

A AUTONOMIA ESTÉTICA E RELEVÂNCIA DA ARTE EM MEIO A UM MUNDO REIFICADO

Tiziana Cocchieri¹

Resumo

O presente artigo busca enfatizar a arte em uma esfera inserida na dialética universal/particular, tanto no plano estético quanto na descrição da situação social do indivíduo no chamado mundo administrado. A arte contemporânea possui fundamental relevância ao inserir em sua *praxis* um tipo de reflexão que se opõe à reificação do mundo regido pelo capitalismo tardio. Segundo esta argumentação, a arte aponta para a ideia de esclarecimento, articulando a subjetividade do artista e fruidor à objetividade da conotação dos objetos de arte e construção de significado por parte do fruidor. Há objetividade tanto em sua materialidade quanto no que se percebe de comum nas múltiplas vivências comungadas pluralmente. Há também subjetividade enquanto presença do *self* no seu processual, assim como na singularidade da própria produção imagética.

Palavras-chave

Estética; Arte; Indústria Cultural; reificação.

Abstract

This paper aims at considering art within a domain related to the universal / particular dialectics, both in the esthetic level and in the description of the social situation of individuals in a world called administrative. The contemporary art has a fundamental relevance when includes a sort of reasoning in its praxis opposed to the reification of the world conducted by the late capitalism. According to this argument, art points to an idea of enlightenment, enunciating the artist's and audience's subjectivity with the connotative objectivity of the art objects and the construction of meaning by the same audience. There is objectivity not only in the art's materiality, but also in that is commonly perceived in the multiple shared experiences. There is also subjectivity as the presence of the self in its operation, as well as in the singularity of the very pictorial production.

Keywords

Esthetics; Art; Cultural Industry; reification.

Para designar um âmbito da racionalização ocidental, Adorno e Horkheimer, filósofos que se debruçaram sobre a análise de fenômenos pertinentes à produção cultural voltada para as massas, preferiram usar a expressão *indústria cultural*. Esta expressão designa um tipo específico de produção cultural em que a regressão do esclarecimento se estende ao âmbito da produção artística. A indústria cultural aponta para um mundo dominado pelo princípio da indiferença, ainda que a noção de indivíduo seja portadora dos

¹ Professora do Departamento de Filosofia na Universidade Federal de Rondônia.

ideais de liberdade, igualdade e fraternidade, valores estes que assumiram um caráter universal que deveriam realizar-se na totalidade social. Estes ideais do pensamento iluminista tornaram-se contraditórios e conflitantes no universo contemporâneo, por integrarem o indivíduo na totalidade social, dissolvendo sua subjetividade e inserindo-o num todo “irracional” ao qual, *grosso modo*, ele não se opõe.

A mais de 50 anos, os autores da Dialética do Esclarecimento apontaram a decadência cultural da sociedade burguesa e o fracasso do projeto iluminista, que ao invés de entrar num estado verdadeiramente esclarecido, afunda-se numa nova espécie de barbárie.

Segundo estes filósofos, a regressão a um estado pré-subjetivo é inadmissível, pois representaria o naufrágio da humanidade submersa numa irracionalidade, mediante o poder tecnológico conquistado pelo mesmo homem. A sociedade dominada pela racionalidade da ciência e da técnica, a saber, de tipo instrumental, e ratificada pela ideologia do progresso, recalca aspectos importantes da razão, que conseqüentemente retornam, na manifestação do presente, na forma de um sistema paralisado em relações reificadas, onde as mercadorias reconhecem a si mesmas num mundo que elas próprias criaram.

A ideia de progresso e de história universal constituem a ilusão de que existe uma humanidade idêntica a si mesma, que caminha de maneira unitária e harmônica em direção à ascensão do progresso civilizatório. Todo este sistema se torna estático e finito por ser fechado e excludente, impondo ao específico a dominação da identidade do genérico. Na racionalidade da tecnologia, os fins a que ela deveria servir são esquecidos e os meios acabam se absolutizando ideologicamente como fins em si mesmos.

Adorno buscou na experiência estética o antídoto mais provável contra a reificação do humano, enfatizando as características temporais que têm por base a emancipação do sujeito, e não a repetição do sempre igual gerada pela indústria cultural. A promessa que a esfera estética nos acena deve ser levada a sério, por apresentar-se às massas como àquilo que poderiam ser, criando certa resistência à absorção da forma degradada da ideologia.

Nesse sentido, a filosofia e a arte convergem no seu conteúdo de verdade ao esclarecimento, por não se submeterem ao ideal disfarçado do sistema que fracassou. Refletem sobre si próprias, tornam-se conscientes de suas idiossincrasias e as articulam dialeticamente.

