosófica: a “relação especulativa entre o interior e o exterior” (especulativa porque ele gosta de formulações como “o interior é o exterior e vice-versa”). Tentei apresentar uma interpretação completa dessa posição em outro lugar<sup>183</sup>, mas espero ter dito o suficiente aqui para tornar plausível que essa é uma forma frutífera de abordar a inteligibilidade estética, especialmente a intencionalidade das obras de arte. Isso envolve novamente a dinâmica social pressuposta (como tentei mostrar) na explicação de Fried sobre a teatralidade e, mais

---

<sup>183</sup> Pippin 2008b. Há análogos em outros filósofos que ajudam. Ver Cavell, 1999, p. 108: “Conhecer a si mesmo é a capacidade, como desejo colocar, de situar-se-no-mundo”. Cavell está respondendo e oferecendo sua própria inflexão a várias passagens em Wittgenstein, como “O corpo humano é a melhor imagem da alma humana”. Ver também as referências a Anscombe em Pippin, 2008b. Ela também desenvolve a desmontagem multifacetada de Wittgenstein do entendimento padrão da dualidade interior-exterior.

diretamente, nas suposições de Clark sobre a estreita relação entre formas de sociabilidade e formas de representação da mentalidade. E há um eco (no anti-cartesianismo comum à posição) em Heidegger, sobre a dependência do significado estético de um mundo comum em processo de “mundificação”.

## II

Como notado acima, a compreensão de Hegel sobre a natureza essencialmente histórica da arte como uma prática social governada por normas, parte de seu tratamento mais amplo de todas as normas como essencialmente eficazes historicamente e interrelacionadas, pode parecer geralmente plausível se permanecermos nesse nível de abstração. Mas, como uma objeção razoável poderia argumentar, o que Hegel (caso queiramos, de forma crível, nos referir ao Hegel histórico) deve querer dizer com “história” em tal afirmação envolve uma narrativa dialética e progressiva que agora parece um produto anacrônico de ambições idealistas e sistemáticas que já não podem ser levadas a sério. O que poderia ser mais evidente do que o fato de que a história não é teleologicamente progressiva, e de que o mundo moderno não pode ser considerado, nem mesmo de forma incipiente ou incompleta, a “realização da liberdade”? No caso artístico, essa concepção de que a arte, com o tempo, torna-se aquilo que sempre foi implicitamente, e finalmente se transcende no romantismo (tornando-se o que ela não é, a filosofia), tudo isso parece atribuir uma teleologia interna muito maior aos desenvolvimentos da história da arte do que há razões para acreditar. Talvez, segundo essa objeção, alguns elementos da compreensão hegeliana de uma noção historicamente sensível e

socialmente normativa de inteligibilidade estética possam plausivelmente ajudar a iluminar alguns aspectos dos “avôs e pais” do modernismo, Manet e Cézanne, mas é até aí que vai a plausibilidade. Assim, não haveria razão para pensar esse quadro como tendo como tendo qualquer utilidade adicional ou poder independente<sup>184</sup>.

Essas objeções – sobre uma noção desenvolvimentista da história humana “impulsionada” por “contradições” nas exigências normativas (com “mortes” e “nascimentos”), e sobre o *status* da liberdade na concepção hegeliana da modernidade – são, obviamente, assuntos apropriados para estudos independentes ambiciosos. Mas gostaria de concluir esboçando algumas reações possíveis a tais insatisfações.

A mais contenciosa reclamação em questão é que Hegel trata a arte moderna (para ele, romântica) como estando em uma situação de contradição: porque ela já não pode mais ser o que é, encontra-se inevitavelmente em um processo de autotranscendência como arte. A alegação contrária seria que a arte já não pode mais, de forma crível, ser o que foi (não o que ela *essencialmente* é), dadas as condições alteradas de significação e de sentido; mas o ponto de resistência à abordagem de Hegel envolve essa noção de “contradição”. O *status* ontológico dessa noção em Hegel é o mais complexo de todo o seu projeto, e ele está confortável em dizer algo como “todas as coisas são em si mesmas contraditórias” (2010, p.

---

<sup>184</sup> Deveria ser desnecessário dizer que não considero ter apresentado (nem qualquer outra pessoa) um caso decisivo para a supremacia desses dois momentos isoladamente como os pivôs sobre os quais o modernismo gira decisivamente. Pode-se extrair muito ao focar em Picasso em 1911 ou em algum outro momento. Quero apenas dizer que é possível observar um grande número de consequências a partir desses dois momentos, embora existam muitos outros.

381)<sup>185</sup>, mas, para nossos propósitos, podemos considerar apenas um aspecto do que isso significa, felizmente, o mais plausível: o que podemos chamar de contradições *práticas*<sup>186</sup>.

Consideremos primeiramente as questões de contradição e dialética na história. Hegel certamente acreditava que sociedades poderiam realmente e inevitavelmente chegar a exigir compromissos com princípios normativos autocontraditórios. É isso que ele acreditava ter acontecido no final do período clássico em Atenas. De acordo com sua interpretação da peça *Antígona*, de Sófocles, a reivindicação de Creonte pela supremacia da lei civil e a de Antígona pela supremacia da lei divina não eram apenas lados diferentes de um argumento, do tipo que permitiria algum compromisso. Segundo sua interpretação tão debatida, ambas as reivindicações eram, e haviam se tornado, justificadas e vinculantes pelas normas vigentes da época, embora não pudessem ser simultaneamente satisfeitas no caso do corpo de Polínicês e, portanto, eram “contraditórias,” já que ambas eram, igualmente e,

---

<sup>185</sup> Conforme a opção do autor, a tradução da passagem baseou-se na edição inglesa de G. Di Giovanni. Cf. Hegel, G. W. F. (2010) *The Science of Logic*. Edited and translated by G. Di Giovanni. Cambridge: Cambridge University Press. (N. da T.).

