



Filosofia

A desartificação da arte segundo Adorno: antecedentes e ressonâncias

Rodrigo Duarte*

O tema da “desartificação da arte” (*Entkunstung der Kunst*) é uma das contribuições mais originais da *Teoria Estética* de Theodor Adorno no sentido de compreender as manifestações artísticas contemporâneas. O fato de que o filósofo tenha deixado essa obra inacabada explica parcialmente as relativas obscuridade e ambigüidade que cercam esse conceito, o que nos lega a tarefa de sua elucidação no próprio texto de Adorno, recorrendo, para isso, também a outros (poucos) escritos em que o filósofo trata do tema. Mesmo considerando que a “desartificação” seja um conceito típico da formulação mais definitiva da estética adorniana, é interessante observar em que medida esse conceito mantém uma relação tanto com a tradição anterior da filosofia da arte quanto com seus desdobramentos posteriores.

Em vista disso, este trabalho apresenta uma primeira seção, na qual é abordado o liame da desartificação com o tema do fim da arte nos *Cursos de Estética* de Hegel, nos quais o filósofo aborda a perda de substância das manifestações artísticas, de um modo inequivocamente relacionado à concepção adorniana da desartificação. Isso faz de Hegel um involuntário antecedente dessa concepção, que é discutida na segunda seção do presente trabalho.

Numa terceira e última seção, esse trabalho procura avaliar a atualidade do conceito de desartificação por meio de sua comparação com desdobramentos mais recentes da estética, como, por exemplo, a teoria sobre a arte contemporânea (ou pós-histórica) de Arthur Danto, a qual implica num conceito de manifestação estética potencialmente dissolvida no seu próprio ambiente, de acordo com o qual se torna necessária uma discussão sobre os limites da arte em sua relação com a vivência imediata.

Se, no caso da conexão com Hegel, a antecedência para com o conceito de desartificação só pode ser involuntária, já que, por razões óbvias, a ele não poderia ter sido dado optar pela afinidade com o ponto de vista adorniano, seu liame com o pensamento de Danto é mais complexo: o caráter involuntário do parentesco não é dado pela impossibilidade histórica de ele conhecer a estética de Adorno, mas de ele não ter se interessado verdadeiramente por ela no período de formação de sua filosofia da arte. Sua atitude atual em relação a essa vinculação é de admitir sua possibilidade sem, por outro lado, se entusiasmar muito com ela¹.

* Professor titular do departamento de filosofia da UFMG, doutor em filosofia pela Universität Gesamthochschule Kassel (Alemanha). Publicou, entre outros: *Mimesis e racionalidade* (Loyola), *Adornos* (Ed. UFMG) e *Teoria crítica da indústria cultural* (ed. UFMG).

¹ Num encontro pessoal que tive recentemente com Danto, em Nova York, ele se expressou mais ou menos assim sobre sua possível afinidade teórica com o filósofo frankfurtiano: “Hoje em dia várias pessoas me põem ao lado de Adorno. Não posso dizer até que ponto isso procede porque não conheço bem o pensamento dele. Por outro lado, sinto-me lisonjeado com a comparação”.

1. A discussão hegeliana sobre o fim da arte como um (involuntário) antecedente da desartificação

A tradução do neologismo “*Entkunstung*” por “desartificação” leva em conta que o prefixo “des”, como o alemão “*ent*”, denota uma negação da suposta ação de “artificar” (uma “artificação”), correspondente a um hipotético – de fato inexistente – vocábulo alemão “*Kunstung*”, que diferentemente de “*Kunst*”, que designa o âmbito da arte, preserva a idéia de uma ação. Desse modo, a partir do significado literal da palavra “desartificação”, tem-se o vislumbre de uma contradição interna no próprio processo lógico e histórico do desenvolvimento da arte, que, na verdade, não está longe de certos pontos de vista apresentados e desdobrados na estética de Hegel.

Esses pontos de vista se associam ao que se entende hoje por “tese hegeliana sobre o fim da arte”, que, de fato, é uma consequência lógica do modo como o filósofo insere a arte no seu sistema. Considerando-se que a esfera do espírito absoluto é o corolário da marcha triunfal do espírito rumo à sua realização plena, torna-se claro que Hegel tinha a arte em alta conta ao concebê-la como vestíbulo dessa esfera, precedendo a religião revelada e, depois dela, a filosofia. Diferentemente de Kant, para quem o belo da natureza é o mais autêntico, Hegel argüi que a beleza deve ser o transbordamento, à superfície, de uma espiritualidade interna ao objeto que a veicula, o que não ocorre na coisa natural, cujo núcleo racional se encontra dissociado de sua aparência fenomênica, fazendo com que sua beleza seja apenas “para nós”, não em si mesma². Por isso, Hegel concebe a arte como única matriz geradora da beleza e portadora da nobre missão de salvar a consciência potencialmente contempladora da imediatidade irrevogavelmente sensível do belo natural (cf. VÄ I, p. 201).

Por outro lado, é sabido que a espiritualidade “interna” das obras de arte relaciona-se também com desdobramentos históricos, que, por sua vez, pressupõem graus diferenciados de proporcionalidade entre elementos materiais e espirituais, o que gera a concepção do “Desenvolvimento do ideal nas formas particulares do belo artístico” (VÄ I, p. 389-546; VÄ II, p. 13-242) e do chamado “Sistema das artes singulares” (VÄ II, p. 245-462). No que tange àquele, Hegel propõe que a primeira forma de correlação entre elementos materiais e espirituais seja o que ele denomina “arte simbólica”, na qual a espiritualidade se encontra ainda muito incipiente, o que se expressa tanto numa certa rusticidade formal quanto num excesso de materialidade bruta nas obras. Exemplos concretos dessa forma de arte são todas as manifestações arquitetônicas e escultóricas da Antigüidade não-clássica, nas quais os enormes colossos de pedra, por um lado, e as estátuas em que a figura humana é mesclada a características animais, por outro, são indícios de uma espiritualidade que ainda não encontrou sua perfeita contrapartida material. Mas o desenvolvimento daquela espiritualidade leva à superação da arte simbólica e ao surgimento da “arte clássica”, na qual o perfeito equilíbrio entre os fatores espirituais e materiais engendra uma representação naturalística, ainda que idealizada, da figura humana como habitante de ambos os mundos, o sensível e o inteligível. A contraparte histórica dessa concepção de “arte clássica” é o período

² G.W.F Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1989, p.166. Doravante designado por “VÄ”, seguido do número do volume em algarismos romanos, do número da página, entre parênteses e no corpo do texto.

de maior florescimento da arte na Antigüidade grega, com suas produções tanto visuais quanto literárias e musicais.