Convém evocar alguns aspectos essenciais dessa relação. O primeiro a ser exposto diz respeito à racionalidade enquanto caráter expressivo da necessidade de ir ao mais extremo, onde o conteúdo de verdade das obras de arte funde-se ao conteúdo crítico. O

A AUTONOMIA ESTÉTICA E RELEVÂNCIA DA ARTE EM MEIO A UM MUNDO REIFICADO

segundo ponto trata da questão da arte autônoma enquanto negação da forma que revela a necessidade como carência. E por fim, são apresentadas algumas poéticas de vanguarda, no momento de uma finalidade social, revelando uma obscuridade constitutiva em meio à análise imanente de obras na perspectiva exposta na Dialética do Esclarecimento.

Na cultura moderna está presente o elemento mecanicista, que é próprio de nossa época. Em seu interior, as relações entre os objetos são estabelecidas por meio de uma causalidade cega e governadas de modo determinista. Em um sentido genérico, a concepção mecanicista de mundo percebe a natureza, e principalmente o homem, como uma máquina em constante funcionamento.

A estrutura de pensamento administrada, com o auxílio da passividade alienante das massas constituintes de um sistema disseminador de valores capitalistas, se revela na perda quase que completa da autonomia individual, em que as pessoas são condensadas numa espécie de ser coletivo animado, sujeitas à irrupção de elementos irracionais que são próprios de uma atividade que ainda não se tornou consciente.

Essa regressão do esclarecimento se estende ao campo da ação cultural, em que as pessoas são enganadas quanto àquilo que necessitam. A mesma força que impulsiona a indústria cultural solidifica o sujeito como força produtiva e justifica-se na ideologia da sociedade homogeneizada. Esse processo de totalização política é caracterizado como *mundo administrado*.

RACIONALIDADE ESTÉTICA COMO TOTALIDADE QUE TRANSCENDE O MUNDO ADMINISTRADO

O mundo é uma esfera empírica onde se processa toda experiência humana, com a qual a arte justifica sua permanência enquanto presença de necessidade em uma situação de carência de cada ser. Neste mundo, repleto de necessidades, a arte preenche o espaço de uma carência específica, carência de subjetividade, que gera contradição e conflito por considerar a necessidade, que está associada ao inexorável, e o desejo que se caracteriza por um querer ser ainda não realizado.

Compreender a natureza da arte é o primeiro passo rumo à redenção da natureza subjetiva, deve-se encará-la para o desenvolvimento de uma consciência crítica da subjetividade enquanto instância de resistência contra a totalização social em curso no mundo administrado. Assim, como não se deve atribuir às obras de arte a função clínica de

descrever o real, também não se deve escapar ao caráter de mediação do conceito. A relação do enigmático nas artes, enquanto linguagem necessariamente cifrada, é um elemento determinante:

A condição do caráter enigmático das obras de arte é menos a sua irracionalidade do que a sua racionalidade; quanto mais metodicamente são dominadas tanto maior relevo adquire o caráter enigmático. Através da forma tornam-se semelhantes à linguagem, parecem tornar-se apenas um em cada um dos seus momentos e a este revelar, o qual desaparece em seguida.”

O reflexo da realidade que aparece nas obras não é um empréstimo de elementos ou unidades materiais, mas uma espécie de reestruturação, onde os antagonismos não resolvidos da realidade retornam às obras de arte como problemas imanescentes de sua forma, como historiografias inconscientes de sua época. As obras se constituem num impulso renovado, de transcender sua dependência ao mundo empírico, possuidora de um caráter duplo: de autonomia e heteronomia.

A independência da arte frente ao mundo empírico é fruto do esclarecimento que ela é capaz de vislumbrar, sua pretensão de verdade só é possível porque ela é de fato esclarecida, ao contrário das imagens míticas, em que há consciência de sua irrealidade e da relação dialética entre verdade e mentira. O seu potencial emancipatório reside neste pressuposto – a arte como antítese imediata do real. Este caráter de resistência dialético de realidade e irrealidade do esclarecimento estético define os modos que o mundo do funcionalismo universal tenta absorver a arte no seu contexto. Conceitos como sujeito e objeto, natureza e espírito, universal e particular, também presentes na obra de arte, são índices de verdade dos múltiplos sedimentos sociais que estão enredados na dialética do esclarecimento, na afirmação da continuidade histórica. A continuidade e descontinuidade históricas são ideias de considerável relevância na obra de Adorno e Horkheimer. Como acontece com a evolução do próprio mundo, a história da humanidade não é apenas uma contraditória descontinuidade, mas também uma continuidade.

A tese central da *Dialética do Esclarecimento* descreve a recaída do mundo esclarecido no mito, onde a lógica da dominação se caracteriza pela falta de autoconsciência. O fato de a experiência estética propiciar a aproximação entre sujeito e objeto ganha liberdade de determinação, suprimida pela racionalidade subjetiva, que Adorno chama de *mimese*. A *mimese* é a negação determinada da categoria da identidade, mediada por racionalidade, e esta é entendida como desmitologização de comportamentos

miméticos. Ela aponta para uma razão ampliada do conceito, sendo capaz de emancipar a razão instrumental, onde o momento não instrumental da mimese leva o conceito ao seu limite – à secularização da transcendência. O momento mimético como negação da identidade faz com que a arte assuma uma importância teórica maior, e a mimese é necessária para que se constitua o processo de esclarecimento.