<sup>186</sup> Michael Wolff (1981; 1986) estabeleceu, ao meu ver de forma definitiva, que, independentemente do que Hegel quis dizer com “contradições objetivas”, ele certamente não quis afirmar que se pode aplicar a tudo a ideia de que tanto algum predicado quanto a negação ou ausência desse predicado se aplicam à mesma coisa no mesmo sentido e ao mesmo tempo. Em outras palavras, ele certamente não quis afirmar contradições lógicas. Wolff demonstra a herança do uso hegeliano na doutrina kantiana da “oposição real” e no debate emergente sobre os aspectos enigmáticos dos números negativos. Mais amplamente, como Wolff também mostra, a noção de tal contradição objetiva não nos é estranha; podemos dizer que a realidade contradiz o que você diz sobre ela, que uma pessoa se contradiz, que alguém possui uma natureza contraditória, etc. Aqui, apoio-me apenas nesse sentido informal. Para os detalhes da versão mais técnica, a obra de Wolff é fortemente recomendada.

dado o entendimento comunitário da época, verdadeiramente obrigatórias. Nesse sentido, a sociedade grega da época pode ser dita como tendo se contradito, como existindo em um estado de autocontradição e, em seu entendimento compartilhado, exigindo de seus cidadãos compromissos impossíveis. A premissa controversa que ele precisa adicionar a essa análise é que sociedades que se encontram em tais situações impõem algo como um fardo praticamente doloroso e motivador a seus participantes e, portanto, exigem algum tipo de revisão no entendimento dos próprios princípios normativos, se quiserem evitar esse fardo. Isso não é uma alegação preditiva; é perfeitamente possível que algumas sociedades consigam, de fato, viver com tais situações, por mais dolorosas e disruptivas que sejam, indefinidamente. Tudo o que Hegel está afirmando é que, se e quando essas reformulações e revisões abrangentes ocorrem, podemos entendê-las como algo muito mais do que eventos contingentes ou palpites de sorte.

Podem parecer, portanto, que Hegel discorda, por exemplo, de Spinoza ou Kant, ou de outros racionalistas, que afirmam que até mesmo as contradições práticas são sempre, ou devem ser sempre, apenas aparentes e não podem ser “verdadeiramente” contraditórias. Mas isso não é exatamente o caso, embora Hegel continue sendo um racionalista. A contradição prática é real; tal sociedade se colocou numa posição – dada sua própria autocompreensão – em que deve exigir aquilo pelo que tanto Creonte quanto Antígona argumentam, e assim essa sociedade está “presa”. Em um nível formal, isso não é a princípio mais difícil de entender do que casos claros de contradições “performativas” (como “eu nunca digo ‘nunca’”). Contudo, Hegel foi um dos primeiros a valorizar o caráter profundamente histórico dos princípios

normativos, notando que qualquer princípio desse tipo é apropriado para um tipo de sociedade em uma dada época, uma sociedade organizada de certa forma, e que essas condições para a adequação de certos princípios mudam, exigindo revisões muitas vezes radicais. Como mencionado, ele até pensava que situações como a de Creonte e Antígona colocam uma enorme pressão sobre a sociedade para a mudança e que tais situações poderiam ajudar a explicar um complexo e largamente implícito “desenvolvimento” e reavaliação sob essa pressão, levando a uma revisão que tenta evitar a “parcialidade” ou unilateralidade que produziu a contradição original. (A própria peça de Sófocles é uma forma de manifestação desse “desenvolvimento”). Olhar para a estrutura da descrição hegeliana da mudança normativa histórica dessa forma significa que sua explicação deve ser avaliada simplesmente pela capacidade de tornar inteligíveis as mudanças que tenta explicar, e não por uma teoria *a priori* da necessidade histórica, mas pelos detalhes históricos concretos, como aqueles usados por Clark e Fried para tornar o desenvolvimento mais inteligível.

Essa mudança histórica, ou a própria noção de mudança histórica como resultado de contradições práticas, pode ser vista como uma imagem abstrata do desenvolvimento esboçada sem o aparato da teoria dialética, por exemplo, na história hobbesiana sobre o estado de natureza, reformulada em termos mais gerais de normas, não apenas prudenciais, e de forma racional, evolutiva e autoeducativa, exatamente como Hobbes acreditava que sua explicação exigia, tudo isso sem nenhuma teodiceia. Quero dizer isso da seguinte maneira, expandindo a ideia de prática e contradição prática no centro da explicação hegeliana.

A declaração simples da reclamação é que é possível que sociedades, como se fossem sujeitos, fiquem presas em uma espécie de autocontradição prática. Podemos estar numa situação em que, qualquer que seja a ação que tomemos racionalmente para evitar um resultado indesejado, essa ação acabe por tornar o resultado indesejado mais provável ou até o provoque. Ou seja, por mais racionalmente que ajamos para evitar algo, acabamos contradizendo nosso próprio objetivo. Hobbes pensava que o estado de natureza era assim. A coisa mais racional para evitar uma morte violenta seria atacar preventivamente os outros antes que eles o fizessem. Mas, como todos fazem isso, o resultado é a “guerra de todos contra todos”, o pior desfecho possível diante do que se queria evitar. Essa contradição é prática e dolorosa, e, para Hobbes, dado que o maior motivador humano é o medo da morte violenta, a solução racional é que todos depõem suas armas e confiem seu destino a um Estado forte, o Leviatã.

Então, por raciocínio análogo, digamos, na suposição de que as sociedades existem para organizar a produção dos meios de sua subsistência de modo a produzir o máximo de facilidade, segurança e conforto com o menor esforço possível, pode ser que, ao alcançar isso em algum estágio ou nível de realização, tal sociedade, simplesmente por fazer isso, também torne impossível um estágio superior que alcançaria esse fim da melhor forma. Talvez existam razões econômicas para isso, relacionadas a como a divisão do trabalho e o privilégio de classe são necessários para a realização de um estágio, mas também bloqueiam qualquer desenvolvimento para outro estágio mais alto e mais produtivo (o qual, pode-se presumir, todos deveriam desejar, dada nossa premissa antropológica geral). Não apenas esse tipo de contradição pode se

tornar muito severo (na busca por uma vida melhor, as pessoas podem acabar pior ou empobrecidas), mas também pode tornar-se conhecido que isso está acontecendo, e o análogo ao ato de Hobbes de “baixar as armas” pode ocorrer, uma revolução.