Hegel sugere que, se o que estivesse em questão fosse “apenas” o atingimento da forma artística perfeita, o desenvolvimento do espírito absoluto pararia nesse momento da história cultural, pois “a forma clássica da arte atingiu o ponto mais elevado que a sensificação da arte pode realizar e, se nela algo é insuficiente, isso é apenas a própria arte e a limitação da esfera da arte” (VÄ I, p. 111). Por essa razão, a arte clássica é superada pela “arte romântica”, que significa, para Hegel, aquela produzida a partir do início da era cristã e que se caracteriza por um “excesso” de espiritualidade, implícito na nova idéia de interioridade que adveio com o Cristianismo, o qual começa a extrapolar suas manifestações sensíveis até transbordar e não caber mais na “limitação da esfera da arte”. Esse é um modo de compreender a “necessidade” do fim da arte na estética de Hegel.

No entanto, para reforçar essa compreensão, pode-se abordar também o desenvolvimento exposto no “Sistema das artes”, no qual o processo dialético relativo à proporcionalidade entre os elementos espirituais e materiais se expressa nas características específicas dos diversos *métiers* artísticos. Desse modo, a arquitetura, na qual a materialidade da construção coincide com o espaço tridimensional imediatamente dado, destinado ao abrigo da divindade, encontra-se na posição de arte menos espiritual, correspondendo à forma simbólica na progressão descrita acima. Sua sucessora imediata, a escultura, associa-se ao momento em que o templo começa a ser habitado pela divindade, inaugurando, por outro lado, um momento na história das artes em que se instaura uma tridimensionalidade ideal, não-coincidente com aquela imediatamente dada no espaço por nós habitado. Como já se poderia supor, a escultura é a arte predominante na forma de arte clássica, na qual a idealização da figura humana se coaduna perfeitamente com a concepção grega de um sistema de divindades que habitam espaços específicos, porém não totalmente distanciados daquele habitado pelos seres humanos.

Esse processo dialético prossegue com a descrição da pintura enquanto arte mais espiritual que a escultura, já que, em vez de simplesmente instaurar uma tridimensionalidade mais ideal do espaço dado, se consuma na representação bidimensional de um espaço que, exatamente por isso, pode ser descrito como ainda muito mais ideal do que o da escultura. Entretanto, o plano bidimensional em que se desenvolve a pintura perde em idealidade para o ponto unidimensional que, ao se mover periodicamente, introduz um elemento temporal que ocasiona uma vibração. Com isso, produz-se o som, a matéria-prima da música, a qual, por sua vez, só é superada pela poesia: arte mais espiritual que a música em função de o significado que anima os sons das palavras poder ser considerado um espaço “nuli-dimensional”, i.e., sem qualquer dimensão material, apresentando, portanto, um grau superlativo de idealidade. Assim como a arquitetura predomina no âmbito da forma simbólica de arte e a escultura no da forma clássica, o conjunto composto por pintura, música e poesia corresponde a diferentes momentos da forma romântica da arte. Aqui, considerando que a poesia é o *métier* artístico mais próxi-

mo do discurso que caracterizará, inicialmente, a revelação religiosa manifesta no livro sagrado e, depois, a realização da filosofia como figura final do espírito absoluto, temos novamente a exposição de uma situação-limite, na qual a arte é dialeticamente superada, dando origem a formas “mais racionais” do espírito: “O modo peculiar da produção artística e de suas obras não satisfaz mais nossas mais altas necessidades; estamos para além do ponto de poder adorar, endeuando, obras de arte e de orarmos diante delas. (...) O pensamento e a reflexão superaram a bela arte” (VÄ I, p. 24). É exatamente por essa razão que Hegel se pronuncia sobre o caráter de “passado” da arte, mesmo tendo em vista suas produções presentes: “Por isso nosso presente não é segundo o seu estado geral favorável à arte. Em todas essas relações a arte é e permanece, segundo o aspecto da mais alta determinação, algo passado para nós”. (VÄ I, p. 25).

Desse modo, não me parece equivocado reconhecer na situação descrita acima um antecedente significativo da desartificação, pois, nela, tem-se a existência factual de obras em relação às quais nos resta apenas uma apreciação cada vez mais intelectual e dissolvente do caráter de sensibilidade racionalmente mediatizada que engendrara a relevância da arte e sua “alta colocação” (cf. VÄ I, p. 23) no sistema hegeliano.

As razões que levaram Adorno a identificar a “desartificação” no cenário contemporâneo são, entretanto, de natureza bem diferente do que as que levaram Hegel à sua concepção sobre o fim da arte. Elas dizem respeito, por um lado, à incapacidade crescente do grande público para compreender em profundidade os fenômenos estéticos complexos, inclusive aqueles mais tradicionais. A desartificação pode, como se verá adiante, por outro lado, também ser entendida como uma tendência intrínseca da arte mais “avançada”.

2. O conceito de desartificação em Adorno

Embora o conceito de “desartificação” (*Entkunstung*) seja, como já se assinalou, característico da *Teoria Estética*, a primeira vez em que Adorno emprega esse termo remonta ao texto “Crítica aos musicantes” (“Kritik des Musikanten”), cuja versão definitiva foi transmitida como palestra radiofônica pelo *Süddeutschen Rundfunk*, no início de 1956, e publicada, posteriormente, em *Dissonâncias*³. Nesse texto, em que Adorno critica o movimento de educação musical na Alemanha do pós-guerra, pelo que ele considera um esvaziamento do potencial de negatividade da música em virtude do descaso pelo apuro formal, ele usa a palavra “desartificação” exatamente nesse sentido: “A ‘desartificação da arte’, que eu constatei no Jazz, estende-se também ao movimento musical (*Musikbewegung*); algo relacionado a trajes típicos, ostensivamente próximo à natureza, que faz do pretense desprezo pelas formas burguesas uma espécie de honra, porque a própria felicidade da forma, sem a qual não há qualquer arte, se corrompeu” (GS 14, p. 85).