As diferentes classes e sistemas sociais, conquanto desenvolvendo suas respectivas consciências morais, contribuíram para a formação de uma consciência moral humana universal. Os traços constantes do ser humano são fixados mesmo na arte historicamente condicionada. A arte, enquanto elemento espiritual é compelida à mediação subjetiva na sua constituição objetiva, a parte subjetiva na obra de arte é em si mesma um fragmento de objetividade.

Adorno encontra na arte autônoma a liberdade contra a subjugação que a imitação impõe no plano social, defendendo a instância entre a esfera estética e a atividade prática, isso aparece como efetivação no embate entre sujeito fruidor e o objeto de arte. Quanto mais mergulhamos em uma obra de arte, tanto mais ela nos escapa, se não houvesse esta distância entre sujeito e objeto o processo de esclarecimento se tornaria absoluto e o conhecimento estaria impedido. A dialética é derivada do processo de aprofundamento do sujeito e da relação que se estabelece com e no sujeito.

A sua história [história da arte] não se organiza linearmente a partir de causalidades individuais; nenhuma necessidade unívoca conduz de um a outro fenômeno. Só pode chamar-se necessária em relação à tendência social global, não nas suas manifestações singulares. Igualmente falsa é a sua construção precisa a partir de cima e a crença na incomensurabilidade genial das obras isoladas, que as subtrai ao reino da necessidade. É impossível projetar uma teoria da história da arte sem contradições: a essência da história da arte é em si contraditória.²

A tensão e a contradição dialética são inerentes à arte; a arte não só precisa derivar de uma intensa experiência da realidade como precisa ser construída, precisa tomar forma através da objetividade. No mundo administrado, a realidade social precisa ser mostrada no seu mecanismo de aprisionamento, posta sob uma luz que devesse a alienação de seus participantes. A obra de arte deve apoderar-se da plateia através de um apelo à razão que requeira ação. As normas que fixam as relações entre os homens devem ser tratadas como temporárias e imperfeitas, de maneira que o fruidor se lance em algo mais produtivo do

² Idem. p.237.

que a mera observação seja levado a pensar e formular um juízo quanto ao que percebe.

ARTE AUTÔNOMA: TOTALIDADE DO QUE SE ENCONTRA SOB O DOMÍNIO DA FORMA

Adorno coloca em questão a existência da arte como algo autônomo em relação ao conhecimento dado pela ciência e pelas relações que regem o mundo administrado. Esta autonomia é responsável pela verdade da arte, que é capaz de mostrar ao mundo, dialeticamente, sua inverdade, sua antinaturalidade. Neste viés, a necessidade de arte reside na viabilização do esclarecimento, após o esgotamento das possibilidades dadas pela ciência e decadência cultural da sociedade burguesa. Adorno se refugia no único terreno não dominado pelo mundo administrado, o da arte autônoma, livre de dominação.

Ao contrário do que ocorre na racionalidade científica e empresarial, o ímpeto formal do espírito não se separa totalmente daquilo que se lhe contrapõe, mantendo, em sua ânsia de unificação, a característica de alteridade, de diferença, que os elementos sensíveis possuem.³

A arte é a antítese social da sociedade, é um ente autônomo e é um fato social, é uma morada fechada em si, em seu interior social, que ela nega por seu próprio modo de ser. O artista incorpora as forças sociais de produção, sem estar preso a elas. A arte é autônoma em sua relação com o mundo, mas sempre recorre a ele como fonte de seu material, e é necessária enquanto possui em si a esperança de um outro estado de coisas, de reconciliação entre particular e universal. Essas contradições caracterizam a contemporaneidade em todas as suas manifestações.

A obra de arte é essa imagem abreviada do mundo, que não é uma ideia, mas um processo social, em que sugere outros mundos possíveis e relações inusitadas dos modos de visões de mundo. A arte guarda autonomia frente a seu modelo social, dada por suas leis internas ela pode ser a antítese da realidade empírica.

O caráter ambíguo da arte como elemento distinto da realidade empírica e, assim, do contexto de eficácia social, que, no entanto, recai ao mesmo tempo na realidade empírica e nos contextos do efeito social, aparece imediatamente nos fenômenos estéticos. Estes são os dois: estéticos e *faits sociaux*. Necessitam de uma consideração desdobrada que é tão

³ FREITAS, Verlaïne. *Adorno e a arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., p. 39.

