

O Estágio Simbólico de Hegel: Uma Perspectiva Antiga sobre a Arte Contemporânea¹

by Laura T. Di Summa-Knoop²

Tradução: Vitor Luiz Rigoti dos Anjos³

recebido: 09/2013
aprovado: 10/2013

*Resumo: Esse artigo propõe uma avaliação das obras de arte contemporâneas à luz de alguns dos conceitos intrínsecos ao estágio simbólico de Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Minha crença é que uma análise das condições de Hegel para a afirmação da arte abre a porta para uma discussão das tendências artísticas contemporâneas, uma discussão que também toma distância da questão (talvez) abusada sobre o que define a arte. A arte em si faz mais do que questionar; ela questiona e desafia a natureza da nossa percepção.
Palavras-chave: arte contemporânea, fim da arte, autoconsciência, estágio simbólico.*

Introdução

Arte é a apresentação da Ideia em sua forma sensorial. No sistema de Georg Wilhelm Friedrich Hegel, arte, religião e filosofia são as três etapas do desenvolvimento do espírito em autoconsciência. Em sua obra *Introductory Lectures on Aesthetics*⁴, Hegel reflete sobre dois problemas centrais na filosofia da arte. Primeiro, com menos interesse em juízos de gosto e com preocupação apenas parcial com o que se considera como belo, a análise de Hegel se colocou no debate sobre o que se considera como arte, o que plausivelmente se tornou uma das questões centrais na estética do século XX. Segundo, Hegel estava interessado na história evolutiva da arte, e em como a

manifestação sensorial do espírito é descrito por meio das três diferentes etapas da arte: a simbólica, a clássica e a romântica. Finalmente, Hegel acreditava que, uma vez que o espírito tenha atingido a etapa romântica, a própria arte atinge um fim. Na dialética do espírito, a arte está confinada à sua expressão sensorial.

É famoso o fato de que a afirmação de Hegel sobre o fim da arte foi a base para a teoria de Arthur Danto de “fim da arte”⁵. Formulada em 1985, a tese de Danto estabelece que a história evolutiva da arte atingiu um fim. O que atingiu um fim não foi a criação de obras de arte, como uma evidência básica mostra, mas sim a possibilidade de analisar a arte através de padrões evolutivos. A arte terminou sua fase de autodescoberta, sua peregrinação evolutiva, precisamente quando ela admitiu, com mais ou menos felicidade, que qualquer objeto, se apoiado teoricamente, pode ser arte. A obra de arte que provocou essa ideia foi a *Brillo Box* de Andy Warhol. Sua manifestação como uma réplica exata de madeira laminada de um mero objeto comum pôs um fim a quaisquer esforços artísticos anteriores em sua habilidade de fazer uma questão de autoconsciência, a questão sobre o que a arte é ou pode ser. A *Brillo Box* levou o problema de Gottfried Wilhelm Von Leibniz sobre objetos indiscerníveis até a Stable Gallery em Nova Iorque no ano de 1964, e deixou claro que dois objetos idênticos podem ser diferentes e que um deles pode ser, de fato, uma obra de arte. Em sua reavaliação em 1998 da sua tese do fim da arte, Danto disse que sua conclusão, aparentemente terrível apenas, não é o pior resultado imaginável; pelo contrário, se possível, o fim da arte é uma promessa para novos movimentos, mais artistas e até mais obras de arte⁶.

A teoria de Danto gerou muita discussão e crítica, a qual, no que foi provavelmente sua tentativa de maior sucesso, questionou as premissas reais do argumento⁷. Este artigo partilha da maioria dos aspectos sobre a validade do argumento

do fim da arte. Seu objetivo, no entanto, em vez de refutar a teoria de Danto, é o de pontuar algo que eu tenho como sendo uma solução mais promissora que a alternativa pluralística de Danto. Essa alternativa, como ocorre com a maior parte das formas de pluralismo, deixa muitas perguntas sem resposta. O propósito deste artigo é mostrar que uma melhor solução ao pluralismo pode ser encontrada numa reconsideração sobre o que usualmente é um componente subestimado da estética de Hegel, a saber, a fase simbólica. Apesar de a arte alcançar seu ápice na arte clássica e seu fim na arte romântica, uma análise do estágio inicial, a arte simbólica, pode tornar-se a base para uma reavaliação da afirmação sobre o fim da arte. De forma mais ambiciosa, ela pode também tornar-se a base para, a partir dela, contemplar uma nova direção ou horizonte na história da arte. Eu argumento que alguns dos elementos e conceitos intrínsecos na fase simbólica estão no centro da produção artística contemporânea, e que, por causa desses componentes, a arte ou tem se revivido ou nunca morreu de fato.

A primeira parte deste artigo oferece um esclarecimento histórico sobre o que Hegel quis dizer com símbolo e sobre as características do simbólico que necessitamos explicar. Segue-se então uma breve análise do conceito do 'fim da arte' e das diferenças entre os discursos de Danto e de Hegel. Finalmente, o artigo considera uma série de obras de arte contemporâneas que, no meu parecer, encontram sua força conceitual na apropriação e na posterior elaboração dos conceitos relativos à fase simbólica. A terceira seção, *Simbolismo Contemporâneo*, irá, por fim, conduzir a uma análise das novas perspectivas de que a arte é propor e criar. O aparente pluralismo da arte tem um denominador comum. O problema, como será mostrado, não é que a arte está fazendo uma questão a si mesma; é que a arte está pedindo aos seus expectadores que comecem a questionar.

