

O PLURAL DA ARTE¹

Juliane Rebentisch

Vicepresidente de Filosofia e Estética em HfG Offenbach, Alemanha

Tradução: Hugo Fernandes

1. Tradução inédita do capítulo "Der Plural der Kunst" do livro *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*. Hamburgo: Junius, 2013 autorizada pela autora.

O projecto duma teoria de género das artes encontra-se hoje sob uma enorme pressão relativamente à sua explicação. Em primeiro lugar, as práticas artísticas tradicionais têm vindo a sofrer entre si uma abertura intermedial. A arte contemporânea está repleta de obras híbridas que já não conseguem ser explicadas de forma satisfatória pela lógica do desenvolvimento de determinada arte. Tais obras, situam-se, pelo contrário, entre várias artes e opõem-se claramente à divisão teórica da arte em várias artes. Em segundo lugar, a arte, por tradição, também foi absorvendo elementos exteriores ao campo artístico, tais como produtos industriais, objectos do dia-a-dia ou ainda as novas tecnologias, de tal forma que o estatuto das velhas práticas artísticas juntamente com as suas formas e meios de representação, é claramente posto em causa. Olhando para o estado actual das artes plásticas, à primeira vista tudo poderá parecer arte; tomem-se como exemplo os pedaços de madeira à beira da estrada (Olafur Eliasson, *Berliner Treibholz*, 2009-10), o ronronar de gatos (Terry Fox, *The Labyrinth Scored for the Purrs of 11 Different Cats*, 1977), os comunicativos empregados de museu (Tino Sehgal, *This Is So Contemporary*, 2005) ou ainda um urinol (Marcel Duchamp, *Fountain/Fontaine*, 1917); este último exemplo, anacrónico relativamente à arte contemporânea, surgiu mais cedo e veio a tornar-se num clássico da discussão teórico-artística em torno desta problemática.

Esta situação faz levantar duas questões fundamentais que estão relacionadas uma com a outra. A primeira põe em causa aquilo que define a arte, uma vez que já não pode ser definida a partir das diversas práticas e linguagens artísticas. A segunda questão diz respeito ao estatuto que as práticas artísticas tradicionais poderão ainda ter, caso o enquadramento da produção artística dentro das referidas práticas deixe de ser necessário. Será que se pode realmente – segundo a historiadora de arte Rosalind Krauss – designar a arte contemporânea como a «arte pós-medium»² (Krauss 1999)? Será que a produção artística actual é simplesmente desprovida duma disciplina?

Tal significa que se está perante aquilo que foi criticado pela estética modernista como uma «situação nominalista» (Adorno 1970, 91), em que a arte desce de forma arbitrária à categoria daquilo que é designado

como arte? Tal situação ficaria para além da definição conceptual, da evolução histórica e do discurso crítico, podendo ser classificada como pós-história estética.

(...) Vimos já teorias que põem de lado tais ideias pessimistas. Tal como nos apercebemos, a estética e a teoria filosófica da arte sofreram uma viragem completa, que determinou a forma como a especificidade da arte e a sua autonomia são entendidas. Como vimos ainda, isso não conduziu a nenhum afastamento relativamente à categoria da obra, implicando sim uma nova concepção a nível processual. A obra só se pode manifestar na e como a dinâmica criada entre ela e o sujeito que com ela se relaciona. A compreensão teórico-prática da autonomia estética tampouco implica um abandono das reflexões sobre a capacidade de compreensão de objectos estéticos, pois ficou demonstrado que a arte contemporânea reconhece a condição da função constitutiva que, de acordo com a experiência, vai ao encontro dessa compreensão e se reflecte de forma evidente nas suas formas. Para tal, lança apenas uma condição que diz respeito a toda a arte, cujo reconhecimento determina por si a poética da arte moderna, com o seu carácter aberto, dotada de diversas leituras e significados. As tendências para a diluição de fronteiras que se fizeram sentir de forma decisiva a partir da década de 60 do século XX vêm no seguimento da arte moderna, nomeadamente da crítica à sua teoria estética da fidelidade. A arte contemporânea isenta de fronteiras tem ainda origem, a outros níveis, na Modernidade, na medida em que já na arte moderna se tinham começado a fazer sentir impulsos de diluição de fronteiras, os quais foram adiados, ou pelo menos marginalizados, por fortes correntes da teoria de arte moderna.