A AUTONOMIA ESTÉTICA E RELEVÂNCIA DA ARTE EM MEIO A UM MUNDO REIFICADO

difícil de pôr diretamente enquanto uma autonomia estética e a arte enquanto algo de social.⁴

A arte, portanto, seria verdade frente a um mundo produzido ideologicamente, instaurado como falsa consciência que se pretende verdadeira, não compactuando com a construção de verdade deste mundo ideativo. Através de autonomização do mundo administrado, a arte consegue instaurar esta verdade, ela se torna autônoma, podendo vir a negar a outra forma sob a qual se revela a necessidade como carência, onde a necessidade da arte se torna necessidade de verdade, o seu irracional se converte em racional instituindo-se verdadeira.

Essa noção de uma consciência da necessidade da arte diz respeito à própria arte como sendo necessária, por ser o único lugar capaz de negar aquela existência que lhe impõe a própria necessidade. A noção de autonomia está ligada a de liberdade, ou seja, o oposto da necessidade, por isso é preciso compreender uma necessidade que surge da autonomia e de uma autonomia que provoca e surge dialeticamente da necessidade.

O caráter de necessidade da arte é auto reflexivo, como se fosse um espelho a mostrar a realidade por meio de uma representação cifrada. Há uma intangibilidade da arte por parte da razão e do conceito, pois o que resta após sua compreensão é sua obscuridade constitutiva. É neste momento de intangibilidade que a arte afirma sua necessidade, enquanto necessidade de não identidade, no entanto, a necessidade que a arte tem de existir para mostrar uma verdade é transitória, na medida em que esta inverdade se transforma em verdade. A arte tem algo a dizer e não o diz explicitamente, nem de modo trivialmente conceitual, porém não critica a linguagem conceitual que é incapaz de mostrar a verdade, este enigma é o amálgama entre necessidade e autonomia enquanto interdependentes.

A ininteligibilidade que se censura nas obras de arte herméticas é o reconhecimento do caráter enigmático de toda a arte. Nesta fúria participa o fato de tais obras abalarem igualmente a inteligibilidade das obras tradicionais. Em geral, as que são compreendidas e aprovadas pela tradição e pela opinião pública retiram-se para debaixo do seu extrato galvânico e tornam-se totalmente incompreensíveis; as manifestações incompreensíveis, que sublinham o seu caráter enigmático, são potencialmente ainda as mais compreensíveis. O conceito falta também na arte em sentido estrito onde ela emprega conceitos e se adapta à fachada, à compreensão. Nenhum conceito se introduz na arte como aquilo que é, cada qual é de tal modo modificado que o seu próprio âmbito pode ser afetado e igualmente alterado o seu significado.⁵

⁴ ADORNO, Theodor. *Teoria Estética*. Tradução de Artur Morão. São Paulo: Martins Fontes Editor, 1982. p.282.

⁵ Idem, p.143.

Na arte, nada precisa ser como é, e nem mesmo é o que parece ser. A arte não deve ser deduzida a partir de conceitos nem induzida da experiência não conceitual. Sua busca se volta para a mediação dialética potencializada nestes extremos. A arte que toma o choque como princípio fundamental é a que serve de refúgio em sua própria negação e em seu direito à existência. Tentando sobreviver pela sua morte, ela precisa transcender seu próprio conceito para lhe ser fiel, sua conceituação deve permanecer aberta ao dever, por isso não é possível defini-la. De modo hiperbólico, o que se pretende é conhecer o incognoscível, expressar o inexprimível e dizer o inefável, pois para preencher seu conceito precisa superar-se continuamente.

A autonomia da arte é relativa, é uma liberdade condicionada pelo fato de propor um plural cognoscível através de sua aparência. Há um resguardo do seu caráter de aparência; é como se ela fosse o mundo já resolvido, como poderia ser pensado de um modo resolutivo. Na obra, está contida uma totalidade aparente, onde se evidencia a crítica pela sua totalidade sintetizada à sua aparência, e pela aparência à totalidade. Dentro deste processo, o pensamento não sistemático se revela utópico, por propor um mundo não dominado, daí o mergulho no individual, a busca de relacionamento sem sistema, a crítica da redução do não idêntico ao idêntico e a valorização do estético. O desejo de auto-identidade da obra de arte é uma crítica imanente ao social.

A arte é aparência porque a realidade possui um caráter aparente, a que se revela como manifestação aparente do *self*. Por fim, é aparência de si mesma por não conseguir ser o que ela não pode ser, pois a obra nos diz o que ela não é, por ser este o resultado de todo um processo factual. É obrigada a existir e existe, quase como sugestão a uma revolta contra a determinação dos processos ocorridos dentro da estrutura do mundo administrado. Sob um aspecto, a arte está ligada ao mundo e sob outro ela depende dele.