1. O estágio simbólico

A abordagem de Hegel à arte, ou, mais especificamente, ao estudo das belas artes, não é limitado à construção de uma história evolutiva da arte. A arte, no seu desdobramento e na sua definição, é um elemento funcional no sistema racional e dialético que tem como seu propósito a afirmação da autoconsciência do Espírito, do Espírito retornando a si próprio. A arte, seguida pela religião e pela filosofia, marca a primeira diferenciação do Espírito: uma diferenciação da natureza. A afirmação de Hegel, indicada indiretamente na sua crítica da estética de Immanuel Kant, é a de que a arte é um produto totalmente humano, um produto que vai além da natureza, e que pode desvelar a consciência humana.

Para entender a importância do estágio simbólico, não podemos simplesmente analisar o simbólico como uma fase histórica, nem podemos limitar a análise a uma consideração de obras de arte simbólicas. O ato de simplesmente catalogar diferentes artes como pertencentes ao simbólico ou a outros estágios não faria justiça à natureza sistemática da obra de Hegel. Tal análise tampouco ajudaria no entendimento de um dos pontos que eu pretendo mostrar, a saber, a relevância do significado conceitual que o símbolo incorpora à parte de sua presença num estágio particular na história da arte.

Pode ser mais fácil explicar o que o símbolo não é, para iniciar com sua descrição negativa. Hegel apresenta o símbolo como algo que está numa relação negativa com o signo: o símbolo *não* é um signo. Na filosofia de Hegel, o signo é conectado arbitrariamente a um significado. A conexão com o significado não é baseada em nenhuma semelhança física ou real entre o signo e o que é significado. Por exemplo, uma bandeira é um signo, embora seu significado seja desconectado da nação física que ela representa. Pelo contrário, o símbolo é analógico; seu significado está conectado à imediata aparência

da externalidade. O leão, como um símbolo, está atado à intuição imediata de força e de poder.

Baseado numa entidade concreta particular, o símbolo, de acordo com Hegel, é também capaz de se referir a algo externo a si próprio, de olhar para além dos seus próprios limites. Ao fazer isso, entretanto, a externalidade do símbolo é ultrapassada, abrindo assim o símbolo ao abstrato e ao indeterminado. O símbolo participa de uma atividade transformadora com a natureza, e assim ele não pode significar propriamente nada sem ela. O símbolo depende de sua própria ligação com aquilo do qual ele está simultaneamente tentando diferenciar-se.

A incapacidade inerente ao símbolo de se desconectar totalmente da natureza afeta a apresentação do Espírito. O estágio simbólico é apresentado de modo obscuro, com exagero e com tensão entre a realização interna do Espírito e o mundo exterior. O propósito de Hegel foi o de apresentar um contraste, um primeiro passo negativo na evolução do espírito e da consciência. Esse contraste impede que a fase simbólica tenha uma apresentação harmônica e equilibrada de conteúdo e forma, uma realização que a arte atingirá apenas no estágio clássico.

É à luz do contraste incorporado pelo símbolo que os três estágios da arte simbólica devem ser analisados. Inicialmente, no período pré-histórico, a arte ainda não está visível. Como já mencionado, a arte existe como um produto humano, mas, para sê-lo, ela tem que se tornar uma atividade consciente. A formação da consciência artística ocorre em paralelo com a formação da humanidade. Segue-se que o simbólico emerge quando as pessoas se tornam testemunhas de sua própria capacidade de transformar a realidade concreta, de interpretar e traduzi-la. O material dessa formação e pesquisa iniciais é a natureza. Ainda no primeiro movimento do estágio simbólico, o *simbolismo inconsciente*, a natureza e o espírito são apresentados em unidade imediata: não há diferenciação

substancial. As tentativas de modificar a natureza são relegadas à dimensão *quantitativa*, e incluem figuras com múltiplos membros, cabeças, etc., mudanças que, de acordo com Hegel, não falam da diferença *qualitativa* da arte sobre a natureza.

É apenas no estágio seguinte, o *estágio sublime*, que a diferença é entendida como qualitativa, como que buscando um nível separado de espiritualidade. O que foi apenas sugerido no estágio inconsciente está agora procurando por uma concretização. O simbolismo sublime é caracterizado pelo emergir, no contexto negativo de um simbolismo inconsciente e imediato, de uma forma de criatividade. A arte e a arquitetura egípcias são a estrutura para os estágios sucessivos na evolução da arte. O sublime está ainda imerso na concretude, mas pode agora hospedar uma espiritualidade interior. As Pirâmides, o *símbolo* dos símbolos, são o exemplo mais adequado deste assunto. O que faz das Pirâmides o cume da fase simbólica é a capacidade delas de entender a presença da espiritualidade: elas literalmente contêm espiritualidade, tornando-se assim um "templo" para ela.

Entretanto, a arte judaica, o último estágio do simbólico, mostra como o equilíbrio adquirido na arte egípcia é apenas precário. Apesar de seu conteúdo espiritual, a arte judaica permanece dentro dos limites da representação abstrata. É essa abstração e sua falha em representar a espiritualidade que marca o fim do simbólico.

Os três estágios do simbólico representam diferentes níveis de incompletude nos quais o espírito ainda não alcançou sua aparência sensorial e, por essa razão, é deficiente. A deficiência e a ambiguidade do estágio simbólico diminui sua importância, e guia a atenção aos futuros estágios da arte e aos seus papéis no desvelamento do espírito. Contudo, a relevância da fase simbólica reside não apenas em ser o primeiro estágio na história evolutiva da arte, mas também em ser o primeiro estágio no desenvolvimento *total* do espírito. Como Kathleen

Dow Magnus enfatiza:

É precisamente por essas formas simbólicas corresponderem apenas parcialmente à ideia do espírito que elas fornecem ao espírito a ocasião ímpar de experimentar a si mesmo numa forma por meio da qual ele não pode pensar. Por meio de seus vários atos de simbolização, o pensamento que posteriormente irá "pensar-se pensando" ganha a experiência de pensar a si mesmo sem pensar⁸.