Torna-se então necessário analisar este assunto com respeito à diluição das fronteiras entre as artes, pois perante o cenário da chamada mudança de paradigma, a questão do estatuto das velhas linguagens e suas teorias coloca-se de modo insistente. Qual é então o papel das teorias de género no estudo da diversidade de formas e técnicas de representação nos dias de hoje? Esta questão tem uma importância fulcral, na medida em que a divisão teórica da arte em várias artes e a reflexão sobre os seus meios e técnicas parece ser absolutamente inevitável para o conceito de arte dado pela teoria de arte e estética modernas.

2. Sobre a polémica do conceito «post-medium condition» cf. também, da mesma autora, *Perpetual Inventory*, Cambridge/London 2010, bes. p. xiv.

Torna-se assim necessário um pequeno esboço da posição ponderada que a questão da especificidade do *medium* toma, antes de se poder procurar a forma que o problema da especificidade do *medium* ganha na delimitação das fronteiras entre as artes, ou seja, com vista à arte contemporânea (como referido no primeiro parágrafo).

A diversidade das produções contemporâneas representa um desafio, não só face à questão sobre como devem ser formulados os problemas teóricos que surgem ao nível do *medium* e do género actualmente, mas

também face ao estatuto da teoria de género aplicada ao conceito de arte. Enquanto grande parte da teoria de arte moderna se fundamenta na convicção de que a arte só pode existir como concreta, ou seja, classificada em várias artes com os respectivos meios de representação, hoje a questão sobre a relação entre o geral ou universal (da arte) e o particular (as diversas formas concretas) já não é colocada ao nível da teoria de género, mas sim tendo em vista a singularidade de cada obra. Isto significa que também a pluralidade da arte nos dias de hoje deve ser totalmente repensada (como referido no segundo parágrafo).

ESPECIFICIDADE DO MEDIUM, ESGARÇAMENTO (VERFRANSUNG), INTERMEDIALIDADE

Não é por acaso que o nome do crítico de arte norte-americano Clement Greenberg aparece frequentemente, sempre que se trata de fazer a distinção entre arte contemporânea e modernismo. Não só a influência de Greenberg continua a ser enorme até aos dias de hoje, como também os seus critérios de juízo se mostram incompatíveis com o grau de evolução da arte contemporânea. Que mau que seria para a arte contemporânea, – teria dito Greenberg. Tal argumento teria sido também usado por alguns críticos de arte fiéis à sua tradição, razão pela qual seria de levar a sério o argumento de Greenberg, caso dele se pretenda defender a arte contemporânea.

Greenberg também é capaz de dar resposta a um problema central da teoria de arte e da estética, nomeadamente à questão sobre se a autonomia da arte consegue ser explicada e, em caso afirmativo, como. Naturalmente que esta questão só se torna realmente pertinente durante a Modernidade, ou seja, no momento em que a arte se liberta da condição de estar ao serviço da Igreja e do Estado. A par da sua autonomia funcional, surge a ideia inquietante de a explicação sobre a sua existência também poder ser retirada da arte. Torna-se agora necessário encontrar a prova de que a arte possui um valor próprio, o qual vale a pena defender. Tal deve ser feito – Greenberg

não estava mais convencido disso do que Adorno – mesmo correndo o risco de a arte se vir a tornar num artigo de consumo ou num meio de distração ou entretenimento.

Em certa medida, Greenberg conseguiu compreender bem a questão relativa ao valor intrínseco da arte, nomeadamente a questão de se existe algum domínio puramente estético reservado apenas à arte que se consiga destacar dos outros. Segundo a sua famosa resposta a esta questão, só pode existir esse domínio com respeito ao *medium*, nomeadamente aos meios de representação *especificamente* artísticos, tal como existem de forma diferenciada em cada arte; esta foi a razão pela qual Greenberg contou a história da autonomização da arte como sendo a história da crescente tomada de sentido de cada uma das artes face à especificidade dos seus meios de representação próprios (Greenberg 1997, 266)³. É este contexto que serve de base à sua afirmação de que a essência da pintura deve perdurar ao nível da bidimensionalidade da tela, pois ela está isenta da tridimensionalidade da escultura e da narratividade da literatura. Cada arte está então incumbida de manifestar a especificidade dos seus próprios meios de representação de forma a afirmar a sua própria identidade perante as outras artes e também perante tudo o que permanece fora

do campo artístico. É de reter aqui que Greenberg identifica a autonomia da arte com a identidade de cada uma das artes. A reflexão sobre os *media* característicos de cada arte dá-se então em nome da sua autonomia e tem a missão imperativa de garantir a identidade de género de cada um. Em resultado disso, Greenberg recusou qualquer forma de arte com carácter *intermedial* (Greenberg 1997, 454).