A comparação da arte dos “musicantes” com o jazz não é, de modo algum, fortuita, uma vez que, de acordo com a conhecida crítica que Adorno dirige a esse estilo de música popular, nele não haveria senão a repetição de fórmulas usadas na música erudita européia

³ A história de todas as vicissitudes relativas à publicação desse texto é narrada no “Prefácio à terceira edição” (“Vorrede zur dritten Ausgabe”) In: Theodor Adorno, *Kritik des Musikanten*, In: *Gesammelte Schriften Band 14: Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1996, p. 10 *et seq.* (Doravante essa edição será indicada por “GS”, seguido do número do volume e do número da página, após vírgula, entre parêntesis).

dos últimos trezentos anos, apenas “modernizadas” com uma rítmica específica, de origem africana, com certas transgressões harmônicas e timbrísticas e com a introdução de práticas musicais também comuns em épocas passadas, como, por exemplo, a improvisação. Em ambos os casos, quando não ocorre a pura e simples inconsciência, há uma simplificação deliberada na linguagem musical com o objetivo de reforço de uma certa ideologia. Em razão dessa proximidade observa-se também que, no trecho supracitado, Adorno remete ao texto sobre o jazz, “Moda atemporal” (*Zeitlose Mode*), de 1953, publicado primeiramente na revista *Merkur*, nesse mesmo ano, e depois em *Prismas*, cuja primeira edição data de 1955. Ao comentar a enorme influência que o Jazz estava tendo sobre as novas gerações em todo o mundo ocidental, Adorno chama a atenção para o seu caráter intermediário entre a pura e simples adaptação ao sistema econômico, por um lado, e a valorização de um elemento imaginativo que esse gênero musical pretende sustentar, por outro. Aqui, Adorno introduz a idéia da desartificação, empregando uma locução verbal; portanto ainda sem expressá-la no substantivo que a tornou conhecida:

As pessoas em desenvolvimento ainda não estão totalmente dominadas pela vida profissional e seu correlato psíquico, o “princípio de realidade”. Seus impulsos estéticos não são simplesmente exterminados pela opressão, mas desviados. O jazz é o meio preferencial desse desvio. Às massas de jovens que acorrem à moda atemporal ano a ano, provavelmente para esquecê-la depois de alguns anos, ele fornece uma solução de compromisso entre a sublimação estética e a adaptação social. O elemento “irrealístico” – não valorizável em termos práticos –, imaginativo, é admitido na medida em que ele se transforma no seu próprio caráter, de modo que ele mesmo se assemelha incansavelmente ao empreendimento real; repete em si seus mandamentos, vai ao encontro deles e, com isso, se incorpora novamente ao âmbito do qual ele queria sair. *A arte é desartificada* [grifos meus/rd]: ela mesma se apresenta como uma parte daquela adaptação, que contradiz o seu próprio princípio. A partir daí iluminam-se alguns traços peculiares do procedimento jazzístico. (GS 10.1, p. 135-136).

Uma vez que a introdução desse ponto de vista reporta-se a um fenômeno da cultura de massas, torna-se evidente que, já no texto sobre indústria cultural da *Dialética do esclarecimento*, escrita juntamente com Max Horkheimer e publicada em meados da década de 1940, há indícios muito claros daquilo que, a partir dos anos 1950, Adorno denominará “desartificação”. A ela associados estão no referido texto, dentre outros fatores, o estreitamento da concepção de “estilo”, a liquidação do trágico, o desarme do caráter de sublimação da arte e a instrumentalização da beleza – cristalizada na idéia de “fetichismo das mercadorias culturais”.

Não é sem razão, portanto, que a primeira vez que o termo “desartificação” aparece na *Teoria Estética* é numa seção desse livro

intitulada “Desartificação da arte; para a crítica da indústria cultural”. Aqui, Adorno se reporta ao primeiro parágrafo da obra, no qual ele menciona a perda de evidência da arte no mundo contemporâneo, asseverando que ela reage a isso não apenas com a transformação de seus procedimentos, mas também com o questionamento sobre seu próprio conceito. Ao recordar a existência, no passado, de uma “arte menor”, que coexistia com a arte autônoma antes de vir a se tornar objeto da administração pela indústria cultural, Adorno aponta, num trecho que, aliás, também remete à supracitada passagem de *Prismas*, para o fato de que a desartificação é, antes de tudo, produto da abordagem que o público adestrado pela cultura de massas faz da arte que ainda poderia ser considerada autêntica, abordagem que expressa sua inadaptação ao processo produtivo, sem que, no entanto, o redima das mazelas dela decorrentes:

Aqueles que são tapeados pela indústria cultural e sedentos por suas mercadorias se encontram aquém da arte: por isso, eles percebem sua inadequação ao processo social vital contemporâneo – não sua própria inverdade – menos veladamente do que aqueles que ainda se lembram do que era uma obra de arte. Eles forçam à desartificação da arte. A paixão pelo toque, por não deixar que qualquer obra seja o que ela é e por orientar cada uma no sentido de diminuir a distância do observador é um inequívoco sintoma daquela tendência. A vergonhosa diferença entre a arte e a vida, que vivem e na qual não querem ser incomodados porque não suportariam a repugnância, deve desaparecer. Essa é a base subjetiva para a inclusão da arte entre os bens de consumo por parte dos *vested interests*. (GS 7, p. 32).

Um ponto de vista semelhante, o qual aponta para a possibilidade de a desartificação advir de uma incompreensão generalizada do público, é retomado, adiante, no parágrafo “Caráter de enigma e Compreensão”, no qual Adorno comenta a vanidade de tentar convencer sobre a importância da arte aqueles que, em virtude de sua imersão quase total no processo produtivo e – especialmente – sua submissão aos ditames ideológicos a ele relacionados, já perderam inteiramente a noção do que seria uma expressão artística autêntica:

É impossível explicar a amúscos o que seria a arte; o ponto de vista intelectual eles não poderiam trazer para sua experiência de vida. Tão hipertrofiado está neles o princípio de realidade, que esse torna simplesmente um tabu o comportamento estético; provocada pela aprovação cultural da arte, a amusia se transforma freqüentemente em agressão e não por acaso essa leva a consciência geral hoje à desartificação da arte. (GS 7, p. 183).

Descreve-se, aqui, o característico comportamento coletivo no sentido da incompreensão tanto do patrimônio artístico historicamente estabelecido quanto – talvez principalmente – da arte contemporânea, levando ao tratamento das obras como bens de con-

sumo, tendo em vista, como já se apontou, uma drástica redução da distância entre a arte e a vida, não no sentido de elevar essa, mas no de degradar aquela. Esse comportamento também não é redimido por uma consciência difusa sobre o que seria a arte autêntica, pois, sob a base econômica da superprodução mercantil, ele leva à submissão do (desde sempre problemático) valor de uso das obras ao seu valor de troca, i.e., o prestígio do consumo cultural refinado sobrepondo-se a uma fruição direta das obras, redundando na concepção de “fetichismo das mercadorias culturais”, primeiramente introduzida por Adorno no ensaio “O fetichismo na música e a regressão da audição” e posteriormente desenvolvida no capítulo da *Dialética do esclarecimento* referente à indústria cultural⁴. Essa situação abre caminho para compreender a desartificação, antes de tudo, como uma projeção, por parte desse público culturalmente expropriado, da sua nulidade interior sobre as obras, degradando-as por não se pôr à sua altura: “Enquanto *tábula rasa* das projeções subjetivas, a obra de arte é desqualificada. Os pólos de sua desartificação são: que ela se torna tanto coisa entre coisas quanto veículo da psicologia do observador. O que as obras de arte não dizem mais, o observador substitui pelo eco padronizado de si mesmo, que ele ouve delas.” (GS 7, p. 33).