Grosso modo, o que tentei mostrar é que Hegel acredita que, no desenvolvimento da arte romântica, a própria arte tornou-se essencialmente autocontraditória nesse sentido prático. A arte é a tentativa do *Geist* de entender a si mesmo por meio de um modo de inteligibilidade distintamente (embora, claro, não exclusivamente) sensível. Segundo Hegel, cuja visão não aceitei totalmente, a própria tentativa de fazer isso acaba por revelar que *o Geist não pode ser compreendido no todo*, e que a arte deve tornar-se algo do passado, *ein Vergangenes*, com essa realização. Essa é a “contradição” última em que ele afirma que a arte está “presa”, mas, ao longo do caminho, a possibilidade mesma da encarnação sensível de um significado compartilhado é o que está em questão nas várias tentativas práticas que levam a essa suposta transcendência. Sugeri que, se olharmos para a arte e a história da arte como um componente de uma tentativa coletiva de inteligibilidade social – como tentamos tornar-nos inteligíveis e responsáveis uns perante os outros – e isso em uma modalidade sensível-afetiva única, os sucessos e fracassos de tal projeto continuam disponíveis para nós de maneira indispensável nas artes visuais e em outras formas artísticas. Isso é algo, novamente, disponível apenas retrospectivamente, e de um modo que depende se detalhes esclarecedores podem ser reunidos para sustentar tais reivindicações de sucesso parcial e “falhas” auto-enfraquecedoras.

Isso obviamente conduz ao segundo problema: o posicionamento desses próprios detalhes que, como disse acima,

deveriam ser a base para qualquer avaliação da consideração de Hegel. Já argumentei que Hegel não apresentou um argumento convincente para sustentar a alegação de que o caráter particular das sociedades modernas (ocidentais, judaico-cristãs, capitalistas, cada vez mais democráticas) incorpora uma forma de autocompreensão e, assim, uma forma de liberdade realizada que tornaria a arte apenas marginalmente significativa como veículo de autocompreensão, e que sua caracterização da arte como ligada a um modo sensível-afetivo de inteligibilidade que teria sido tornada supérflua pelos feitos da filosofia especulativa era uma afirmação contrária às percepções mais profundas de seu próprio projeto, bem como ao simples fato de que não nos tornamos, na modernidade, menos criaturas sensíveis e finitas como sempre fomos, nem a sociedade capitalista moderna é a realização da liberdade humana.

Onde, então, isso nos deixa em relação à arte pictórica modernista? Sugeri que as questões mais centrais no próprio relato de Hegel sobre o encontro e a parcial suprassunção das contradições práticas na mudança histórica são úteis. Em primeiro lugar, como atestado em toda parte nas artes modernistas, não apenas na pintura, a lógica da inteligibilidade social alcançada nas sociedades modernas não reflete o tipo de mutualidade do reconhecimento crucial para a compreensão hegeliana da liberdade realizada, a suprassunção das relações de mera dependência e independência. Essa situação tem uma inflexão distintamente estética, se seguirmos a consideração de Hegel, e essa inflexão é encarnada de maneira muito diferente por diferentes artistas modernistas. Não consegui dizer muito mais do que isso, salvo que isso se reflete em relatos artísticos-históricos e teóricos que levam a história da arte a sério para compreender o modernismo, especialmente para entender

Manet, e não consegui sugerir como as implicações de tal abordagem poderia ser estendidas às interpretações de outros artistas como Seurat, Pissarro, Matisse e assim por diante. Mas, desse ponto de vista, o “pensamento” ou significado incorporado de qualquer obra modernista estará envolvido nessa luta (a mercantilização é apenas um nome para isso), tanto como objeto quanto resistindo, de muitas maneiras, a tal objetificação. O que é visível de forma única na crise do modernismo é que essa luta atingiu um estágio de novidade e criticidade tal que as normas estéticas dominantes para a pintura deixaram de ser (ultimamente, como se viu) credivelmente relevantes (estavam imbricadas em um projeto de criação de significado que começava a fracassar), assim como o sucesso da encarnação visual desse estado de coisas assegura que a situação permanece dialética. Uma *forma de arte*, um significado sensivelmente incorporado e socialmente compartilhável, surgiu mesmo sob essa pressão.

E o problema anfíbio de Hegel claramente não foi “transcendido”; nenhuma maneira satisfatória de “viver em ambos os mundos” recebeu um significado estético sensível crível. Isso acontece mesmo enquanto, novamente, tipos de fracassos em tal resolução mediada pode continuar esteticamente poderosos, assim *como* tais fracassos, cujo significado incorporado resiste a qualquer noção de finalidade destes fracassos, até mesmo, no caso dos banhistas de Cézanne, quando os resultados são terríficos fracassos.

Mas eu também sugeri que essas duas questões são mal compreendidas se vistas simplesmente como “problemas não resolvidos” (e que às vezes foram assim compreendidos por Hegel). O “problema” de derrotar a teatralidade ou representar a nós

mesmos inteligivelmente uns para os outros sob condições de mudanças sociais e econômicas – todas as quais representam versões particulares da luta pela independência – e até o problema de apreciar adequadamente o que pode ser feito disponível, “revelado”, pela arte, mesmo na “era da imagem do mundo”, não são problemas que tenham obtido “soluções” decisivas ou revolucionárias em termos sócio-históricos. Eles não têm – assim como problemas tais como entender sob quais condições é possível confiar no outro, como responder a uma autorrepresentação genuinamente auto-enganadora, que significado há numa discordância de gosto com alguém com quem isso nunca aconteceu, como os não religiosos deveriam entender a religiosidade de seus amigos – algo além de “soluções” provisórias, sempre revisáveis, tênues e frágeis em mundos historicamente específicos. São “problemas” de inteligibilidade social mútua, sob condições em que as comunalidades compartilhadas, tradições e verdades fixas do mundo pré-moderno não estão mais disponíveis, ao menos não além de comunalidades cada vez mais locais e, portanto, mutuamente exclusivas, e com autoridade decrescente e incerta, ou disponíveis apenas em comunalidades comercialmente criadas, cujo efeito final é o cinismo e a paranoia. Por isso, é apropriado que, lidas sob pressupostos hegelianos projetados historicamente, a característica mais chocante e marcante dos olhares “inaugurais” de Manet seja que todos parecem ser *desafios*, não recusas, expressões de indiferença ou desprezo, ou sinais apenas de opressão ou alienação. No novo contexto, o *reconhecimento* adequado um do outro em qualquer desses sentidos acima (e quero que a palavra venha carregada de todo o significado incomum que Fried e Cavell

deram a ela) envolve<sup>187</sup>, não pode deixar de envolver, uma tarefa social incerta e instável para o futuro, não algo que possa finalmente resolver essa instabilidade passada. A arte modernista encena, ou realiza, esse destino<sup>188</sup>.