Em outras palavras, a fase simbólica é a primeira fase na qual o espírito, apesar de não ser capaz de se envolver numa auto-investigação, reconhece a necessidade de tal processo. O estágio simbólico afirma-se por meio de sua própria alienação. A arte simbólica reflete sobre o que está faltando, sobre a presença de discrepâncias, e sobre a necessidade de resolvê-las.

A arte clássica vem como uma resposta a essa alienação. Ela tem que estabelecer um equilíbrio entre conteúdo e forma, cuja falta havia sido destacada por sua antecessora. Dada a atenção de Hegel para o contraste entre a natureza e o que a humanidade pode criar, o equilíbrio será inevitavelmente marcado pela primazia do elemento humano, e por aquilo que é, de forma contingente, o triunfo do corpo humano. A escultura clássica, o cume da expressão artística, é capaz de compreender o tipo certo de simbolização, uma simbolização que investe o corpo com significado humano. A arte clássica é sensorial no sentido do corpóreo, em sua perfeita harmonia com o corpo humano.

O equilíbrio entre forma e conteúdo encontrado na arte clássica é interrompido por uma nova virada. Enquanto que, nos estágios iniciais, o desafio era encontrar a representação sensorial mais adequada do espírito, a fase romântica é caracterizada por questionar se a aparência sensorial é suficiente para a autodescoberta do espírito. A transição para a arte romântica torna-se uma reflexão sobre esta última incongruência, a necessidade do espírito de abandonar a

restrição da forma artística em prol da sua própria revelação. O conteúdo religioso da arte romântica sugere um tipo diferente de interiorização que não é satisfeito com as formas de arte clássica ou, neste momento, pela arte em geral. Assim como a arte clássica foi um *símbolo* da maior conquista da arte, a arte romântica é um *símbolo* de seu limite.

O simbólico pode ser visto como um paradigma para a natureza "limitada" da arte. O que é expresso no nível do simbólico pode ser ampliado e aplicado à arte em geral. No sistema de Hegel, a arte é simbólica em referência à religião e à filosofia e, finalmente, em referência à jornada autoconsciente do espírito. A arte é intrínseca e inevitavelmente bilateral. Por um lado, a arte nos atinge na sua presença física imediata, enquanto, por outro lado, sua presença física, como foi visto na descrição acerca do símbolo, nos dirige para um sentido que vai para além da sua fisicalidade tangível. A dupla natureza da arte é transmitida do simbólico ao romântico, e ela vai, neste último estágio, levar ao fim da arte. A arte termina por causa de sua incapacidade de estender sua função a partir da revelação da forma sensorial até as próximas etapas que o espírito tem que realizar.

Este é o fim hegeliano da arte, e, no entanto, como este trabalho pretende mostrar, a arte contemporânea ressalta o fato de que não há nenhuma conclusão, resposta final ou sublimação dessas questões em um estágio não-artístico separado. As questões provocadas pelo simbólico são visíveis no desenrolar da arte em geral, desde o seu início até as obras de arte que povoam o cenário contemporâneo.

Com essa intuição em mente e com certa esperança pela continuação da arte, é válido analisar as semelhanças e diferenças entre as teses de Hegel e de Danto sobre o fim da arte. Para que a arte afirme que sua continuidade é, de fato, uma parte de sua própria natureza, uma natureza exemplificada pelas características do simbólico, ela tem que enfrentar não apenas

uma, mas duas mortes teóricas.

2. O fim da arte

O estágio simbólico é um paradigma da tendência para a auto-interrogação que caracteriza a arte *per se*. O simbólico mostra como a materialidade intrínseca à arte nunca pode representar totalmente o espírito, apontando, assim, para o seu fim posterior. No entanto, o "fim da arte" hegeliano não pode ser assimilado com o desaparecimento de uma fase. Como o simbólico não deixará de existir nos estágios da arte que se seguem, a arte não deixará de existir na história evolutiva do espírito. O que confirma essa afirmação não é a descrição da arte, mas a seqüência dialética de tese, antítese e síntese subjacente ao sistema filosófico de Hegel. A última etapa, síntese, é caracterizada pela constatação de que a síntese já estava presente, num estado inconsciente, na tese. O sistema de Hegel não apaga as etapas anteriores, e avança como que descerrando, através da autodescoberta do espírito, o que esteve lá o tempo todo. A arte – o aparecimento do espírito na sua forma sensorial – é um passo necessário, sem o qual a síntese não pode ser alcançada.

A ideia da arte como autoquestionamento é um componente crucial da filosofia da arte, um componente que requer a criação e a codificação de diferentes teorias de arte. Há uma conexão, quase onipresente na filosofia contemporânea da arte, entre as questões colocadas pela arte e as teorias que resultam dessas perguntas, a tal ponto que as teorias tornaram-se o componente essencial para a definição de arte. Esta abordagem, a necessidade de um aparato de teorias de arte para a definição de algo como arte está no núcleo de investigação de Danto sobre a evolução da arte, e também – de um modo importante para os nossos propósitos – na base da afirmação

sobre o fim da arte.

Em Danto, as teorias são o que nos fazem distinguir meros objetos de obras de arte. Seu artigo *Artworld* inclui, junto com os artistas e as obras de arte, a presença de um conjunto de teorias, formuladas numa forma similar às revoluções científicas, que não são apenas capazes de descrever uma arte, mas que também fazem que uma obra seja uma obra de arte.

Para ver algo como arte, requer-se algo que o olho não pode condenar — uma atmosfera de teorias artísticas, um conhecimento sobre a história da arte, um Mundo da Arte⁹.

A validade artística é concebida como um passo num mundo diferente, um pacote de reconhecimento teórico, uma resposta à clivagem entre a realidade pura e imediata e a realidade incorporada nas obras de arte. As teorias também servem forma contingente; elas estão ligadas à história e às circunstâncias históricas que cercam uma obra de arte. A teoria que faz da *Brillo Box* uma obra de arte é uma teoria expressa num momento específico da história do cenário da arte de Nova York, uma teoria que se segue a partir de períodos anteriores da história da arte, mas também uma teoria que não poderia ter sido formulada antes do aparecimento da *Brillo Box* na Stable Gallery em 1964.