A posição de Greenberg foi muito criticada pelo seu carácter demasiadamente reducionista, pelo facto de a essência da pintura ficar reduzida a determinadas características próprias das suas formas de representação ou, fazendo uso das suas próprias palavras, ficar reduzida ao suporte (*support*), como é o caso da bidimensionalidade da tela. Perante tal teoria, as dimensões das pinturas, das quais ele se serve para a sua teoria, deviam ficar excluídas, dimensões estas que fazem parte de pinturas como as de Jackson Pollock e que também se fazem sentir na superfície plana mediante o efeito *all over*. Desta forma, também é criada uma ilusão espacial na superfície pictórica com os *drip paintings* de Pollock, provocada, em certa medida, pelas camadas de tinta. Também é de realçar a importância do jogo entre a linha e o plano nestas obras que apenas poderão ser classificadas como abstractas na medida em que não significam simplesmente o outro elemento da figuração, permanecendo antes em referência a ela. Se o projecto da pintura moderna fosse somente o de exprimir a bidimensionalidade da tela, já teria provavelmente chegado ao fim com o pintor Morris Louis, pintor bastante apreciado por Greenberg. A pintura de Louis – a qual também não se pode reduzir a este aspecto – ficou conhecida pelo facto de este artista fazer escorrer tintas muito diluídas pela tela, de forma a que quase não se possa afirmar que exista tinta sobre a tela. Pintar de forma mais diluída que isto é praticamente impossível. No entanto, não são só as consequências desse fim da pintura, à luz da concepção de Greenberg da autonomia da arte, que são problemáticas⁴. Juntamente com elas, é menosprezado o facto de os meios de representação estarem sempre a ser reinventados pelos artistas. Os aspectos relacionados com os meios de representação, o pincel, a tela, e as

tintas vão variando com a pintura, a qual vai lidando com eles (Fried 1995, 368), (Krauss 1999, 53).

No entanto, também lá onde – ao contrário de Greenberg – a teoria de arte moderna foi procurar à história das relações artísticas a essência das artes, em vez de o fazer a partir de certas características dos seus *media*, está convicta de que a arte só pode existir *no meio* das artes (Fried 1995, 361). À semelhança da crítica de arte moderna influenciada por Greenberg nos EUA, na Alemanha, a estética e a teoria de arte moderna do período pós-guerra também se mantém agarrada ao sistema das artes. Foi assim que as batalhas de Michael Fried – historiador e crítico de arte influenciado por Greenberg – e do filósofo Theodor W. Adorno, do outro lado do Atlântico, travadas contra a diluição das fronteiras entre as artes foram marcadas pela convicção de que a arte, enquadrada segundo os géneros artísticos tradicionais, só podia existir mediante uma actualização das suas *respectivas* tradições.

O ensaio de Adorno dedicado a esta problemática, *Die Kunst und die Künste*, (Adorno, 1977, 448)⁵ toma uma posição deveras interessante, porque as teses expostas parecem contradizer um purismo de género com o cunho de Greenberg. Assim, em Adorno e contrariamente a Greenberg, a autonomia da arte não vem associada à ideia de resistência relativamente às expectativas convencionais de determinado objecto poder vir ainda a ser, ou não, considerado arte. Deste ponto de vista, a divisão da arte em artes era vista por ele como uma convenção tenaz da qual a arte se devia libertar em prol da sua autonomia (Adorno 1977, 434).