O silenciamento das obras advém da incapacidade de sua interpretação pelas massas, de modo que a desartificação pode ser entendida também como incompreensão das manifestações estéticas em virtude de uma projeção depauperada, implícita na referência ao “eco padronizado de si mesmo”. Para o entendimento mais aprofundado desse processo, é importante recordar a teoria da “falsa projeção” da *Dialética do esclarecimento*, exposta não no capítulo sobre a indústria cultural, mas no intitulado “Elementos do anti-semitismo”. Segundo essa teoria, a projeção assemelha o exterior ao eu, ao contrário da mimesis, na qual o eu se assemelha ao exterior. Essa “projeção normal” é um mecanismo psíquico absolutamente necessário para que o mundo faça sentido para o sujeito, já que, numa evidente inspiração kantiana, os autores afirmam que o hiato entre a interioridade e a exterioridade só pode ser transposto pela atividade subjetiva, somente a partir da qual pode-se falar numa experiência do mundo propriamente dita.

Essa atividade do sujeito se baseia numa reflexão cuja principal tarefa é exatamente diferenciar as contribuições advindas do exterior e do interior para a formação de uma cognição – num sentido muito geral – do mundo. Ocorre, no entanto, que os indivíduos psiquicamente expropriados, que compõem as massas tão características do capitalismo tardio, são, quase por definição, incapazes de realizar a referida reflexão, introjetando de modo mimético padrões de comportamento impostos pelo sistema de dominação e devolvendo-os ao exterior, sem qualquer contribuição própria, por meio de uma projeção empobrecida. A ela, Adorno e Horkheimer denominam “falsa projeção”, assinalando-a como fundamento de uma percepção equivocada da realidade que está na base do comportamento tanto do público cativo da indústria cultural quanto das fileiras que elegem (e elegem) tiranos e os mantêm no poder. Por isso, não seria errado falar na desartificação, a princípio, como a falsa projeção diri-

⁴ Cf. Der Fetischismus in der Musik und die Regression des Hörens, In: *Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt* (GS 14, p. 24 et seq.). Quanto ao texto sobre a indústria cultural, a referência completa é: “Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug”, In: *Dialektik der Aufklärung* (GS 3, p. 180 et seq.).

gida àqueles construtos estéticos a que se têm chamado, desde muito tempo, obras de arte.

Assim como se está de acordo sobre a relevância da projeção como um importante dispositivo de nossa cognição em geral, pode-se dizer que a apreciação estética depende, mesmo que preliminarmente, do caráter projetivo de nossas percepções. Entretanto, a ausência da atividade reflexiva do sujeito não pode ser compensada por quaisquer características estéticas das obras, por mais fortes e evidentes que sejam, e é por isso que Adorno chama a atenção, nos “Paralipomena” da *Teoria estética*, para o caráter sistematicamente falso da projeção através da qual as camadas mais amplas da população “percebem” as manifestações artísticas, reafirmando o relacionamento entre a desartificação e a incapacidade do público – cooptado pela cultura de massas – para avaliar corretamente as manifestações artísticas, chegando ao limite de não reconhecer o seu direito de existência:

Enquanto a tese do caráter projetivo da arte ignora sua objetividade – qualidade e teor de verdade – e permanece aquém de um conceito enfático de arte, ela tem peso como expressão de uma tendência histórica. O que ela faz à arte de modo filistino corresponde à caricatura positivista do esclarecimento, à razão subjetiva liberada. Seu enorme poder social atinge o interior das obras. Aquela tendência, que, pela desartificação, gostaria de tornar impossíveis as obras, não pode ser interrompida com o apelo de que deveria haver arte: isso não está escrito em nenhum lugar. Deve-se apenas pensar com isso toda a consequência da teoria da projeção: a negação da arte. Do contrário, a teoria da projeção corre para sua pejorativa neutralização de acordo com o esquema da indústria cultural. (GS 7, p. 399).

Já sabemos que quase todas as ocorrências do termo “desartificação”, na *Teoria estética*, se referem, de um modo ou de outro, à indústria cultural; mas seria interessante poder observar com mais detalhes de que modo essa interfere na apreciação das obras de arte, tendo em vista os diversos âmbitos artísticos. O único desses em que Adorno é mais específico é o domínio da música, em vista do qual, aliás, se deu o primeiro emprego do termo “desartificação”. Isso pode ser pelo menos parcialmente explicado pelo fato de que as abordagens sobre a desartificação na principal obra estética de Adorno são contemporâneas de textos sobre música dos *Escritos musicais* (mais especificamente na coletânea denominada “Inpromptus”), tais como “Pequena heresia” e “Observações sobre a vida musical alemã”, nos quais também aparecem referências explícitas àquele conceito. No que concerne ao primeiro texto, o autor critica o que ele denomina “escuta atomística”, chamando a atenção para a necessidade de uma compreensão musical que dê conta das conexões específicas da linguagem sonora sem se descuidar da percepção da música como um todo pleno de sentido, corporificando o que ele entende como “audição estrutural”⁵. Segundo Adorno,

⁵ O conceito de “audição estrutural” é apresentado do seguinte modo na tipologia da audição da “Introdução à sociologia da música”: “O comportamento totalmente adequado poderia ser chamado de audição estrutural. Seu horizonte seria a lógica musical concreta: compreende-se em sua necessidade – mesmo que de modo não literalmente causal – aquilo que se percebe”. (GS 14, p. 182).

É pré-artística a audição atomística, que se perde, enfraquecida e passiva, no estímulo do momento, no som isolado agradável, na melodia previsível e facilmente memorizável. Uma vez que, nessa audição, a capacidade subjetiva para a síntese se perde, ela fracassa também diante da síntese objetiva que toda música mais amplamente organizada realiza. O procedimento atomístico, que ainda tem sido o mais difundido, é certamente aquele sobre o qual a chamada música leve especula e o qual ela cultiva, transforma-se no divertimento sensível, saboroso, a desartificação da arte, da qual essa, de fato, muito diligentemente ao longo de séculos e apenas com insistência se libertou. Quem ouve atomisticamente não consegue perceber a música – porque ela então escapa aos conceitos – sensivelmente como algo espiritual. (GS 17, p. 297).⁶

Desse modo, tendo em vista que mesmo o que se entende por “gosto musical” encontra-se já bastante contaminado pela “escuta atomística”, registra-se no outro texto sobre música mencionado, “Observações sobre a vida musical alemã”, a exigência de que a consciência musical mais avançada ultrapasse aquele, i.e., “não fique atrás dele rumo à barbárie. No meio da tendência universal para a desartificação da arte, essa máxima, assim como um dia o título do livro de Adolf Loos, tem sempre caído no vazio”. (GS 17, p. 183).