Como nos tornamos inteligíveis uns para com os outros, em Hegel está inexoravelmente ligado a como nos tornamos responsáveis uns perante os outros, e certamente há um ar dessa demanda no desafio incorporado nos olhares (um olhar que alegoriza o desafio proposto pela pintura, não apenas pela figura nela retratada). Apesar de todas as limitações da posição de Hegel sobre as belas-artes, é a arte que melhor manifesta o *status* inevitavelmente anfíbio do humano e, assim, atesta melhor a luta pela inteligibilidade mútua e liberdade reconciliável sem senhores e escravos, especialistas e objetos de especialização. (O fato de que o desafio não foi cumprido, que não criamos o tipo de mundo social no qual ele poderia ser respondido, é sugerido pelos quase literais “anfíbios” das grandes pinturas das banhistas de Cézanne).

Ou, pelo menos, é a arte que poderia melhor manifestar como esse “problema” sem fim deve ser entendido. Mas a arte também é, claro, uma prática social sujeita a mudanças históricas. E é possível, especialmente em suas observações finais aos estudantes ao

---

<sup>187</sup> Ver a discussão sobre a arte modernista em Cavell, 1979, p. 108-18, citando Fried sobre “reconhecimento” e, naturalmente, *Knowing and Acknowledging* de Cavell (1969, p. 238-66).

<sup>188</sup> Isso nos leva novamente à questão de Cavell sobre “fraude” e sinceridade, e ao seu resumo frequentemente citado da situação no que tange ao crítico: “Ele é parte detetive, parte advogado, parte juiz, em um país onde crimes e feitos gloriosos se assemelham e onde, portanto, o público não apenas confunde um com o outro, mas também não sabe que um ou outro foi cometido” (Cavell 1969, p. 191). Ver a discussão esclarecedora sobre *Manet’s Modernism* de Fried e essas questões em Mulhall, 2001.

término do que deve ter sido uma jornada absolutamente exaustiva pela estrutura e história da arte, ver Hegel dividido sobre sua própria posição. O discurso (e isso é o que é, um floreio retórico) é muito parecido, e acho que pretende lembrar, com a despedida de Próspero às suas “artes”, à sua magia, ao final de *A Tempestade* (“Agora meus encantos estão todos destruídos / E a força que tenho é minha [...] Agora eu quero / Espíritos para impor, arte para encantar / E meu fim é o desespero”). Primeiro, há o que parece ser uma despedida resoluta da arte, e um lembrete do que foi ganho com sua perda, embora dúvidas pareçam surgir mesmo aqui. Ele resume a narrativa histórica e lembra que terminamos com o espírito entendendo-se como subjetividade absoluta, satisfeito apenas em sua própria interioridade:

Satisfeita em si mesma, ela [a subjetividade absoluta] não mais se une a nada objetivo e particularizado e traz o lado negativo dessa dissolução à consciência no humor da comédia. Porém, a esta altura, a comédia conduz ao mesmo tempo à dissolução da arte em sua totalidade. (Hegel, 1975, p. 1236)

Mas isso significa que o absoluto – neste contexto a realização absoluta da liberdade e a correta autocompreensão dessa realização – não está mais disponível para a aparência sensível, para a arte:

Mas se a comédia apresenta essa unidade apenas como sua autodestruição porque o absoluto, que quer se realizar, vê sua autoefetivação destruída por interesses agora explicitamente livres no mundo real e direcionados apenas ao que é acidental e subjetivo, então a presença e o órgão do absoluto não mais aparecem unificadas positivamente com os

personagens e objetivos do mundo real, mas se afirmam apenas na forma negativa de cancelar tudo o que não lhe corresponde, e a personalidade subjetiva só se mostra autoconfiante e segura de si ao mesmo tempo nessa dissolução. (Hegel, 1975, p. 1236)

Isso é algo notável para um filósofo com uma teoria do “espírito objetivo”, autor da *Filosofia do direito*, e que pensa que “o real é racional”. Dá um tom diferente às suas frequentes observações sobre o caráter “prosaico” da modernidade e parece beirar o arrependimento por esse novo mundo “sem arte”.

Mas então ele parece se recuperar, e a negação cômica do “mundo real” como veículo inadequado para o absoluto parece ser superada em uma formulação diferente:

Pois na arte temos que lidar, não com qualquer brincadeira de criança agradável ou útil, mas com a libertação do espírito do conteúdo e das formas da finitude, com a presença e reconciliação do absoluto *no que é aparente e visível*, com um desdobramento da verdade que não se esgota na história natural, mas é revelado na história mundial. (Hegel, 1975, p. 236, *ênfase minha*)

Sua despedida final incorpora então ambos os momentos. Parece dizer que o vínculo (*Band*) que os unia foi rompido, aparentemente não apenas porque o semestre terminou, mas porque o vínculo que a arte costumava proporcionar, entre todos eles, agora está indisponível. E ainda assim as palestras terminam com uma afirmação vigorosa do vínculo, não apenas o vínculo entre “beleza e verdade” que o legado oficial das palestras deveria ter mostrado estar agora “superado”, mas, muito mais revelador, assim, justamente (no vínculo indestrutível (*unzerstörliches*) entre beleza

e verdade) o vínculo entre eles, o vínculo social, que também foi preservado. Como nosso próspero parece mover-se para recuperar o que acabara de descartar, é justo dar a Hegel a última palavra:

Espero que, nesse ponto principal, minha exposição tenha satisfeito vocês. E agora, quando o vínculo forjado entre nós geralmente e em relação ao nosso objetivo comum foi quebrado, é meu desejo final que o vínculo superior e indestrutível da ideia de beleza e verdade nos conecte e nos mantenha firmemente unidos agora e para sempre. (Hegel, 1975, p. 1237)



# Bibliografia

- Adorno, T. (1984) *Aesthetic Theory*. Translated by C. Lenhardt. Edited by G. Adorno and R. Tiedemann. London: Routledge and K. Paul.
- \_\_\_\_\_. (1997) *Gesammelte Schrift en in zwanzig Bänden*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bann, S. (2007) *Ways around Modernism*. New York: Routledge.
- Bataille, G. (1955) *Manet*. Geneva: Skira.
- Baudelaire, C. (1973) *Correspondence*, v. 2. Paris: Gallimard.
- Beaulieu, J.; Roberts, M.; Ross, T., Eds. (2000) *Refracting Vision: Essays on the Writings of Michael Fried*. Sydney: Power Publications.
- Beiser, F. (2005) *Schiller as Philosopher: A Re-examination*. Oxford: Clarendon Press.
- Bernasconi, R. (1998) Heidegger's Displacement of the Concept of Art. In: *Encyclopedia of Aesthetics*, edited by M. Kelly, 2, p. 377-79. Oxford: Oxford University Press.
- Bernstein, J. M. (1992) *The Fate of Art: Aesthetic Alienation from Kant to Derrida and Adorno*. University Park: Pennsylvania State University Press.
- \_\_\_\_\_. Ed. (2003) *Classic and Romantic German Aesthetics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- \_\_\_\_\_. (2007) Freedom from Nature? Post- Hegelian Reflections on the Ends of Art. In: Houlgate, 2007, p. 216-43.
- Biemel, W.; F.- W. von Hermann, Eds. (1989) *Kunst und Technik: Gedächtnisschrift zum 100. Geburtstag von Martin Heidegger*. Frankfurt a.M.: Klostermann.
- Boehm, G. (1988) *Paul Cézanne: Montagne Sainte- Victoire*. Frankfurt a.M.: Insel Verlag.

- \_\_\_\_\_. (1989a.) *Im Horizont der Zeit: Heideggers Werkbegriff und die Kunst der Moderne*. In: Biemel and von Hermann 1989, p. 255-86.
- \_\_\_\_\_. (1989b.) *A Paradise Created by Painting*. In: Krumrine 1989, p. 11-30.
- Bubner, R. (2003) *Innovations of Idealism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Buchner, H. (1977) *Fragmentarisches*. In: Neske, 1977, p. 47-51.
- Cavell, S. (1969) *Must We Mean What We Say?* Cambridge: Cambridge University Press.
- \_\_\_\_\_. (1979) *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- \_\_\_\_\_. (1999) *The Claim of Reason: Wittgenstein, Skepticism, Morality, and Tragedy*. 1979. Oxford: Oxford University Press.
- Clark, T. J. (1999a) Foreword to Jappe 1999, p. vii-x.
- \_\_\_\_\_. (1999b) *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers*. Rev. ed. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- \_\_\_\_\_. (2001) *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Clark, T. J.; (the collective) *Retort*. (2008) *Capital, Spectacle, and Modernity: An Interview with Retort* (November 1, 2008). Last accessed June 17, 2011. <http://platypus1917.org/2008/11/01/capital-spectacle-and-modernity-an-interview-with-retort/>.
- Clay, Jean. (1983) *Ointments, Makeup, Pollen*. *October* 27: 3-44.
- Cronan, T. (2014) *Against Affective Formalism: Matisse, Bergson, Modernism*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Dahlstrom, D. (2001) *Heidegger's Concept of Truth*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Danto, A. (1981) *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

- \_\_\_\_\_. (1986) *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. New York: Columbia University Press.
- \_\_\_\_\_. (1987) *The State of the Art*. New York: Prentice Hall.
- \_\_\_\_\_. (1990) *Encounters and Reflections: Art in the Historical Present*. New York: Farrar, Straus, and Giroux.
- \_\_\_\_\_. (1992) *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-historical Perspective*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- \_\_\_\_\_. (1994) *Embodied Meanings: Critical Essays and Aesthetic Meditations*. New York: Farrar, Straus, and Giroux.
- \_\_\_\_\_. (1997) *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- \_\_\_\_\_. (2000) *The Madonna of the Future: Essays in a Pluralistic Art World*. New York: Farrar, Straus, and Giroux.
- \_\_\_\_\_. (2003) *The Abuse of Beauty: Aesthetics and the Concept of Art*. Chicago: Open Court.
- \_\_\_\_\_. (2005) *Unnatural Wonders: Essays from the Gap between Art and Life*. New York: Columbia University Press.
- Diderot, D. (1995) *Diderot on Art*. Translated by J. Goodman. 2 vols. New Haven, CT: Yale University Press.
- Donougho, M. (1999) Hegel's Art of Memory. In: *Endings: Questions of Memory in Hegel and Heidegger*, edited by J. McCumber and R. Comay. Evanston, IL: Northwestern University Press.
- \_\_\_\_\_. (2007a) Art and History: Hegel on the End, the Beginning, and the Future of Art. In: Houlgate 2007, p. 179-243.
- \_\_\_\_\_. (2007b) Must It Be Abstract? Hegel, Pippin, and Clark. *Bulletin of the Hegel Society of Great Britain*, v. 55/56, p. 87-106.
- Dreyfus, H. (2005) Heidegger's Ontology of Art. In: *A Companion to Heidegger*, edited by H. Dreyfus and M. Wrathall, pp. 407-19. Oxford: Blackwell.
- Elkins, J. (2005) *Master Narratives and Their Discontents*. New York: Routledge.
- Foucault, M. (2010) *Manet and the Object of Painting*. London: Tate.