É esta a ideia que está por detrás da defesa de Adorno, daquilo que ele denomina por *esgarçamento* (*Verfransung*) dos géneros artísticos. É fácil de entender o que ele quer dizer com este conceito se se imaginarem dois tapetes, um ao lado do outro, com as franjas entrelaçadas umas nas outras, criando uma espécie de transição entre elas. Contudo, o facto do *esgarçamento* (*Verfransung*) das franjas não fazer com que os tapetes se desfiem continua a ser decisivo para Adorno, pois

3. Relativamente à discussão em torno de Greenberg e dos outros críticos afins, do ponto de vista de Niklas Luhmann: Cf. Juliane Rebentisch, *Ästhetik der Installation*, Frankfurt/M., 2003, S. 82-101. Alguns desses argumentos são resumidos em seguida e complementados com novos pontos de vista.

4. Para uma crítica tenaz e satírica a Greenberg, Cf. Tom Wolfe, *Worte in Farbe. Kunst und Kult in Amerika*, München 1992, p. 39-65.

5. Do mesmo modo, para aprofundar a discussão à volta deste ensaio, Cf. Juliane Rebentisch, *Ästhetik der Installation*, p. 101-146. À semelhança de Greenberg (Cf. Nota 2), o mesmo também é válido para Adorno relativamente ao seu ensaio. Alguns dos argumentos desenvolvidos em *Ästhetik der Installation* encontram-se aqui resumidos e complementados com outros.

ele defende uma evolução ou um desenvolvimento que resulta da discussão em torno das especificidades dos *media* de cada arte. Neste ponto, volta a tomar uma posição semelhante à de Greenberg. Porém, contrariamente a este, Adorno não está interessado em garantir uma identidade de géneros bem definida, partindo antes do princípio que a diferenciação das artes como ponto de partida para uma produção artística e autêntica é inevitável. Esta convicção tem origem no pressuposto histórico-filosófico de que a diferenciação das artes e o princípio da divisão do trabalho na sociedade burguesa estão intrinsecamente relacionados, uma vez que este princípio não só cria uma separação entre as pessoas como também acaba por criá-la no próprio indivíduo, se atendermos ao facto de que mesmo em cada um, os órgãos dos sentidos foram alvo duma evolução diferenciada, de acordo com a sua função (Adorno 1971, 97). A crítica de Adorno relativamente à *Gesamtkunstwerk* está inserida neste contexto. A *Gesamtkunstwerk* causa a Adorno uma falsa impressão de unidade das artes, bem como dos sentidos correspondentes. Esta impressão acaba por esconder as diferenças factuais entre as artes historicamente diferenciadas e o grau de desenvolvimento dos sentidos de cada indivíduo, sem que seja possível levantar o véu que paira sobre esta homogeneidade. A este argumento histórico-filosófico junta-se ainda outro de natureza crítica e artística, uma vez que, para Adorno, a diferenciação histórica das artes implica que apenas possa haver «justeza do material» (*Materialgerechtigkeit*) quando os artistas se entregarem aos problemas que se colocam dentro de cada arte. Só uma especialização desse tipo dará ao artista a capacidade de transpor por si próprio os limites da lógica da coisa (*Sache*) e de abrir a obra de arte a uma nova dimensão universal (Adorno 1974, 119). Por essa razão e, à semelhança de Greenberg, Adorno acaba por achar que a arte só pode existir no meio das artes (Adorno 1977, 448). A esse respeito, ambas as posições podem ser consideradas absolutamente modernas.

Consequentemente, os comentários de Adorno, deveras amistosos relativamente às tendências de *esgarçamento* (*Verfransung*) da arte do seu tempo, não devem ser de modo algum mal interpretados⁷, pois ele exige da produção artística – à semelhança de Greenberg

– uma discussão altamente especializada em torno das características dos *media* de cada arte, com a diferença de que esta reflexão deve, em primeiro lugar, trazer também à luz transições entre as diversas artes, em vez de servir apenas para estabelecer os limites de umas em relação às outras. Porém, tratam-se exclusivamente de passagens ou transições estabelecidas pelos respectivos *media*. Segundo Adorno, poder-se-iam referir como exemplos de fenómenos de *esgarçamento* (*Verfransung*) a reflexão da poesia concreta sobre a qualidade gráfica da escrita, a qualidade gráfica das notações musicais dada também por aquelas que são conhecidas como notações gráficas, a entoação do elemento sonoro da língua em James Joyce, ou ainda, a dimensão escultórica das telas armadas (*shaped canvases*) de Frank Stella. Ao debruçar-se sobre tais fenómenos, não pretende Adorno de modo algum acabar com a lógica de género, estando antes interessado em alcançar uma compreensão mais abrangente. Uma análise da interação *entre* as artes, deveria possibilitar uma compreensão mais precisa das suas *diferenças*. Fazendo uso das palavras de Martin Seel, trata-se de relações entre *media*, fundamentais ou *constitutivas* para os géneros questionados, as quais são essenciais para cada uma das formas (Seel 2000, 178). Deste modo, torna-se evidente que não se trata de quaisquer relações entre as artes; nem todas as artes desempenham a mesma função constitutiva que as outras. Pegando novamente no exemplo dos tapetes entrelaçados uns nos outros, obtém-se uma determinada ordem segundo a qual nenhum tapete está ligado ao outro. Resulta antes num mapa onde se podem visualizar as várias artes em relação umas às outras, não pondo em causa a sua identidade, caracterizando-as antes de forma mais precisa.