Juntamente com uma conexão entre as teorias de arte e as obras de arte, a *Brillo Box* e sua justificativa conceitual também carregam consigo a razão para a afirmação de Danto sobre o fim da arte. Warhol, com seu trabalho, intencionalmente faz uma pergunta de natureza filosófica, uma pergunta sobre o que a arte pode ser, e ele responde, de modo muito surpreendente, que qualquer coisa pode ser uma obra de arte, até mesmo algo que, de um ponto de vista representacional, seja idêntico a uma "mera coisa". Começando com Marcel Duchamp e culminando em Warhol, a história evolutiva da arte chegou a um fim, marcado pela entrada da arte no reino da filosofia. A existência da *Brillo Box* como uma obra de arte é devida a uma

justificação filosófica que decorre da indiscernibilidade entre arte e realidade e que, ao mesmo tempo, põe a arte em risco: ela a confronta com a questão da sua própria definição. Não há resposta para esta questão; quando a arte se pergunta o que a arte pode ser, ela alcançou o conhecimento teórico sobre a necessidade de uma mudança filosófica. A história evolutiva da arte chegou a uma conclusão ou, como observado por Noël Carroll¹⁰, a uma forma de encerramento narrativo, e agora ela entrou numa época de pluralismo disperso.

Existem várias analogias entre as teorias de Danto e de Hegel que vão desde a ênfase na historicidade para a combinação de arte e filosofia, até a necessidade de finalizar a arte para abrir portas filosóficas de conceituação. Mesmo assim, quando se comparam os dois, devemos ter em mente uma série de diferenças importantes.

Em primeiro lugar, Hegel e Danto têm objetivos conceituais distintos. A preocupação de Hegel era com o papel funcional da arte. A arte é um movimento no desenvolvimento do espírito e da humanidade; sua função depende da sua contribuição para o desdobramento do espírito. Em Danto, longe de ambições idealistas, o foco foi reduzido à arte e às obras de arte, e à posição e relevância delas no *Mundo da arte*.

Em segundo lugar, a análise de Danto não está preocupada com a origem da arte. Ele não dividiu a arte em três etapas, e seu discurso não é caracterizado por juízos avaliativos ou hierárquicos. Danto nos mostrou como distinguir entre arte e meros objetos; seu foco não estava na forma como a história da arte começou, mas sobre o que pertence a ela. Hegel, ao contrário, começou seu tratamento das belas artes com um estágio negativo, o simbolismo inconsciente, no qual a arte *ainda não é arte*, e avança descrevendo os estágios posteriores à luz da sua contribuição para o espírito.

Por fim, Hegel e Danto diferem em sua compreensão da afirmação sobre o fim da arte. Em Hegel, como vimos, a arte

termina porque sua forma não pode representar o conteúdo religioso do Cristianismo. No entanto, a arte mantém sua definição e sua função como a revelação do espírito na forma sensorial. Para Danto, o problema não é que a arte seja incapaz de representar a espiritualidade; o problema é que, depois de Warhol, qualquer coisa pode ser arte. O fim da história evolutiva da arte é baseado no fato de que a arte tem se perguntado o que a arte é. Para Hegel, a arte não termina porque indagou e pediu a si própria uma pergunta de definição; a arte termina por ter cumprido sua trajetória histórica. Para Danto, a arte termina porque nada, ou melhor, qualquer coisa, a define.

Eu resumi brevemente algumas diferenças entre Hegel e Danto; essas diferenças estão relacionadas com o objetivo de suas análises e, especificamente, com suas abordagens para a definição de arte. No entanto, apesar da sua relevância, essas diferenças não apagam o problema de compreender se a arte pode continuar ou não. Conforme foi mencionado, não acredito que a arte tenha acabado nem acredito no papel central desempenhado pela questão da definição de arte; pelo contrário, acredito que novas perspectivas podem ser descerradas pelas obras de arte contemporâneas, obras que, digamos, sobreviveram ao fim da arte.

O modesto objetivo deste artigo é analisar essas perspectivas através de uma revisão do estágio simbólico e dos conceitos incrustados nesse estágio. Acredito que a fase da alienação incorporada pelo simbólico, a incerteza que se seguiu, e a busca final por uma investigação de consciência que é verdadeiramente humana, e específica para o ambiente da arte, são partes constitutivas daquilo que a arte comunica. Esta não é apenas uma maneira de restabelecer uma ligação e um diálogo ativos entre arte, teoria e filosofia (não há nenhuma razão, afinal, para pensar que a arte não pode expressar conceitos filosóficos), mas também uma maneira de afirmar a independência da arte. A arte é independente na sua capacidade

de levantar questões que estão intimamente ligadas à natureza dos seres humanos, desde a sua capacidade de perceber até a sua própria compreensão da realidade. Permita-me abordar um conjunto de exemplos que, a partir de sua relação com os problemas levantados pelo estágio simbólico, podem ser encarados como "sintomas" da continuação da arte. Estas obras são capazes de mostrar como certas questões, ao contrário da questão da definição de arte, ainda podem ser vistas como parâmetros que servem para a compreensão do mundo da arte.