- Fried, M. (1988) *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*. Chicago: University of Chicago Press.
- \_\_\_\_\_. (1992) *Courbet's Realism*. Chicago: University of Chicago Press.
- \_\_\_\_\_. (1996) *Manet's Modernism; or, The Face of Painting in the 1860s*. Chicago: University of Chicago Press.
- \_\_\_\_\_. (1998) *Art and Objecthood: Essays and Reviews*. Chicago: University of Chicago Press.
- \_\_\_\_\_. (2008) *Why Photography Matters as Art as Never Before*. New Haven, CT: Yale University Press.
- \_\_\_\_\_. (2010) *The Moment of Caravaggio*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- \_\_\_\_\_. (2011) *Four Honest Outlaws*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Gehlen, A. (1960) *Zeitbilder: Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*. Frankfurt a.M.: Athenäum.
- Gethmann-Siefert, A. (1998) Einleitung: Gestalt und Wirkung von Hegels Asthetik. In: Hegel 1998, p. xv-ccxiv.
- Gombrich, E. H. (1984) The Father of Art History. In: *Tributes: Interpreters of Our Cultural Tradition*, edited by E. H. Gombrich, 51-69. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Greenberg, C. (1971) *Art and Culture*. Boston: Beacon Press.
- \_\_\_\_\_. (1995) *The Collected Essays and Criticism*. v. 4, *Modernism with a Vengeance*. Chicago: University of Chicago Press.
- Han- Pile, B. (2011) Describing Reality or Disclosing Worldhood? Vermeer and Heidegger. In: *Art and Phenomenology*, edited by J. D. Parry, 138-61. New York: Routledge.
- Harries, K. (2009) Art Matters. In: *Contributions to Phenomenology*, v. 57, p. 1-167.
- Hegel, G. W. F. (1969) *Hegel's Science of Logic*. Translated by A. V. Miller. London: George Allen and Unwin.
- \_\_\_\_\_. (1975) *Aesthetics: Lectures on Fine Art*. Translated by T. M. Knox. 2 vols. Oxford: Clarendon Press.

- \_\_\_\_\_. (1978) *Hegels Philosophie des Subjektiven Geistes – Hegel's Philosophy of Subjective Spirit*. Edited and translated by M. Petry. 3 vols. Dordrecht: Reidel.
- \_\_\_\_\_. (1991a) *Elements of the Philosophy of Right*. Edited by A. Wood. Translated by H. B. Nisbet. Cambridge: Cambridge University Press.
- \_\_\_\_\_. (1991b) *The Encyclopaedia Logic*. Translated by T. Geraets, W. Suchting, and H. Harris. Indianapolis: Hackett.
- \_\_\_\_\_. (1995) *Vorlesungen über die Ästhetik: Berlin 1820/1: Eine Nachschrift*, v. 1, *Textband*. Frankfurt a.M.: Peter Lang.
- \_\_\_\_\_. (1998) *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst: Berlin 1823*. Nachgeschrieben von H. G. Hotho. Hamburg: Felix Meiner.
- \_\_\_\_\_. (2010) *The Science of Logic*. Edited and translated by G. Di Giovanni. Cambridge: Cambridge University Press.
- \_\_\_\_\_. (2012) *Phenomenology of Spirit*. Translated by T. Pinkard. Online, facing-page edition. [http://web.mac.com/titpaul/Site/About\\_Me\\_files/Phenomenology20of20Spirit2028entire20text29.pdf](http://web.mac.com/titpaul/Site/About_Me_files/Phenomenology20of20Spirit2028entire20text29.pdf).
- Heidegger, M. (1927) *Sein und Zeit*. Tübingen: Niemeyer.
- \_\_\_\_\_. (1950) Der Ursprung des Kunstwerkes. In: Heidegger, 1977b, p. 7-68.
- \_\_\_\_\_. (1966) *Einführung in die Metaphysik*, v. 40 of *Gesamtausgabe*. Tübingen: Mohr.
- \_\_\_\_\_. (1977a) *Aus der Erfahrung des Denkens*, v. 13 of *Gesamtausgabe*. Frankfurt a.M.: Klostermann.
- \_\_\_\_\_. (1977b) *Holzwege*, v. 5 of *Gesamtausgabe*. Frankfurt a.M.: Klostermann.
- \_\_\_\_\_. (2000) *Introduction to Metaphysics*. Translated by R. G. Fried and R. Polt. New Haven, CT: Yale University Press.
- \_\_\_\_\_. (2008) *Basic Writings*. Edited by D. Krell. New York: Harper.
- Henrich, D. (1979) Art and Philosophy of Art Today: Reflections with Reference to Hegel. In: *New Perspectives in German Literary*

- Criticism*, edited by R. Amacher and V. Lange, translated by D. H. Wilson et al., p. 107-33. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- \_\_\_\_\_. (1985) The Contemporary Relevance of Hegel's Aesthetics. In: *Hegel*, edited by M. Inwood, p. 199-207. Oxford: Oxford University Press.
- \_\_\_\_\_. ed. (1986) *Probleme der Hegelschen Logik*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- \_\_\_\_\_. (1992) *Aesthetic Judgment and the Moral Image of the World*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- \_\_\_\_\_. (2001) *Versuch über Kunst und Leben: Subjektivität-Weltverstehen-Kunst*. Munich: Hanser Verlag.
- \_\_\_\_\_. (2003a) *Fixpunkte: Abhandlungen und Essays zur Theorie der Kunst*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- \_\_\_\_\_. (2003b) Subjektivität als Prozess und Wandlung in der Kunst der Moderne. In: *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*, edited by V. J. Kupper and C. Menke, p. 16-36. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- \_\_\_\_\_. (2006a) The Contemporary Significance of Classical German Aesthetics: A Discussion with Arthur Danto. *Internationales Jahrbuch des deutschen Idealismus* 4, p. 21-56.
- \_\_\_\_\_. (2006b) Subjektivität und Kunst. In: *End of Art-Endings of Art*, edited by G. Boehm und G. Seel, p. 61-91. Basel: Schwabe.
- Hilmer, B. (1998) Being Hegelian after Danto. *History and Theory*, v. 37, n. 4, p. 71-86.
- Houlgate, S. (1975) Hegel and the Art of Painting. In: *Hegel and Aesthetics*, edited by W. Maker. Albany: State University of New York Press.
- \_\_\_\_\_. (2007) *Hegel and the Arts*. Evanston, IL: Northwestern University Press.
- \_\_\_\_\_. (2013) Hegel, Danto, and the End of Art. In: *The Impact of Idealism*, edited by N. Boyle and L. Disley. Cambridge: Cambridge University Press.