Perante o grande interesse de tais fenómenos, torna-se imperativo que permaneçam dentro dos horizontes do sistema artístico tradicional que vem sendo fortemente questionado e, juntamente com ele, a teoria de arte moderna que o sustenta, pois por outro lado, a arte tem-se vindo a fortalecer desde a década de 60 do século XX, a evoluir de tal maneira que vai deixando para trás os anteriores fenómenos de *esgarçamento* (*Verfransung*): através da encenação de objectos do quotidiano (*readymades*) ou de ideias (arte conceptual), ela demarca-se relativamente ao sistema artístico, faz

6. N. do T.: O termo alemão *Gesamtkunstwerk* refere-se à obra de arte total, no seu todo.

7. Cf. Tese de Christine Eichel: *Vom Ermatten der Avantgarde zur Vernetzung der Künste*. Perspectivas duma estética interdisciplinar na obra póstuma de Theodor W. Adorno, Frankfurt/M. 1993.

montagens com elementos provenientes da cultura visual com meios de representação tradicionais, serve-se de tecnologias utilizadas fora do campo artístico e produz ainda híbridos *intermediais*.

Ao focar a atenção nestes últimos, deparamos imediatamente com o próximo ponto importante, nomeadamente o de que, enquanto a teoria modernista se mantiver presa ao sistema das artes estará a aproximar-se do limite. É assim que Michael Fried critica a *minimal art*, pelo facto de, por um lado, as suas formas simples terem, por um lado, afinidades com a tradição da pintura e, por outro, com a da escultura, sem se inclinarem mais de forma explícita para um dos lados (Fried 1995, 361). Na verdade, a *minimal art* permite uma experiência óptica e também táctil sem pôr de parte as relações de tensão dos dois modos de experimentação. Talvez seja possível identificar essa relação de tensões de forma mais evidente do que no cubo de Tony Smith (*Die*, 1962/1968), nas instalações minimalistas feitas com cordéis de Fred Sandback que podem ser frequentemente experimentadas como constelações repletas de imagens criadas por linhas suaves sobre fundo neutro, transmitindo, ao mesmo tempo, a sensação táctil resultante duma intervenção na arquitectura do espaço expositivo⁸.

Torna-se imediatamente claro e exemplificado que as produções *intermediais* da arte contemporânea não afectam apenas o sistema das artes como também o direito à unidade da *Gesamtkunstwerk*. Enquanto a *Gesamtkunstwerk* apenas consegue alcançar a integração das artes numa unidade fechada através duma supressão das diferenças entre elas, a *intermedialidade* contemporânea encontra-se sob o signo da obra de arte aberta, insurgindo-se contra tais limitações a nível programático. A maior parte dos artistas atuais que fazem obras de carácter híbrido, está mais interessada em pôr em evidência as diferenças de cada *medium* nos seus trabalhos, bem como de entre os sentidos e dimensões experienciais a eles associados, ao invés de se mostrarem a favor duma impressão total unitária.