Cumprir observar que, para além dessa compreensão mais “subjetiva” – mesmo que coletivamente entendida – da desartificação, a qual se relaciona com a projeção da indigência cultural das massas sobre os construtos estéticos, há inúmeras considerações, na *Teoria Estética*, que apontam para sua possível realização no pólo objetivo da apreciação estética, i.e., nas próprias obras de arte⁷. Uma abordagem de Adorno que, em certo sentido, faz a transição entre a compreensão “subjetiva” e a objetiva da desartificação ocorre no parágrafo intitulado “Expressão e construção”. Nele, Adorno estabelece que a dialética entre esses dois elementos, especialmente na vanguarda “clássica”, não se realiza como ponto intermédio, mas apenas na radicalização de um deles, a partir da qual o outro advém como contrapartida. Exemplos desse processo são: no pólo da expressão, a peça *Erwartung*, de Schönberg, na qual os aspectos construtivos brotam do seu característico sobordamento expressivo; no pólo construtivo, a *Filarmonia Berlinense*, de Scharoun, na qual a extrema funcionalidade da construção, tendo em vista o objetivo de execução (e de audição) de música sinfônica, acaba por criar uma linguagem arquitetônica de grande expressividade. A partir da idéia de que a “expressão absoluta equivaleria à própria coisa”, Adorno retoma a discussão sobre o tema benjaminiano da aura, associando essa “equivalência à própria coisa” da expressão ao “aqui e agora” da arte aurática, que se desintegra no âmbito da reproduzibilidade técnica:

O fenômeno da aura, descrito por Benjamin com nostálgica negação, perverteu-se onde ele se põe e, por meio disso, simula; onde dispositivos que, segundo a produção e reprodução resistem ao *hic et nunc*, são dependentes de

⁶ Esse trecho é transcrito *ipsis litteris* no texto “Belas passagens”, também de 1965 (GS 18, p. 695).

⁷ Ulrich Müller, em seu artigo „Die Illusion der Formlosigkeit. Zur Kritik gegenwärtiger ‚Entkunstung‘ der Kunst” (*Zeitschrift für kritische Theorie*, 12/2001, p. 9-28), parece não levar em conta esse processo no pólo objetivo da apreciação estética, ao observar que, “para Adorno, desartificação significa duas coisas: a degradação das obras de arte em coisas do cotidiano e seu abuso como construtos de projeção subjetiva” (p.9, nota 1).

uma aparência desse tipo, como o filme comercial. Isso certamente prejudica também o que é produzido individualmente, tão logo ele conserva a aura, elabora o particular e socorre a ideologia, que se faz bondosa ao que é bem individualizado, que ainda existe no mundo administrado. Por outro lado, a teoria da aura, a-dialeticamente manejada, se presta ao abuso. Com ela, aquela desartificação da arte se revaloriza como mote que se ajusta à era da reprodutibilidade técnica da obra de arte. (GS 7, p. 73).

Naturalmente, tem-se até aqui pouco mais do que o que já se estabeleceu sobre o relacionamento entre a desartificação e a indústria cultural – campo privilegiado da reprodutibilidade técnica dos objetos estéticos. Mas, na seqüência, ao apontar para a superioridade do “teor de verdade” (*Wahrheitsgehalt*) das obras diante dos pólos expressivo e construtivo, mesmo que ambos sejam passíveis de cooptação pelo “mundo administrado”, Adorno chama a atenção para o efeito daquele na “coerência” (*Stimmigkeit*), i.e., no caráter de integração, dos construtos estéticos autênticos, apontando para sua tendência consciente à fragmentação na linguagem, o que se mostrará como um possível caminho “interno” – e “objetivo” – para a desartificação.

Esse caminho continua a se descortinar no parágrafo intitulado “Tecnologia”. Nele, Adorno aponta para a característica da arte de preservar desde tempos imemoriais, no seu caráter de aparência, certo aspecto do encantamento da magia, de onde ela adveio e a qual superou, num processo que deve ter durado milênios. Entretanto, numa situação de progressivo desencantamento, na qual a racionalidade instrumental impera quase absoluta, a simples existência de obras de arte, com seu supramencionado caráter de aparência, é um escândalo e – principalmente – uma espécie de desafio aos poderes constituídos. Por outro lado, o liame com a magia é um fardo insuportável para a arte que possui compromisso com a verdade e, ao mesmo tempo, tem sua existência no mundo desencantado. Desse modo, para Adorno, a fase final da arte não seria, como estabeleceria Hegel, apenas a arte romântica, devendo incluir também uma fase anti-romântica, que seria a única com poderes – em virtude de seu negrume (*Schwärze*) – para fazer frente ao mundo desencantado mediante a existência de algo que não existe. Disso resulta um inarredável conflito, que se manifesta num antagonismo interno às obras de arte, do qual advém um outro acesso possível à desartificação:

O a priori do enfoque pura e simplesmente artístico e o estado da história já não se afinam mais, se é que algum dia se harmonizaram. E essa incongruência não é possível de ser eliminada por meio de adaptação: a verdade é, antes, suportá-la. Ao contrário, a desartificação da arte – não menos da correta quanto daquela que se vende barato – é imanente, de acordo com a tendência tecnológica da arte, impossível de ser interrompida pela invocação de uma interioridade pretensamente imediata e pura. (GS 7, p. 93-4).

A referida imanência da desartificação da arte em consonância com sua “tendência tecnológica” é um primeiro aceno concreto para a possibilidade de que ela não seja apenas um reflexo da incompreensão do público estultificado pela indústria cultural, mas também abra caminho para uma incorporação, através da re-tradução em linguagem artística, de elementos presentes no mundo administrado, tendo em vista resultados esteticamente frutíferos. Essa possibilidade é explicitamente posta nos parágrafos contíguos, intitulados “O ‘mais’ como aparência” e “Transcendência estética e desmágicação”. No primeiro, Adorno afirma que o belo da natureza advém do fato de que ela parece dizer mais do que efetivamente é, o que inspira a constituição da beleza artística como um *mais* construído pelas mãos humanas, ao qual também se pode denominar de “transcendência” das obras. Tendo em vista essa noção, pode-se dizer que a arte se desartifica, naquele sentido pejorativo supramencionado, se não atinge o patamar dessa transcendência estética (cf. GS 7, p. 122). No parágrafo seguinte, Adorno retoma, para elucidar essa concepção de transcendência, o tema benjaminiano da aura, ao qual aquela é aproximada tendo em vista a dialética de presença e ausência que é comum a ambas. Do tratamento ambíguo dispensado por Baudelaire tanto à aura quanto à transcendência, surge a idéia de que a desartificação, em que pese sua primeira acepção – claramente prejudicial à arte –, se afigura como um caminho possível para sua sobrevivência:

Benjamin chamou a atenção, sob a temática da aura, cujo conceito, em virtude de sua clausura, se aproxima bastante do fenômeno que se ultrapassa a si mesmo, para o fato de que o desenvolvimento com a participação de Baudelaire tornou a aura, mais ou menos como “atmosfera”, um tabu. Já em Baudelaire, a transcendência do fenômeno artístico é efetivada e negada de uma só vez. Sob esse aspecto, a desartificação da arte se determina não apenas como estágio de sua liquidação, mas também como sua tendência de desenvolvimento. (GS 7, p. 122-123).