A arte tem sua força de resistência no fato de que o materialismo realizado seria igualmente a sua própria destruição, a do domínio dos interesses materiais. Na sua fraqueza, a arte antecipa um espírito que só então poderia surgir. A isso corresponde uma necessidade objetiva, a indigência do mundo, contrária à necessidade subjetiva da arte, necessidade que é hoje apenas a necessidade ideológica dos homens; a arte com mais nada pode contar se não com esta necessidade objetiva.⁶

A sobrevivência da arte, definida por Adorno, é a própria consciência da necessidade da arte mesma, que se vê ameaçada pela funcionalidade irracional da mera

⁶ Idem, p.42.

existência. Esta necessidade é modificada historicamente, sem que se estabeleça como absoluta, o seu conceito é formado ao longo da história. Adorno não afirma a perenidade da arte, afirma que ela alcança uma verdade dentro de uma situação histórica, onde o tempo é responsável por uma tensão entre os elementos espacialmente dispostos, tensão esta cuja importância é crescente, vindo a explodir na contemporaneidade, exemplificada nos movimentos de vanguarda.

POÉTICAS DE VANGUARDA: UMA REAÇÃO À MÁ RACIONALIDADE DO MUNDO ADMINISTRADO

As poéticas de vanguarda formulam a problemática da elaboração de uma nova linguagem artística. Elas repelem a tradicional função descritiva da realidade. Partem da concepção da obra de arte como criação autônoma, com o propósito de expressar significados extrínsecos à própria obra, associado ao ideal de resistência da subjetividade diante de um mundo que a ameaça maciçamente. A arte de vanguarda aparece como reduto da sobrevivência da subjetividade.

São diversas as idiosincrasias dos movimentos denominados de vanguarda, tanto na origem como em intentos, no entanto se caracterizam pela nítida ruptura com a visão tradicional da arte, negando a reificação da verdade imposta pela tradição. A ruptura com o antigo destrói a possibilidade de continuidade da tradição, onde sua insuficiência é denuncia pela possibilidade da inovação desfazendo a coincidência do “antigo” como conceito de universal. A fratura produzida confere à arte um aspecto de busca e experimentação, de onde o novo tira sua autoridade e o antigo abre-se à superação pelo caráter irresistível do moderno.

A arte de vanguarda difere da tradicional pela rejeição de qualquer elemento pré-fixado como norma, sua lógica se efetiva pela regência totalizante da construção. Através desta construção, o representante da lógica e da causalidade procura se libertar do sentimento do contingente e assumir a envolvimento do universal. A logicidade reside entre as forças internas da obra, a que a constitui como *sui generis*, como algo para além das contingências subjetivas. No interior desta estrutura, a arte se revela paradoxalmente como instância de conhecimento menos ilusória do que aquela que tem suas categorias moldadas segundo a razão subjetiva, submetendo a razão dominadora ao movimento maior da liberdade, por meio desta dialética pendular que envolve subjetividade e objetividade.

Os elementos que caracterizam a poética de vanguarda se expressam na recusa dos cânones e princípios consuetos, na consciência de uma problemática de ordem estética e artística, e no desafio contra as correntes de opiniões, com provocadora intenção de chocar.

(...) a arte moderna radical surge perante os consumidores de cultura convencidos com uma seriedade fora de moda e, também por causa disso, extravagante. Em nenhum lado se exprime de maneira tão enfática a natureza histórica de toda a arte como na irresistibilidade qualitativa da arte moderna; o pensar nas invenções da produção material não constitui uma simples associação. Obras de arte significativas tendem a aniquilar tudo o que, na sua época, não atinge o seu padrão. Por conseguinte, o rancor é uma das razões por que tantas pessoas cultas se fecham à arte moderna radical e por que a força histórica assassina da arte moderna se equipara à descomposição a que se apegam no desespero os detentores da cultura.⁷

A arte reduzida à realidade empírica se aproxima do mundo administrado que a submete aos parâmetros instrumentais e lhe confere algo como determinação do belo. Esse tipo de arte, enquanto construção do real, perde sua força de persuasão e se transforma em instrumento de projeções idiossincráticas. A pseudo-estetização do que é destinado ao consumo de massa e *l'art pour l'art* são duas faces de uma mesma moeda, por cumprirem o papel da ornamentação imediata do contexto distorcido e da ornamentação mediata na ideologia da transcendência.

Que as obras de arte, como outrora os cântaros e as estatuetas, sejam postas à venda no mercado não constitui um abuso, mas a simples consequência da sua participação nas relações de produção. Uma arte perfeitamente anideológica não é possível. Não o é por causa da sua antítese pura e simples à realidade empírica; Sartre sublinhou justamente que o princípio de *l'art pour l'art*, (...) o ideal estético de arte enquanto constrangimento moral institucionalizado, foi recebido pela burguesia como meio de neutralização da arte, tão docilmente como na Alemanha se incorporava a arte na ordem enquanto cidadão disfarçado do controle social. O que é ideologia no princípio de *l'art pour l'art* tem o seu lugar, não na enérgica antítese da arte à empiria, mas na abstração e facilidade dessa antítese.⁸

A arte pela arte é um postulado, pois não há arte sem a dialética de realidade empírica e sua negação, se a arte fosse como o prega essa tendência de arte livre, resultaria no Kitsch⁹ da produção de ilusões, seria mais um componente de indústria cultural, não teria o que extinguir de seu interior, por ser esta pura instrumentalidade. O Kitsch é o feio