- Hyland D. (1971) Art and the Happening of Truth: Reflections on the End of Philosophy. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 30, no. 2: 177-87. Jahnig, D. 1977. "Die Kunst und der Raum." In: Neske 1977, p. 130-48.
- \_\_\_\_\_. (1989) Der Ursprung des Kunstwerkes' und die moderne Kunst. In: Biemel and von Hermann 1989, p. 219-54.
- Jamme, C. (1990) The Loss of Things: Cezanne – Rilke – Heidegger. *Kunst und Museumjournal*, v. 2, n. 1, p. 33-44.
- Jappe, A. (1999) *Guy Debord*. Translated by D. Nicholson- Smith. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Kockelmans, J. (1985) *Heidegger on Art and Art Works*. Dordrecht: Nijhoff.
- Koerner, J. (1997) *The Moment of Self- Portraiture in German Renaissance Art*. Chicago: University of Chicago Press.
- Kraus, R. (1996) *Informe without Conclusion*. *October* 78, p. 89-105.
- Krumrine, M. L. (1989) *Paul Cézanne: The Bathers*. Basel: Museum of Fine Arts / Eidolon.
- Lacoue-Labarthe, P.; Nancy, J. L. (1988) *The Literary Absolute: The Theory of Literature in German Romanticism*. Translated by P. Barnard and C. Lester. Albany: State University of New York Press.
- Marx, K. (1913) *The 18th Brumaire of Louis Bonaparte*. Translated by D. Deleon. Chicago: Charles Kerr.
- Melville, S. (2000) The Difference Manet Makes. In: Beaulieu, Roberts, and Ross 2000, p. 97-128.
- Merleau-Ponty, M. (1993) *The Merleau-Ponty Aesthetics Reader: Philosophy and Painting*. Edited and translated by M. B. Smith. Evanston, IL: Northwestern University Press.
- Mulhall, S. (2001) Crimes and Deeds of Glory: Michael Fried's Modernism. In: *British Journal of Aesthetics*, v. 41, n. 1, p. 1-23.
- Nehamas, A. (2007) *Only a Promise of Happiness: The Place of Beauty in a World of Art*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

- Neske, G., ed. (1977) *Erinnerungen an Martin Heidegger*. Pfullingen: Neske.
- Nietzsche, F. 1975. *Gesamtausgabe*. Edited by G. Colli and M. Moninari. Berlin: de Gruyter.
- \_\_\_\_\_. (2005) The Case of Wagner. In: *The Anti-Christ, Ecce Homo, Twilight of the Idols and Other Writings*, translated by J. Norman, p. 231-62. Cambridge: Cambridge University Press.
- Norman, J. (2000) Squaring the Romantic Circle: Hegel's Critique of Schlegel's Theories of Art. In: *Hegel's Aesthetics*, edited by W. Maker, 131-44. Albany: State University of New York Press.
- Novotny, F. 1937. *Cézanne*. Vienna: Phaidon.
- Petzet, H. W. (1993) *Encounters and Dialogues with Martin Heidegger, 1929-1976*. Chicago: University of Chicago Press.
- Pile, E. (2004) Une beauté expérimentale: Manet et le pragmatisme. *Revue Esthétique* 45, p. 156-66.
- Pinkard, T. (1996) *Hegel's Phenomenology: The Sociality of Reason*. Cambridge: Cambridge University Press.
- \_\_\_\_\_. (2007) Symbolic, Classical, and Romantic Art. In: Houlgate 2007, p. 3-28.
- \_\_\_\_\_. (2012) *Hegel's Naturalism: Mind, Nature and the Final Ends of Life*. Oxford: Oxford University Press.
- Pippin, R. (1989) *Hegel's Idealism: The Satisfactions of Self-Consciousness*. Cambridge: Cambridge University Press.
- \_\_\_\_\_. (1996) The Significance of Taste: Kant, Aesthetic and Reflective Judgments. *Journal of the History of Philosophy*, v. 34, n. 4, p. 549-69.
- \_\_\_\_\_. (1997) *Idealism as Modernism: Hegelian Variations*. Cambridge: Cambridge University Press.
- \_\_\_\_\_. (1999) *Modernism as a Philosophical Problem: On the Dissatisfactions of European High Culture*. 2nd ed. London: Wiley-Blackwell.
- \_\_\_\_\_. (2002) What Was Abstract Art? From the Point of View of Hegel. *Critical Inquiry*, v. 29, n. 1, p. 1-24.