A idéia da desartificação como tendência do desenvolvimento artístico leva ao pensamento de que pode ser interessante para a criação das obras uma espécie de simulação de sua dissolução na realidade empírica, o que, por sua vez, leva à indagação sobre o relacionamento da arte com aquilo que lhe é radicalmente exterior, tema que é abordado no parágrafo intitulado “A arte e as obras de arte”, no qual aquela idéia aparecerá a partir da discussão sobre o relacionamento das obras com o conceito de arte. Inicialmente, aponta-se para a dificuldade de o conceito genérico de arte atingir as obras nas suas realizações individuais, não em virtude de deficiências de seus criadores, mas principalmente porque as obras, em proporção crescente, abandonam a pureza conceitual que facilitaria sua subsunção à noção mais ampla e se tornam “impuras”, na medida em que vão ao encontro do âmbito extra-artístico, mesmo levando em consideração todos os enormes problemas que esse movimento pressupõe. Como já se sugeriu, esse é também um modo de compreender a desartificação da arte:

A antinomia do puro e do impuro na arte se subordina àquela mais geral, de que a arte não é o conceito superior de seu gênero. Esses diferem tanto de modo específico quanto se imbricam. A questão predileta entre os apologetas tradicionalistas de todos os graus, “isso ainda é música?”, é infrutífera; ao contrário é concreto analisar o que seria a desartificação da arte ou a práxis em que a arte de modo irrefletido, aquém de sua própria dialética, se aproxima do que é exterior ao estético. (GS 7, p. 271).

Naturalmente, essa aproximação ao “que é exterior ao estético” é uma faca de dois gumes, pois, se, por um lado, é uma tendência que poderia garantir a sobrevivência da arte numa situação em que talvez não sejam mais cabíveis obras pura e simplesmente auráticas, por outro, uma “práxis irrefletida”, que lance a arte “aquém de sua própria dialética”, apresenta o risco de sua indistinção dos produtos da indústria cultural, que, afinal de contas, coloniza quase todos os espaços da vida cotidiana das pessoas, inclusive – talvez especialmente – sua relação com a cultura como um todo. Esse perigo não passou despercebido por Adorno, que no parágrafo “Posição para com a práxis, efeito, vivência, abalo” introduz a noção desse último (*‘Erschütterung’*) como um importante elemento diferenciador entre as obras e as mercadorias culturais, asseverando que, naquelas, o abalo recorda o sujeito da debilitação a que ele está submetido, inclusive pelo efeito da cultura de massas. O liame entre o abalo e a desartificação ocorre na medida em que essa parece ser o fundamento “interno” através do qual aquele se realiza, de acordo com o que diz Adorno, numa passagem em que, curiosamente, o abalo é aproximado também da concepção kantiana do sublime:

Abalo, contraposto de modo frontal ao conceito habitual de vivência, não é qualquer satisfação particular do eu, não é semelhante ao prazer. Ele é, antes, um momento da liquidação do eu, que se compenetra, enquanto abalado, da própria limitação e finitude. Essa experiência é contrária ao enfraquecimento do eu que a indústria cultural promove. Para ela a idéia do abalo seria uma tolice vã; isso é a motivação mais interna da desartificação da arte. O eu precisa, para que ele enxergue apenas um pouquinho para fora da prisão que ele próprio é, não da distração, mas do maior tensionamento. Isso preserva o abalo, aliás, um comportamento involuntário, diante da regressão. Kant apresentou fielmente, na estética do sublime, a força do sujeito como sua condição. (GS 7, p. 364).

Curiosamente, não se pode distinguir claramente se aqui “desartificação” se refere à despotencialização das obras pelo público ou à sua dessubstancialização pelos próprios artistas, pois na frase “isso é a motivação mais interna da desartificação da arte” não está claro se o “isso” simplesmente corrobora a rejeição do abalo pela indústria cultural (caso em que a desartificação se equivale à falsa projeção sobre as obras) ou se, ao contrário, se contrapõe àquela rejeição (caso em que a desartificação pode se concretizar como um procedimento

de criação de obras intencionalmente “inauráticas”). De qualquer modo, essa ambigüidade sugere a possibilidade de insuspeitados relacionamentos entre os dois significados aqui considerados. Um deles diz respeito ao fato de que, na esteira da vanguarda européia “clássica” do início do século XX, não faltaram exemplos de obras que propunham uma espécie de indistinção entre elementos da vida e da arte, como os *ready-mades* de Marcel Duchamp ou, algumas décadas depois, a peça “4:33” de John Cage, composta apenas de silêncio na duração indicada pelo seu título.

Sobre Duchamp, apesar de sua importância na modernidade artística do início do século XX, Adorno não diz uma só palavra, o que é de se estranhar, principalmente levando em consideração que sua série de objetos diretamente retirados da vida cotidiana, como o mictório (“Fountain”), a pá de neve (“In advance of a broken arm”) ou o cabideiro (“Trap”), datam da década de 1910 e certamente eram conhecidos do filósofo. No que concerne a Cage: não obstante a tendência de Adorno a certo detalhamento da desartificação no âmbito da música no primeiro sentido aqui discutido, suas referências ao compositor norte-americano⁸ não dizem respeito diretamente à desartificação no segundo sentido, i.e., à intencional dissolução da obra no ambiente, mas à introdução do acaso na composição musical, que, embora esteja no espírito daquela, não é assim encarada de modo explícito. Essa indistinção, proposta em várias obras de Cage, entre sons musicais e ruídos ambientais, foi recentemente abordada por Arthur Danto no tocante à inclusão do compositor nessa tendência comum a várias artes nos anos sessenta:

Através de todo mundo da arte no início dos anos 1960 havia exemplos que pareciam tão fortemente coisas que não eram obras de arte, que teria sido difícil dizer qual era qual. Na música, John Cage estava subvertendo a diferença entre sons musicais, estritamente considerados, e os ruídos da mera vida.⁹

Desse modo, a desconsideração, por parte de Adorno, de fenômenos como os *ready-mades* duchampianos e a incorporação de ruídos ambientes por Cage sugere que para levar adiante o exame da “desartificação”, enquanto proximidade extrema dos construtos estéticos para com objetos comuns, tenhamos que prosseguir sem a companhia do filósofo alemão, apesar de ele ter sido o criador desse termo e, ao que me consta, um dos primeiros a apontar para essa tendência na arte contemporânea. Por outro lado, o fato de que Danto, embora não adote o termo cunhado por Adorno, aborde tão insistentemente ao longo de sua obra fenômenos limítrofes entre a arte e a vida sugere a necessidade da consideração de certos aspectos de sua estética.