⁷ Idem, p.47-48

⁸ Idem, p.265

⁹ Refere-se à forma aparentemente artística, que substitui uma falta de força formativa por meio de estímulos da fantasia.

passando-se por belo, no entanto belo é aquilo que aparece a mais do que está na arte, que é a ideia da arte, a sua poética. Estas são imagens duradouras do passageiro que se concentra em uma aparição momentânea, onde experimentá-la significa entrar nessa dialética paralisada, refazendo sua história imanente. A obra de arte é uma historiografia inconsciente, que se deve chegar à história através da e na própria obra. Adorno, segundo exposto em sua obra Teoria Estética, recusa essa ideia de *l'art pour l'art*, por esterilizar o potencial consequentemente crítico da arte; e reforçar os valores vinculados à tradição do espírito individualista presente no capitalismo tardio e sociedade moderna.

A arte acabou sendo reduzida à mercadoria consumível sem cumprir com a função de produzir conhecimento. No entanto, segundo a classificação de Adorno, a arte séria não é reduzível à forma de mercadoria. O desenvolvimento do mercado do consumo acabou por favorecer a dispersão da finalidade de algumas vertentes da arte, a que ela poderia servir, diferentemente das artes de até então. A arte crítica de vanguarda foi mais longe, recusando qualquer função preestabelecida para as obras, sem qualquer pretensão de entreter, foi para além de si mesma, eis o que constitui sua verdade. Esta arte pode ser qualificada como antissocial, rejeitando modelos preconcebidos, no entanto, esse fechamento social da arte vanguardista corre o risco de assumir um caráter fetichista, por se situar acima do cotidiano dos homens. A recusa da arte em aproximar-se da cotidianidade, resulta numa condição hermética da arte. Como ocorre no expressionismo, que se pretende que o sujeito assuma em si a realidade, subjetivando-a, assim como intenta projetar-se sobre a realidade, subordinando a comunicação a uma cifra a ser decodificada pertencente a poucos iniciados.

Entre as dificuldades em que se enredam os chamados ismos exprimem-se também as de uma arte emancipada do seu caráter de evidência. A consciência para cuja reflexão se remete toda obrigação artística desmontou simultaneamente a obrigação estética: daí a sombra de simples veleidade que cai sobre os ismos detestados. (...) Presumivelmente, o mesmo vale para o expressionismo alemão e para o surrealismo francês, o qual não foi por acaso que puseram em questão o conceito de arte – um momento que, desde então, permaneceu mesclado em toda arte nova autêntica.¹⁰

O expressionismo alemão faz uso de uma linguagem imediata, agressiva repudiando ideais de beleza procurando exprimir as angústias tormentosas do homem moderno, recusando o equilíbrio do clássico. Esta argumentação pode ser exemplificada por meio das figuras elaboradas por Edvard Munch, que demonstram um poder de

¹⁰ Idem, p.37-38.

deformação testemunhando o seu estilo corrosivo. A imagem realístico-simbólica de Munch supera a pura visualidade do real. Em sua obra há apenas o essencial, assim como as prefigurações do futuro, onde só há dois polos para a existência, o amor e a morte. As obras de Munch são influenciadas por uma perspectiva social enquanto loucura, onde a palavra se expressa no grito.

A arte acadêmica havia sido centrada na teorização, no entanto, no contexto do expressionismo essas noções são substituídas pela emoção e sentimento. O que se pretende é promover um encontro emocional entre o fruidor e o objeto de arte, afastando a arte de um domínio público de linguagem e narrativas compartilhadas, levando-a para uma instância mais fundamental que as palavras.

Outra referência citada por Adorno é a arte de Picasso, que para o filósofo evidencia-se como arte séria, constituindo-se no vínculo da expressão de sofrimento individual, que se experimenta cotidianamente, porém de modo recalcado e reprimido. Segundo Adorno, Picasso apresenta a crítica da objetividade “como crítica de uma forma de consciência reificada” em que se sugere uma consciência não absoluta, a consciência inconsciente que deve ser vista em referência ao que está fora dela, mesmo sendo autônoma, porque é vista e realizada pelo que está para além dela e que lhe é exterior – o seu outro, a alteridade.