3. *Simbolismo contemporâneo*

O estágio simbólico, na análise de Hegel, é descrito como uma fase de alienação, como o estágio negativo no qual a arte, uma criação humana, batalha contra as limitações da natureza. O simbólico se move em direção ao exagero em suas tentativas de encontrar um equilíbrio entre forma e conteúdo, e termina, em seu último estágio, com o reconhecimento da necessidade de voltar-se para dentro para representar plenamente a natureza da realidade e dos seres humanos, uma representação que não pode alcançar. Essas questões, o conflito entre os produtos humanos e a natureza, as alterações da realidade e, finalmente, a atenção para a autoconsciência e a auto-investigação ainda estão na pauta da arte contemporânea e daquelas obras que, pelo menos cronologicamente, sobreviveram ao fim da arte. O que caracteriza essas questões é a sua capacidade de pertencer à arte em si e não a um estágio específico na história da arte. Sendo intrínsecas à natureza da criação artística, elas são largamente independentes do desdobramento histórico e evolutivo da arte, e, neste sentido, também são imunes à tese do fim da arte.

Minha decisão de selecionar essas três questões é baseada na presença delas dentro da análise de Hegel e na possibilidade de isolar as respostas potenciais no panorama contemporâneo.

Mesmo que essas questões não sejam as únicas intrínsecas à natureza da arte, o meu argumento permanece inalterado: há elementos de arte e questões feitas pela arte que são independentes de uma história evolutiva linear da arte¹¹, e que, por causa da sua independência, escapam do risco implícito num fim da arte. A tese de Danto do fim da arte é baseada na presença, dentro da história da arte, da questão filosófica sobre a definição de arte. No entanto, esta não é a única questão feita pela arte; de fato, ela pode até não ser a mais urgente.

A primeira questão a ser analisada refere-se à relação entre as obras de arte e a natureza. Em particular, estou interessada na medida em que a modificação da natureza e dos espaços públicos é capaz de construir uma nova esfera, algo que, ao longo das linhas do simbólico, pode construir um templo para o significado ao jogar com a concretude do material e do que rodeia os locais considerados. Em segundo lugar, analisarei o impacto do elemento de distorção em seus sentidos quantitativos e qualitativos. Especificamente, concentrar-me-ei sobre os efeitos perceptivos e cognitivos provocados pelas distorções e pelas alterações. O último exemplo trata da relação contrastante entre a dissolução da materialidade concreta e a presença de um conjunto diferente de conceitos decorrentes de uma consideração da autoconsciência. Minha análise do significado conceitual do simbólico na arte contemporânea segue de perto as etapas descritas por Hegel, desde suas questões até os movimentos detectados no desdobrar do simbólico. Ao mesmo tempo, aponto as diferenças e as novas rotas que podem ser observadas hoje.

3.1. Natureza e "Land Art"

Spiral Jetty, a obra de Robert Smithson no Great Salt Lake de Utah, emergiu apenas algumas vezes desde a sua construção

em 1970, quando o nível de água do lago esteve especialmente baixo. Construído de cristais, de sal e de outros sedimentos de lagos, o trabalho é provavelmente um dos exemplos mais eficazes de *land art*, uma arte da terra. Tal arte ecoa o minimalismo na sua simplicidade representacional, assim como na escolha de materiais enquanto, ao mesmo tempo, rejeita polemicamente a institucionalização da arte. As obras de *land art* frequentemente não são apenas demasiado grandes ou demasiado inacessíveis para serem transferidas para um museu, mas elas também são impossíveis de se preservar numa coleção por causa de seus componentes materiais. A *land art* reforça uma estreita ligação entre arte e natureza, uma ligação na qual os dois atuam um sobre o outro. O conjunto emerge da natureza; ele é feito de componentes naturais, e assim está fadado a desaparecer pelos mesmos motivos. *Spiral Jetty* retornará para a natureza porque ela é, em sua condição verdadeiramente artística, uma parte dela¹².

Na construção de tais obras podemos observar os dois movimentos do simbolismo inconsciente. Por um lado, a natureza é reconhecida como um estado do qual a arte pode desenvolver-se, algo que os seres humanos têm a capacidade de alterar. A modificação da natureza é o produto do reconhecimento de que a natureza pode tornar-se um artefato. Por outro lado, tal como no estágio simbólico, a construção não pode realmente abandonar o seu componente material. Se a arte permanece ligada à natureza, o progresso da natureza vai "submergir" a obra de arte. Uma característica importante do simbólico é a dificuldade de distinguir arte de natureza. Da mesma forma, as obras de *land art* pertencem à natureza em sua forma de apoiar sua própria existência no local. Elas são uma alteração, mas uma alteração que compartilha as mesmas restrições espaciais e temporais da natureza; elas nunca estão formalmente dissociadas.

É interessante lembrar, neste ponto, outra característica hegeliana do simbolismo. Hegel descreve a primeira fase do simbólico – simbolismo inconsciente – como algo que ainda não é arte. O simbolismo inconsciente carece de um componente consciente; mais especificamente, ele não é autoconsciente. Smithson chega à mesma conclusão, mas seguindo um caminho oposto. Ele gira Hegel de cabeça para baixo ao enfatizar como a criação, precisamente quando reconhece sua existência, o que talvez queiramos abordar como sua natureza autoconsciente, deixa de existir e afunda de volta na natureza, vítima do seu próprio poder entrópico. Refletindo seu profundo conhecimento da filosofia de Hegel, *Spiral Jetty* é a resposta da Smithson para a questão da relação entre arte e natureza, a primeira questão colocada pelo estágio simbólico. Sua resposta é que o encontro entre arte e natureza não deveria ser formulada como uma luta pela diferenciação, mas como uma conexão que encoraja a mistura final ou o reencontro dos dois.

Em sua análise sobre Smithson, Gary Shapiro¹³ condensou as questões que podem ser feitas sobre a produção do artista numa só questão: "Onde estão as obras de arte?" As obras de Smithson não estão *lá*, e mesmo assim elas nunca foram embora. Elas se tornaram um símbolo de uma conexão, e um contraste que está sempre no mesmo lugar. Em sua relação com a natureza, as obras de *land art* se mantêm retornando ao que Hegel viu como a diferenciação inicial de arte e natureza, mas com uma grande diferença. As obras de Smithson aceitam sua própria incapacidade de se diferenciarem da natureza; elas consideram a alienação do simbólico como uma postura, e ao fazê-lo elas permanecem autoquestionantes.