3. A teoria da arte contemporânea de Arthur Danto como um (involuntário) conseqüente da desartificação da arte

De fato, Arthur Danto, apesar de oriundo de uma vertente da filosofia analítica, essencialmente diversa da Teoria Crítica de Adorno¹⁰, desde a década de 1960 se ocupou filosoficamente de obras das artes

⁸ Cf. GS 10.1, p. 437; GS 14, p. 128 e 295; GS 16, p. 480; GS 17, p. 168 e 270; GS 18, p. 136.

⁹ *Unnatural Wonders. Essays from the Gap between Art and Life*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2005, p.12 et seq.

¹⁰ Certamente, as diferenças fundamentais entre Adorno e Danto são um problema que não pode ser ignorado. No entanto, me parece frutífero aproximar ambos os autores no que concerne ao tema da desartificação. Uma discussão mais ampla sobre a compatibilidade ou incompatibilidade das duas estéticas é uma questão em aberto, sendo que, até agora, há muito poucos trabalhos que, de algum modo, aproximam Adorno de Danto. Eu conheço apenas dois: “For the Birds/Against the Birds. The Modernist Narratives of Danto and Adorno (and Cage)”, de Lydia Goehr, cuja tradução está publicada em *Ensaio sobre filosofia e música* (Vladimir Safatle e Rodrigo Duarte (org.), São Paulo, Editora Humanitas, 2007), e uma parte do ensaio “Entkunstung”, de Alexander

visuais que poderiam ser entendidas – sem sombra de dúvida – como “desartificadas”. Embora façam parte de suas considerações os *readymades* duchampianos, a análise de Danto recai principalmente sobre a *Pop Art* de Andy Warhol. Sua exposição de 1964 na Stable Gallery, em que o artista apresentou esculturas que não passavam de pilhas de reproduções fiéis de caixas de esponjas de aço *Brillo*, de cereais *Kellogs* e de sopas enlatadas *Campbell*, dentre outros, inspirou Danto a redigir seu texto “O mundo da arte”, no qual ele indaga sobre o mistério da transformação de objetos comuns (ou de suas imagens) em obras de arte. Sua conclusão é de que é um tipo de olhar teórico, de certo modo especializado, que tem a capacidade de produzir essa “transfiguração”:

Não importa que a caixa de Brillo possa não ser boa – menos ainda grande – arte. O que chama a atenção é que ela seja arte de algum modo. Mas, se ela é, porque não o são as indiscerníveis caixas de Brillo que estão no depósito? Ou toda a distinção entre arte e realidade caiu por terra? (...) O que, afinal de contas, faz a diferença entre uma caixa de Brillo e uma obra de arte consistente de uma caixa de Brillo é uma certa teoria da arte. É a teoria que a recebe no mundo da arte e a impede de recair na condição do objeto real que ela é.¹¹

Se, retomando o trecho supracitado, considerarmos o primeiro conceito de desartificação aqui introduzido, observa-se uma interessante simetria entre as abordagens de Adorno e de Danto: assim como a massa imbecilizada pela indústria cultural pode “desartificar” (no primeiro sentido) algo que foi produzido especialmente para ser uma obra de arte, um público “especializado”, pertencente ao “mundo da arte”, pode ajudar a “artificar” um objeto (ou sua imagem) cuja confecção não tinha originalmente em vista uma produção artística, a qual só pôde advir da adoção, pelo artista, de uma radical desartificação (no segundo sentido – relativo ao risco calculado de uma descaracterização da obra mediante sua aproximação do âmbito extra-artístico) ao propô-lo como “obra”. Esse fato gerou uma curiosa situação, na qual o mesmo filisteu que adquiria suas caixas de esponjas de aço *Brillo* no supermercado se mostrou chocado ao reencontrá-las na galeria de arte como elementos de esculturas. Ele só se tranqüilizou quando a indústria cultural tornou a *Pop Art* palatável, embora nunca tenha entendido as implicações estético-filosóficas desse acontecimento.

As implicações filosóficas da possibilidade de situações-limite no cenário artístico contemporâneo, nas quais objetos comuns são indiscerníveis de obras de arte, passaram, desde meados da década de 1960, a ser uma obsessão para Danto, tendo sido retomadas no seu principal livro de estética, *A transfiguração do lugar comum*. Nessa obra, Danto parte de uma situação fictícia, na qual meia dúzia de telas quadradas, cobertas de tinta vermelha e fisicamente tão idênticas entre si quanto poderiam ser, são passíveis de consideração como seis obras de arte totalmente diferentes, com base no fato de que, em cada uma delas, dentre outros fatores, há uma motivação diferente,

Garcia-Düttmann (in: *Kunstende. Drei ästhetische Studien*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2000, p. 64-70). Enquanto o texto de Goehr se ocupa de elencar, no que concerne à música de John Cage, as semelhanças e as diferenças entre Adorno e Danto, o de Garcia-Düttmann, embora incluído num texto sobre a própria desartificação, é uma contundente crítica a Danto, de um ponto de vista que se pretende autenticamente adorniano. Há que se mencionar que a crítica de Garcia-Düttmann se baseia apenas no livro *The Philosophical Desinfranchisement of Art*, valendo-se de seu enfoque bastante específico para desqualificar o ponto de vista de Danto: “o elemento questionável e reacionário dessa concepção filantrópico-antropomórfica, na verdade, estritamente antropológica é mais do que evidente” (p.65). Naturalmente, não estou de acordo com o juízo de Garcia Düttmann, baseando-me em razões que, por fugirem dos objetivos desse artigo, não poderei nomear aqui. Pretendo fazê-lo num texto em que as semelhanças e diferenças entre os dois autores serão abordadas.