- \_\_\_\_\_. (2004) *Henry James and Modern Moral Life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- \_\_\_\_\_. (2005a) Authenticity in Painting: Remarks on Michael Fried's Art History. *Critical Inquiry*, v. 25, n. 3, p. 575-98.
- \_\_\_\_\_. (2005b) Concept and Intuition: On Distinguishability and Separability. *Hegel-Studien*, v. 40, p. 27-39.
- \_\_\_\_\_. (2005c) *The Persistence of Subjectivity: On the Kantian Aftermath*. Cambridge: Cambridge University Press.
- \_\_\_\_\_. (2006) Philosophy Is Its Own Time Comprehended in Thought. *Topoi* 25, n. 1-2, p. 85-90.
- \_\_\_\_\_. (2008a) The Absence of Aesthetics in Hegel's Aesthetics. In: *The Cambridge Companion to Hegel and Nineteenth Century Philosophy*, edited by F. Beiser, p. 394-418. Cambridge: Cambridge University Press.
- \_\_\_\_\_. (2008b) *Hegel's Practical Philosophy: Rational Agency as Ethical Life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- \_\_\_\_\_. (2010a) Hegel on Political Philosophy and Political Actuality. *Inquiry* 53, n, 5 p. 401-16.
- \_\_\_\_\_. (2010b) The 'Logic of Experience' as 'Absolute Knowledge' in Hegel's *Phenomenology of Spirit*. In: *Hegel's Phenomenology of Spirit: A Critical Guide*, edited by D. Moyar and M. Quante, p. 210-27. Cambridge: Cambridge University Press.
- \_\_\_\_\_. (2010c) The Paradoxes of Power in the Novels of J. M. Coetzee. In: *J. M. Coetzee and Ethics*, edited by P. Singer and A. Leist, p. 19-41. New York: Columbia University Press.
- \_\_\_\_\_. (2011a) *Hegel on Self-Consciousness: Desire and Death in the Phenomenology of Spirit*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- \_\_\_\_\_. (2011b) The Status of Literature in Hegel's *Phenomenology of Spirit*. In: *Inventions of the Imagination: Interdisciplinary Perspectives on the Imaginary since Romanticism*, edited by R. T. Gray, N. Halmi, G. Handwerk, M. A. Rosenthal, and K. Vieweg, p. 102-20. Seattle: University of Washington Press.

- \_\_\_\_\_. (2012a) *Fatalism in American Film Noir: Some Cinematic Philosophy*. Charlottesville: University of Virginia Press.
- \_\_\_\_\_. (2012b) Passive and Active Skepticism in Nicholas Ray's *In a Lonely Place*. *Nonsite* 5. <http://nonsite.org/issue-5-agency-and-experience>.
- \_\_\_\_\_. (2013) Heidegger on Nietzsche on Nihilism. In: *Political Philosophy Crossexamined: Perennial Challenges to the Philosophic Life*, edited by J. Lomax and T. Pangle. London: Palgrave Macmillan.
- Rousseau, J. J. (1986) *The First and Second Discourses and the Essay on the Origin of Languages*. Edited by V. Gourevitch. New York: Harper and Row.
- Rush, F. (2007) Art, Aesthetics and Subjectivity. *European Journal of Philosophy*, v. 15, n. 2, p. 283-96.
- Rutter, B. (2010) *Hegel on the Modern Arts*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Saville, A. (1993) *Kantian Aesthetics Pursued*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Schapiro, M. (1982) *Modern Art*. New York: George Braziller.
- \_\_\_\_\_. (1994) *Theory and Philosophy of Art: Style, Artist, and Society*. New York: George Braziller.
- Schelling, F. W. (1993) *System of Transcendental Idealism*. Translated by P. Heath. Charlottesville: University of Virginia Press.
- \_\_\_\_\_. (2008) *The Philosophy of Art*. Translated and edited by D. W. Stott. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Schiller, F. (1982) *Letters on the Aesthetic Education of Man / Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe der Briefen*. Edited and translated by E. Wilkinson and L. Willoughby. Oxford: Oxford University Press.
- \_\_\_\_\_. (2003) Kallias; or, Concerning Beauty: Letters to Gottfried Körner. In: Bernstein 2003, p. 145-84.

- Schlegel, F. (1971) *Friedrich Schlegel's Lucinde and the Fragments*. Translated by P. Firchow. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- \_\_\_\_\_. (2003) Letter about the Novel. In: Bernstein, 2003, p. 287-96.
- Schwenzfeuer, S. (2011) Vom Ende der Kunst: Eine Betrachtung zu Heideggers Kunstwerkaufsatz vor dem Hintergrund des deutschen Idealismus. In: *Heideggers Ursprung des Kunstwerks: Ein kooperativer Kommentar*, edited by D. Espinet and T. Keiling, p. 160-72. Frankfurt a.M.: Klostermann.
- Seel, M. (1998) Art as Appearance: Two Comments on Arthur C. Danto's *After the End of Art*. *History and Theory* 37, n 4, p. 102-15.
- Seuboldt, G. (1987) Der Pfad ins Selbe: *Philosophisches Jahrbuch* 94, p. 62-87.
- \_\_\_\_\_. (2005) *Kunst als Enteignis: Heideggers Weg zu einer nicht mehr metaphysischen Kunst*. Bonn: DenkMal Verlag.
- Speight, A. (2001) *Hegel, Literature, and the Problem of Agency*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Stemmerich, G.; Gethmann-Siefert, A. (1986) Hegels Kugelgen-Rezension und die Auseinandersetzung um die 'eigentlichen historischen Stil' in der Malerei. In: *Welt und Wirkung in Hegels Ästhetik*, edited by A. Gethmann-Siefert and O. Poggeler, p. 139-68. Hegel- Studien, Beiheft 27. Bonn: Bouvier.
- Summer, D. (2007) E. H. Gombrich and the Tradition of Hegel. In: *A Companion to Art Theory*, edited by P. Smith and C. Wilde, p. 39-49. Oxford: Blackwell.
- Taminiaux, J. (1982) *Recouplements*. Brussels: Ousia.
- Thomson, I. (2011) *Heidegger, Art, and Postmodernity*. Cambridge: Cambridge University Press. Wellbery, D. 2009. *Geist as Medium of Art in Goethe's West-östlicher Divan*. Unpublished manuscript.

- \_\_\_\_\_. (2010) Romanticism and Modernity: Epistemological Continuities and Discontinuities. *European Romantic Review*, v. 21, n 3, p. 275-89.
- Wolff, M. (1981) *Der Begriff des Widerspruchs: Eine Studie zur Dialektik Kants und Hegels*. Meisenheim: Hain.
- \_\_\_\_\_. (1986) Über Hegels Lehre vom Widerspruch. In: Henrich 1986, p. 107-28.
- Wollheim, R. (1980) *Art and Its Objects*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wrathall, M. (2011) *Heidegger and Unconcealment*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wyss, B. (1999) *Hegel's Art History and the Critique of Modernity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Young, J. (2004) *Heidegger's Philosophy of Art*. Cambridge: Cambridge University Press.