3.2. *Exagerando*

O segundo aspecto do simbólico que quero analisar, e com ele uma segunda questão que caracteriza as obras de arte, é a referência hegeliana ao exagero quantitativo. O simbólico está neste ponto ciente de seu poder de criar, ainda que sua prontidão em afirmar esse poder seja afetada pelo exagero, pela distorção ou por adições supérfluas. O simbólico está tentando – com demasiada intensidade, de certo modo –, mas suas energias gastas na criação de algo ainda estão distantes do equilíbrio desejado. Os excessos do simbólico são sinais das suas tentativas de modificar a materialidade, e, mesmo assim, as modificações que ocorrem neste ponto não são qualitativas, mas sim exclusivamente quantitativas. Em vez de separar-se de seu elemento material, o segundo estágio do simbólico o multiplica ao ponto de encontrar-se aprisionado nele. A classificação e descrição de Hegel desta fase não vêm sem um juízo avaliativo. As figuras representadas, tão distorcidas quantitativamente, são, segundo ele, horrendas, repugnantes, grotescas. Mesmo assim, seu juízo se origina de uma concepção de beleza harmônica como o padrão privilegiado pelo qual se deve avaliar a qualidade de uma obra, uma concepção que dificilmente pode ser endossada. A arte não apenas pode ser feia; as distorções podem comunicar um significado e encorajar uma reflexão posterior. Ao ser repugnante, grotesca, ou fascinante e encantadora, as distorções quantitativas podem tornar-se qualitativas.

A fotografia de David LaChapelle em *Hotel LaChapelle* e em suas numerosas outras obras gravita em torno desses princípios. Desde suas primeiras fotografias, para a *Interview Magazine* de Warhol, até seus retratos lustrosos de celebridades para revistas de moda, o exagero tem sido a marca registrada do trabalho de LaChapelle. Suas fotos são exposições muito impressionantes de corpos esculpidos, corpos de celebridades como Paris Hilton, que são de fato bem conhecidos. As fotografias de LaChapelle são coloridas e profundamente desagradáveis. As

cores são supersaturadas, o conjunto é entupido e surreal ao mesmo tempo, e ainda há algo inerentemente vulgar em sua obra que se traduz em crítica social e, finalmente, em autocrítica. Distorções quantitativas são afirmações qualitativas, um comentário sobre o que a fotografia está retratando, pode representar, ou, como é legítimo sugerir, é obrigada a descrever.

De fato, Hegel vê nas distorções quantitativas uma característica positiva ou autocrítica da arte, e ele não condena completamente os exageros grandiosos. Como foi mencionado anteriormente, o equilíbrio das distorções quantitativas e qualitativas, a mais alta expressão do simbólico, encontra-se na capacidade das pirâmides em acolher, em seu tamanho desproporcional, uma espiritualidade igualmente desproporcional.

A arte contemporânea responde à questão colocada pelo "símbolo dos símbolos" com símbolos que são ou pequenos demais ou grandes demais. A produção de Richard Serra é um exemplo do último caso. Sendo possivelmente um dos defensores mais fervorosos do minimalismo de formas e materiais, Serra cria esculturas gigantes e autônomas feitas de aço enferrujado ou de outros metais oxidados. Alguns de seus projetos, como o *Tilted Arc*, eram instalações públicas. Essa obra foi instalada em 1981 na Federal Plaza de Nova York, com o objetivo de revitalizar a antes terrível aparência da praça, e, no entanto, as intenções de Serra tiveram pouco a contribuir com uma melhoria algo simplista de um espaço público:

Eu não faço objetos portáteis. Eu não faço obras que podem ser realocadas ou ajustadas no local. Faço obras que lidam com os componentes ambientais de determinados lugares. A escala, tamanho e localização das minhas obras específicas para o local são determinadas pela topografia do local, seja ele urbano, natural, ou um espaço arquitetônico. Minhas obras se tornam parte do local e são construídas dentro de sua estrutura, e muitas vezes elas reestruturam, de modo tanto conceitual quanto perceptivo, a organização do local.

Minhas esculturas não são objetos para que o espectador pare e olhe. O objetivo histórico de colocar uma escultura sobre um pedestal foi o de estabelecer uma separação entre a escultura e o espectador. *Estou interessado em criar um espaço de comportamento no qual o espectador interage com a escultura em seu contexto.* (Grifo meu)¹⁴

As Pirâmides e o *Tilted Arc* são símbolos perceptivos. Ambos referem-se a um contexto histórico e social específico, e ambos carregam um significado intrínseco distinto. Nas pirâmides, o significado é uma forma de espiritualidade que se mistura com a religião, enquanto que no *Tilted Arc* o significado é uma interiorização do espaço perceptivo caracterizado pelo encontro entre a "minha" percepção e a barreira imposta pela escultura no local.

A obra de Serra estava no centro de um julgamento que terminou com a destruição da obra¹⁵. O *Tilted Arc* foi considerado um elemento indiscreto e parasitário pelas pessoas que trabalham na praça, uma distorção da forma anterior do local. No entanto, essa mesma crítica lembra outra característica do simbólico: a capacidade de evocar algo que vai além da aparência imediata. Gregg Horowitz¹⁶ notou que muitos dos depoimentos contra a obra de Serra tendiam a enfatizar a beleza da praça, uma beleza que a instalação deveria ter melhorado, tornando a praça um espaço relaxante para as pessoas que trabalham o dia inteiro em escritórios sem janelas. No entanto, lembrar a Federal Plaza como um espaço idílico é ilusório. *Tilted Arc* lembrou às pessoas sobre seu potencial não desenvolvido, sobre o que, em seus sonhos, a praça poderia ter sido, mas não o foi. *Tilted Arc* fez as pessoas pensarem sobre a necessidade de algo que nunca existiu na praça, o desejo por algo além da existência material dos arredores. A obra se tornou, para quem trabalhava na área, uma forma de redescobrir a sua própria percepção e sensibilidade; ela tornou o público autoconsciente de sua condição. Materialidade e externalidade

podem tornar-se humanas, uma vez que assumam um significado simbólico. A arte contemporânea pode responder novamente com uma afirmação daquilo que, no entendimento de Hegel sobre o simbólico, era um obstáculo.