¹ O mundo da arte (tradução de Rodrigo Duarte). *Artefilosofia*, n. 1, 2006, p. 21-22. (Do original: *The Journal of Philosophy*, v. LXI, n. 19, 15 out. 1964.)

um título próprio e até mesmo uma datação específica, que varia dos séculos XV (uma imaginária *Conversazione Sacra* apenas iniciada por Giorgione) ao XX (uma não menos fictícia “Toalha de mesa vermelha”, de um desconhecido discípulo de Matisse). A essa coleção de obras diferentes, composta de objetos materialmente idênticos, o pintor “J” – personagem inventado por Danto – quer adicionar sua própria tela quadrada vermelha, o que gera o seguinte comentário do filósofo norte-americano:

Entrementes, posso apenas observar que, embora tenha produzido uma obra de arte (muito minimalista), não discernível à primeira vista de uma simples superfície pintada de vermelho, ele ainda não fez uma obra de arte a partir daquela simples superfície pintada de vermelho. Ela permanece o que ela sempre foi: um estranho na comunidade das obras de arte, mesmo que aquela comunidade contenha tantos membros indiscerníveis dela. Desse modo, esse foi um gesto simpático, mas inútil, da parte de J: ele aumentou minha pequena coleção de obras de arte, deixando intactos os liames entre essas e o mundo das meras coisas. Isso intriga a J tanto quanto a mim. Não pode ser simplesmente porque J é um artista, pois nem tudo que um artista toca se torna arte. (...) Isso deixa então apenas a opção, agora realizada por J, de *declarar* aquela polêmica superfície vermelha como sendo uma obra de arte. Por que não? Duchamp declarou uma pá de neve como tal e ela se tornou assim; um porta-garrafas como tal e ele se tornou assim. Admito que J tem exatamente o mesmo direito de declarar a superfície vermelha como uma obra de arte, portando-a triunfantemente através do liame, como se ele tivesse resgatado algo raro. Tudo agora na minha coleção é obra de arte, mas nada foi clarificado sobre o que foi obtido. A natureza do liame é filosoficamente obscura, apesar do sucesso da investida de J.¹²

Embora não se mencione explicitamente aqui, essa discussão sobre o que torna obra de arte um objeto indiscernível de meras coisas (como o quadrado vermelho do exemplo) certamente tem como *Leitmotiv* a situação criada por Andy Warhol, ao propor as réplicas idênticas de caixas de *Brillo* como obras de arte. De fato, mais adiante, ao imaginar outra situação-limite, na qual haveria uma confusão entre uma obra de arte de Picasso, que não passaria de uma gravata tingida de azul, um trabalho manual idêntico feito por uma criança e uma falsificação da primeira, feita por um falsário profissional, Danto re-introduz a espinhosa questão sobre o que torna algo uma obra de arte, diferenciando-o de objetos idênticos existentes no mundo das meras coisas:

O fato requer menção porque não é, como com J, simplesmente que acontece de Picasso ter sido um artista que sua gravata, mas não aquela da criança, é uma obra de arte, porque a coisa tem que estar numa relação correta para com a pessoa que causa o seu advir à existência, mesmo

¹² *The Transfiguration of the Common Place. A Philosophy of Art.* Cambridge (Massachusetts)/London, 1981, p.3.

se acontece de ele ou ela ser artista. Houve um certo sentimento de injustiça quando Währol encheu a Stable Gallery com pilhas de suas caixas de Brillo. Porque o caixote de Brillo do lugar-comum foi desenhado por um artista, um expressionista abstrato, que, por necessidade, foi compelido à arte comercial e a questão era: por que as caixas de Währol deveriam custar US\$ 200, quando o produto daquele homem não valia nem um centavo.¹³

À parte dessa discussão sobre o valor econômico de obras, que, de resto, é mais mercadológica do que filosófica, torna-se claro que, embora nessa importante obra de Danto haja poucas menções à *Pop Art*, é ela que está na base de suas indagações mais pormenorizadas sobre a possível indiscernibilidade entre obras de arte e objetos comuns. A partir de meados da década de 1980, em sua coletânea *O descredenciamento filosófico da arte*, especialmente no texto “O fim da arte”, Danto passou a associar essas indagações à tese hegeliana sobre a perda de substancialidade da arte, com a qual iniciei minha exposição: “(...) o pensamento de Hegel era que por um período de tempo as energias da história coincidiram com as energias da arte, mas agora a história e a arte devem ir em direções diferentes e, apesar de a arte continuar podendo existir no que chamei de um modo pós-histórico, sua existência já não porta qualquer significância histórica”¹⁴. É interessante observar que, para Danto, é muito significativo o fato de essa consciência sobre o esgotamento das possibilidades “históricas” da arte advir do seio da própria atividade artística – se uma teoria como essa surgisse simplesmente pelo arbítrio de um filósofo, ela seria, mais do que desprezível, extremamente autoritária.

Esse fato leva Danto – mais uma vez – a valorizar de modo muito particular a *Pop Art*, pois, segundo ele, somente com ela a arte chegou à sua “autoconsciência filosófica”, que seria um sinônimo do fim de sua história, de um modo análogo à estética hegeliana, na qual o fim da arte, como parte da autoconsciência do espírito, redundará na filosofia. A diferença é que, aqui, a “decretação” do fim da arte, entendido como *fim da história da arte*, ocorre a partir da própria criação artística e não de “cima para baixo”, mediante o desdobramento do espírito absoluto, como queria Hegel. Não é preciso insistir que esse ato voluntário da desistência da exclusividade do ato plasmador de forma como definidor da arte, por parte dos próprios artistas, corresponde ao segundo sentido, atribuído por Adorno, da desartificação, embora Danto, além de não usar esse termo, só muito recentemente reconheceu o filósofo frankfurtiano como um interlocutor válido, ao colocar o famoso trecho inicial da *Teoria estética* como epígrafe de um capítulo de *O abuso da beleza*¹⁵.

Disso resulta que Danto pode ser um parceiro fundamental para continuar pensando a “desartificação” para além do escopo abrangido pela reflexão adorniana, considerando-se também que o que apareceu no trecho citado acima como “modo pós-histórico” de existência das obras de arte se desenvolveu até chegar na consolidação, em meados dos anos 1990, em *Após o fim da arte*, da noção de “arte pós-histórica”¹⁶ ou “contemporânea”, sobre a qual afirma Danto que,

¹³ *Ibidem*, p.44.

¹⁴ Arthur Danto, *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. New York, Columbia University Press, 1986, p. 84.

¹⁵ Arthur Danto, *The Abuse of Beauty. Aesthetics and the Concept of Art*. Chicago/La Salle, Open Court, 2003, p.19.

¹⁶ Arthur Danto, *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton, Princeton University Press, 1997, p. 12 *et seq.*, *passim*.