Tudo o que hoje pode chamar-se informal só se torna verdadeiramente estético ao articular-se em forma; de outro modo, seria apenas documento. Em artistas exemplares desta época, como Schönberg, Klee e Picasso, o momento expressivo mimético e o momento de construção encontram-se com igual intensidade, não certamente no meio medíocre de transição, mas na tendência para os extremos: mas ambos são ao mesmo tempo e quanto ao conteúdo à expressão, a negatividade do sofrimento e, a construção, a tentativa de resistir ao sofrimento da alienação, enquanto que esta é ultrapassada no horizonte de uma racionalidade ilimitada e, portanto, não mais violenta.¹¹

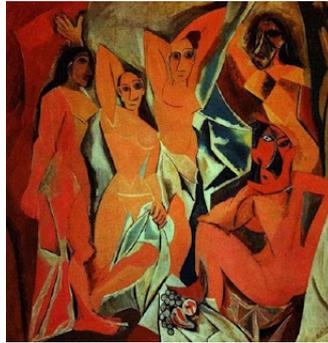
Funda-se no princípio da contradição, como princípio fundamental da história. Em *Les demoiselles d' Avignon*, aparecem figuras eretas que se colocam no espaço numa construção tensa e retesada; à direita da composição aparecem mulheres com rostos representados com máscaras fetichizadas.¹² Esse é um modo de eludir o problema histórico da crise da cultura europeia, voltando-a a sugestão de adoção de novos valores exteriores a

¹¹ ADORNO, Theodor. *Teoria Estética*. Tradução de Artur Morão. São Paulo: Martins Fontes Editor, 1982. p.287.

¹² Máscaras ritualísticas africanas, esculturas negras são indicativos de certa influência sobre a obra de Picasso, ampliando as possibilidades de leitura da cultura ocidental.

A AUTONOMIA ESTÉTICA E RELEVÂNCIA DA ARTE EM MEIO A UM MUNDO REIFICADO

seu próprio campo. A estrutura de sua obra dilui a distinção entre forma e espaço, formando uma unidade que rompe com a tradição dualista entre particular e universal.



Será ainda uma vez Picasso que expressará, com elevada dramaticidade, o bombardeio aéreo de uma cidadezinha, durante a guerra civil espanhola. Impelido a transfigurar a problemática da dupla visualidade cubista, representa simultaneamente a imagem inseridos em espaço e tempo específicos na monocromática *Guernica*.



Criaturas esquartejadas e ululantes denunciam a atmosfera de tragédia, enquanto que a luz (lâmpada) centrada na obra não exerce sua função, não ilumina o suficiente, pois não há cor, só há penumbra. Adorno faz comentários sobre esta obra de Picasso, que desvela a expressão sob um estigma social.

(...) A principal testemunha a este propósito seria o quadro de Picasso *Guernica* que, por uma rigorosa incompatibilidade com o realismo prescrito, adquire justamente, graças a uma construção inumana, aquela expressão que acusa o seu caráter de protesto, para lá de todo o mal-entendido contemplativo. As zonas socialmente críticas da obra são aquelas onde se sofre, quando, na sua expressão, a inverdade da situação social aparece historicamente determinada.¹³

¹³ Idem. p.266.

O discurso de Adorno elaborado para Picasso também vale para Paul Klee¹⁴, pois este baseia sua poética no *devoir*, onde a arte se realiza numa perspectiva global da realidade. Ele associa as técnicas de composição musical voltadas às técnicas plásticas da pintura. A sua poética está permeada de uma comunicação intersubjetiva e estética, transmitindo a imagem em seu estado puro, sem que se transforme na representação de si mesma, sem privá-la de sua subjetividade absoluta. Sua diretriz está voltada a oferecer à imagem a matéria para qual possa adquirir consistência. No entanto, não se pode afirmar que sua poética seja da ambiguidade, ele se propõe a apresentar problemas que são resolvidos na relação entre fruidor e objeto de arte, com soluções interpretadas individualmente e possibilidades de leituras imagéticas constantes e em múltiplas formas, quase que inesgotáveis.

Para Adorno, as obras de Klee estão imersas em um caráter enigmático, que se abre a cada vez que a forma parece ser totalmente compreendida. Esse caráter enigmático sobrevive à interpretação que obtém a resposta, aproximando-se da natureza que extirpa o primado do humanamente significativo, produzindo uma arte que não se deixa encerrar em nenhum dos “ismos” esquemáticos e costumeiros ao longo das infindáveis taxonomias da arte. Ele varia de uma “grafia” sutil, aparentemente infantilizada, à pintura fundada sob acordes abstratos, com a criação de novas formas, sinais e ritmos, que emergem e se tornam visíveis.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A tese, segundo a qual a Estética seria um procedimento de verdade *sui generis* é uma proposta ousada e ela aponta para um considerável labor de construção significativa. Sustentar que a arte possa ser uma expressão da verdade é sustentar que ela desça do infinito-verdadeiro para a finitude, tocando no problema da relação entre infinito e finito, singular e plural, particular e universal, subjetivo e objetivo. Numa postura temerária, nomearia Adorno como um filósofo de movimento, pois sua dinâmica dialética aponta para um *devoir* contínuo. Seus parágrafos longos na *Teoria Estética*, seus muitos assuntos em

¹⁴ Klee foi um brilhante professor da escola Bauhaus; publicou vários escritos sobre sua teoria da arte. No período da Grande Guerra, os alemães retiraram seus quadros das galerias, alegando serem obras “degeneradas”.