3.3. *Sem mais obras de arte*

No último estágio do simbolismo, o conteúdo espiritual das obras ultrapassa a forma disponível de arte. Isto, para Hegel, é o fim do estágio simbólico, ligado à concretude material e à abstratividade formal. É também, numa escala maior, a razão para o fim da arte: a arte é limitada à aparência sensorial e, uma vez que ela percebe sua tendência em direção à espiritualidade, ela mostra a sua incapacidade para incorporá-la.

A arte contemporânea, no entanto, parece provocativamente capaz de existir mesmo sem a presença de um objeto material, substituindo a materialidade com o que é, afinal, apenas um pensamento. Ao eliminar a materialidade do objeto, a arte condensou sua mensagem crítica ao conceitual ou, como na obra de Tino Sehgal, às situações.

De *Welcome to the Situation* (2006) até seu último projeto, *The Associations* (2012)¹⁷, Sehgal privou a arte de qualquer corporalidade, desde sua permanência física, ao seu valor comercial (como se compra uma obra que não existe?), à possibilidade algo paradoxal de ser observada fisicamente. Hans Ulrich Obrist, o co-diretor da Serpentine Gallery em Londres (e também um artista famoso por suas "notórias" entrevistas)¹⁸, definiu as obras de Sehgal como "esculturas vivas". O significado de "vivas" neste caso é bastante direto: as instalações de Sehgal são movidas por pessoas vivas e, a fim de serem apreciadas, elas exigem que o público esteja presente fisicamente. As gravações são proibidas. Sehgal não fornece instruções escritas para suas performances, deixando uma ampla

margem para o que não é a improvisação, mas simplesmente uma forma de respeito e fascinação para aquilo que pode acontecer naturalmente. Em *The Associations*, setenta intérpretes, tanto dançarinos quanto civis, foram convidados a abordar os visitantes no Turbine Hall da Tate Gallery, convidá-los a dizer algo e, em seguida, traduzi-lo em outra linguagem. O encontro envolveu uma forma de interação física; seja dançando, seja simplesmente andando, visitantes e artistas tiveram que "conectar-se" e fazer uma tradução de tal conexão. Mais que uma tradução da linguagem, Sehgal queria que ela se tornasse uma apropriação de algo interno ao visitante, tendo assim o visitante e o tradutor conectados num espaço que começou a entrelaçar-se com os encontros.

E, no entanto, como mencionei anteriormente, nada, nem mesmo uma gravação, restou de uma performance cujas instruções eram apenas verbais. Em Sehgal, a "aparência sensorial" da arte é apenas temporária, transitória, e é substituída por seu desaparecimento. Forçosamente alheias à sua tendência à dissolução, suas obras ficam permanentes. As performances de Sehgal negam o fim da arte ao se colocarem precisamente onde a arte deveria terminar. Sehgal mostra, muito simplesmente, como pode haver arte na ausência de qualquer objeto físico.

A conclusão do estágio simbólico e a teoria do fim da arte de Hegel são baseadas na crença de que a arte concluiu sua função, a revelação do espírito na sua forma sensorial. Para o espírito avançar rumo à autoconsciência, ao seu pleno descerramento, ele tem que abandonar a arte e sua relação com o que é material e concreto. Outros artistas na arte conceitual e performática, além de Sehgal de forma muito radical, são capazes de mostrar como a arte pode não só absorver a tensão entre materialidade e espiritualidade, mas também sublimar essa tensão e aceitar uma existência que não seja sensorial de modo algum. A arte contemporânea abraça os problemas levantados

pelo simbólico, problemas que levaram à dissolução da arte, e responde aceitando a dissolução como uma declaração artística. A arte não precisa fazer uma transição para a filosofia, nem se torna filosofia ao ter feito uma questão sobre sua definição. O que a arte faz agora é jogar com a materialidade, com sua presença e ausência, e com as perspectivas que podem ser descerradas a partir desta mesma interrogação.

4. Uma velha ideia para um novo capítulo da arte

As obras que apresentei apontam para a presença, na arte contemporânea, de questões que se originam no estágio simbólico e que ainda hoje são características da criação e da análise da arte. O que quero destacar é que estas questões não só escapam do fim da arte, mas também de um sistema segundo o qual a arte só pode ser vista como o produto de uma história evolutiva linear cujo fio condutor é a questão sobre o que a arte é. Responder à questão sobre o que compõe a arte não é e não deve ser considerado o único objetivo da arte. Esta coloca questões que tocam em outros assuntos filosóficos e não-filosóficos. Entre elas, e penso proeminentemente nos exemplos que ofereci, estão o impacto cognitivo e perceptivo das obras de arte, assim como o nosso papel como colaboradores, participantes e questionadores.

O simbólico fornece uma base para esta investigação, uma investigação que, por reafirmar as questões do simbólico, permanece aberta para as respostas que a arte pode proporcionar. Esta abertura não é para o propósito de se chegar a um fim, nem é uma afirmação do pluralismo. Mesmo se admitirmos que novas questões possam ser levantadas, também temos que admitir que outras questões – como neste caso, as questões levantadas pelo simbólico – são incorporadas na criação e apreciação da arte.

Na minha análise, eu isolei três questões que a arte vem indagando independentemente de seu estágio na evolução e independentemente daquilo que define a arte: uma sobre sua relação com a natureza, outra sobre as modificações da materialidade, e uma terceira sobre se a arte pode existir se for privada de materialidade. Responder a estas questões, desafiar as respostas anteriores e descerrar novas perspectivas são passos essenciais para construir a textura de uma disciplina que não precisa encarar a dissolução.

Há um elemento final que quero destacar, um elemento que é comum às três questões colocadas pelo simbólico e que está intimamente relacionada à filosofia de Hegel: a relação entre arte e revelação e descerramento da consciência humana. Na visão de Hegel, a arte explorou a aparência sensorial da consciência. A arte contemporânea responde com uma análise da percepção e da consciência perceptiva dos espectadores. Tomando uma expressão do artista Olafur Eliasson, ser espectador de arte implica em "ver-se vendo"¹⁹. Quando comparada à filosofia, a arte pode estar numa desvantagem da sua incapacidade de articular conceitos proposicionalmente. E, no entanto, a arte tem uma enorme vantagem na sua capacidade de usar a percepção como uma ferramenta para descobrir novas maneiras de expressar a autoconsciência. A arte pode coexistir com a filosofia; ela tem um valor heurístico ao instruir os seres humanos sobre a sua própria percepção, uma característica essencial da autoconsciência. Refletir sobre o estágio simbólico, a fase mais antiga e menos refinada da arte, pode fazer-nos considerar um valor que a arte nunca perdeu e provavelmente nunca perderá. A arte contemporânea reflete sobre aquilo que, no simbólico, é a primeira afirmação da autoconsciência da humanidade ao re-evocar nossas capacidades sensoriais e perceptivas. Esta é uma questão sobre a natureza da qual somos, à qual é muito mais difícil dar uma resposta.

Notas

- 1 Artigo publicado em 25 de março de 2013. Disponível em: <http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?articleID=665>. Acesso em: 02 de julho de 2013.
- 2 Laura T. Di Summa-Knoop (eirenelaura@gmail.com) é professora subassistente no Baruch College, universidade do sistema da Universidade da Cidade de Nova Iorque (CUNY). Ela obteve recentemente seu doutorado no Graduate Center (também do sistema da CUNY), com uma dissertação sobre narrativas autobiográficas. Seus principais interesses são filosofia da arte, filme e literatura; ela também trabalha com ciência cognitiva e história da filosofia, e é a principal editora do *Philosophical Forum*.
- 3 O tradutor agradece à autora e a Arnold Berneant (editor da revista *Contemporary Aesthetics*) pela gentil permissão concedida para traduzir e publicar este texto para fins acadêmicos, além de agradecer ao professor Danilo Alves pela imensa contribuição na revisão e melhoria desta tradução.
- 4 HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Introductory Lectures on Aesthetics*. Londres: Penguin Classics, 1993.
- 5 DANTO, Arthur. "The Philosophical Disenfranchisement of Art". In: *Grand Street*. Número 3. Volume 4. Páginas 171-189. Nova Iorque. Abril/1985.
- 6 DANTO, Arthur. *After the End of Art - Contemporary Art and the Pale of History*. Nova Iorque: Princeton University Press, 1998.
- 7 CARROLL, Noël. "The End of Art?". In: *History and Theory*. Número 4. Volume 37. Páginas 17-29. Nova Iorque. Dezembro/1998.
- 8 MAGNUS, Katheleen Dow. *Hegel and the Symbolic Mediation of Spirit*. Albany: State University of New York Press, 2001.
- 9 DANTO, Arthur. "The Artworld". In: *The Journal of Philosophy*. Número 19. Volume 61. American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting. Nova Iorque. Outubro/1964.
- 10 CARROLL, Noël. "The End of Art?". In: *History and Theory*. Número 4. Volume 37. Páginas 17-29. Nova Iorque. Dezembro/1998.
- 11 Isto não significa dizer que a arte pode ser analisada independentemente de sua história e da relação entre diferentes obras e movimentos, mas simplesmente que uma abordagem exclusivamente histórica à arte negligencia muitos elementos da arte que são fundamentais não apenas à produção, mas, como veremos, à recepção de obras de arte.
- 12 CASEY, Edward S. *Earth-Mapping, Artists Reshaping Landscapes*. Minneapolis: University of Minnesota, 2005.
- 13 SHAPIRO, Gary. *Earthwards, Robert Smithson and Art after Babel*. Berkeley: University of California Press, 1997.
- 14 NEILL, Alex, RIDLEY, Aaron. *Arguing About Art*. Londres: Routledge, 2002.
- 15 O julgamento sobre *Tilted Arc* durou seis anos. Entre as soluções propostas, três estiveram no centro da discussão: a obra poderia ser

mantida na Plaza, ou ela poderia ser removida, ou finalmente ela poderia ser destruída. Apesar do fato de que Serra e a maior parte da comunidade artística teriam preferido a primeira opção, a destruição da obra ainda acomodou a crença, segundo a qual uma obra de arte pública tem que ser específica para um local, assim tornando a possível relocação da obra uma opção teoricamente errônea.

- 16 HOROWITZ, Gregg M. “Public Art/Public Space. The Spectacle of the Tilted Arc Controversy”. In: NEILL, Alex, RIDLEY, Aaron. *Arguing About Art*. Londres: Routledge, 2002, páginas 446-456.
- 17 COLLINS, Lauren. “The Question Artist. Tino Sehgal’s Provocative Encounters”. In: *The New Yorker*. Edição de agosto de 2012. Páginas 34-39. Nova Iorque.
- 18 OBRIST, Hans Ulrich. *Interviews Vol. I-II*. Nova Iorque: Charta, 2010.
- 19 GRYSZTEJN, Madeline, BIRNBAUM, Daniel, SPEAKS, Michael. Olafur Eliasson. Nova Iorque: Phaidon, 2000.