Mínima Moralia, assim como suas densas construções argumentativas na crítica contumaz à sociedade de consumo, na *Dialética do Esclarecimento*, que escreveu juntamente com Horkheimer, todas estas obras somaram uma pluralidade em meio a tantos conceitos e possibilidades temáticas, coerentes com sua leitura de mundo. Ainda é pertinente propor um esquema de entrelaçamento entre filosofia e arte, amplamente presentes na obra de Theodor Adorno, justamente porque a arte não é para ele apenas uma questão teórica a mais, mas é resultante de uma intimidade com processos de construção de significado e fruição artística.

Para este pensador, a arte é concebida como meio de colocar o homem no processo de desencantamento do mundo, implicando dialeticamente na racionalização e passionalidade, tratando-se de uma ideia que contém o reconhecimento parcial da natureza da arte e da sua necessidade. Em resumo, neste contexto a arte assume um caráter que desvela a aparência. Este processo desencadeia a emancipação do indivíduo na medida em que esteja nele o conflito da razão e as forças inconscientes que a invadem.

A filosofia de Adorno move-se numa contradição autoconsciente da necessidade de expressar conceitualmente o não conceitual. Toda filosofia, por ser conceitual, é idealista, por isso precisa do movimento que nega a autossuficiência do conceito, recusando sua fetichização no idealismo. O conceito se pretende não conceitual para significar algo além de si próprio, não deve se organizar a partir de um princípio e nem deve pretender abarcar a totalidade do finito. Assim se mostra a postura adorniana frente suas expectativas em relação à arte, a rejeição de uma organização sistemática e a repulsa à instauração de um sistema. Talvez assim se explique o caráter fragmentário dos escritos de Adorno, por pretender ultrapassar o modo de pensar sistêmico.

A dialética entre universal e particular especifica-se na arte como determinação recíproca, onde o artista autêntico é condenado à penosa tarefa de exprimir a sua verdade. Nessa auto expressão reside a liberdade e possibilidade da arte.

Referências Bibliográficas

- ADORNO, Theodor. *Mínima Moralia*. Trad. Luiz Eduardo Bicca. São Paulo: Ática, 1993.
- ADORNO, Theodor. *Teoria Estética*. Trad. Artur Morão. São Paulo: Martins Fontes Editor, 1982.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- FREITAS, Bárbara. *A Teoria Crítica ontem e hoje*. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- FREITAS, Verlaine. *Adorno & a arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

Tiziana Cocchieri

HORKHEINER, M.; ADORNO, T. *Dialética do Esclarecimento: Fragmentos filosóficos*. Trad. Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

JAY, Martin. *As ideias de Adorno*. Trad. Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix, 1988.

KOTHE, Flávio René. *Benjamin & Adorno: Confrontos*. São Paulo: Ática, 1978.

MATOS, Olgária C.F. *A Escola de Frankfurt: Luzes e sombras do Iluminismo*. São Paulo: Moderna, 1993.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. Trad. Maria Helena Nery Garcez. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ROSENFELD, Denis L. *Ética e Estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 2001.

ROSEMBERG, Harold. *A Tradição do Novo*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

WOOD, Paul. *Arte Conceitual*. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2002.

ARTIGOS

TEMAS E METODOLOGIA PARA OS ESTUDOS SOBRE AS RELAÇÕES ENTRE HISTÓRIA E DIREITO

Gizlene Neder e Gisálio Cerqueira Filho

O CONTENCIOSO ADMINISTRATIVO: GENERALIDADES

Wladimir Augusto Correia Brito

BREVÍSSIMAS NOTAS SOBRE A HISTÓRIA DO DIREITO E DA JUSTIÇA NO BRASIL

Jefferson Carús Guedes

A TRADIÇÃO INQUISITORIAL BRASILEIRA

Gilvan Luiz Hansen, José Ricardo Ventura Corrêa e Ozéas Corrêa Lopes Filho

O DIREITO À CIDADE E À PARTICIPAÇÃO: UM ESTUDO DE CASO DO PLANO DIRETOR DE MANAUS, AMAZONAS

Cora Hisae Hagino

AS ESTRUTURAS DE PODER NA BUROCRACIA BRASILEIRA

Clarisse Bento de Faria Pacheco Amador

OS ESTADOS LIBERAL E SOCIAL E AS CONSTITUIÇÕES BRASILEIRAS NO TOCANTE À ORDEM ECONÔMICA

Lívia Ferreira Maioli Soares

MARGEANDO O PONTO DE SATURAÇÃO: REORGANIZAÇÃO DEMOCRÁTICA, DIREITO À MEMÓRIA E CRÍTICA CULTURAL NO CONE-SUL LATINO-AMERICANO

Silvia Cáceres

A AUTONOMIA ESTÉTICA E RELEVÂNCIA DA ARTE EM MEIO A UM MUNDO REIFICADO

Tiziana Cocchieri