Tais obras também não invalidam uma reflexão sobre os *media* presentes em cada uma delas. A questão da especificidade do *medium* surge de novo, na medida em

que a referida reflexão se tem que restringir aos domínios de cada arte. Observando agora obras em que já não é possível decidir sobre a questão da categorização em cada uma das artes, assiste-se ao confronto das respetivas lógicas próprias e diferentes tradições, o qual poderá ser profícuo para a sua compreensão. O antigo sistema artístico mantém-se presente sem que a sua lógica identitária seja, no entanto, capaz de determinar a natureza da produção artística. Também se pode dar o caso de o próprio sistema se vir a tornar o objeto da interpretação, caso as obras dotadas de carácter híbrido possibilitem um olhar sobre as tradições e os *media* nelas utilizados; dito por outras palavras, o conceito das velhas artes é assim trazido às claras a partir das produções *intermediais*. De modo a conseguir responder a este desafio a nível científico-artístico, é necessário abdicar livremente da posição de determinado sistema filosófico, a partir do qual seja possível indicar a identidade das artes e das respetivas obras previamente.

O material fornecido pela arte contemporânea é rico em conteúdo, seja ele dado pelo do confronto de diferentes *media* e tradições de género específicas com novas formas híbridas ou pela tematização de formas de representação mais antigas noutras mais recentes, como a pintura no cinema, por exemplo. Na verdade, o papel das tecnologias e dos novos *media* neste contexto não é de menosprezar; a inclusão da fotografia e do cinema no grupo das outras artes já tinha agitado de forma considerável a velha teoria de género. O mesmo é válido para os *media* digitais. Através da sua emissão é possível produzir linguagem ou música e também imagens e objetos tridimensionais animados ou não, servindo-se os autores de tais obras de impressoras 3D. Graças a este desenvolvimento, é diluída a estreita ligação entre o suporte e a produção artística, defendida pela teoria de arte modernista. Aquilo que é considerado digital, já não estabelece aqui uma relação interna com aquilo que é artisticamente relevante. Para os teóricos que se ocupam com o presente das artes tradicionais, isso significa, por um lado, que tal já não é possível sem uma tematização expressa dos formatos tecnológicos com os quais as velhas artes se deparam hoje em dia; por outro lado, esta constelação vem-nos lembrar de novo que já não é possível *garantir* de forma recíproca a teoria

8. Relativamente ao uso do conceito de «táctil», aqui: que não é redutível à experiência óptica ao nível da arquitectura Cf. Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser (ed), Vol. I.2, Frankfurt/M. 1974, p. 435-469, aqui p. 465f.

das artes e a teoria da arte relativas aos *media*, mais concretamente, aos meios de representação, tal como sucedia com a teoria de arte moderna.

Assim, a já híbrida e mutável *minimal art*, situada algures entre escultura e pintura, vê-se obrigada a uma compreensão artística que, à semelhança de Greenberg, não reduz a autonomia da arte à identidade dos velhos géneros artísticos nem à ideia de Adorno, segundo a qual deve existir arte autêntica no meio das artes tradicionais. De uma perspetiva histórico-filosófica, a sua diferenciação deveria ser encarada como o reflexo direto duma sociedade organizada em que existe uma distribuição de tarefas. Porém, a circunstância que faz com que a arte contemporânea *intermedial* já não se deixe limitar a este enquadramento histórico-filosófico não significa necessariamente que a ideia da «justeza do material» (*Materialgerechtigkeit*) se venha a tornar obsoleta; a referência às diversas teorias das artes e às possibilidades que os seus *media* representam para as produções *intermediais* desempenha, pelo contrário, um papel relevante. No entanto, tal deixou de ser um fator decisivo para o estatuto das artes, uma vez que a lógica própria e a autonomia daquilo que é estético não conseguem ser fundamentadas por uma referência à natureza das formas de representação artísticas nem a alguma das suas técnicas ou procedimentos, devendo antes ser entendidas segundo uma perspetiva teórica e epistemológica. A sua resistência a definições

objetivistas de autonomia estética estabelece a ligação das produções *intermediais* com aquelas que se movem completamente fora do sistema artístico. (...) As suas transposições não significam de maneira alguma que a discussão em torno da dimensão social fique excluída das condições que a sustêm, sendo, pelo contrário, bastante alargada para além da tematização das formas e dos meios de representação.

No entanto, Adorno já não conseguiu integrar estas evoluções na sua estética devido aos seus pressupostos histórico-filosóficos. Face à justificação de Adorno para uma inevitabilidade da lógica de género, parece ser preferível tomar por verdadeiro o que Bubner concluiu face às tendências de diluição de fronteiras da arte, em que estas representam alguns entraves, juntamente com a definição filosófica de arte, em particular. Tudo indica que a evolução no sentido da diluição de fronteiras entre as artes – contrariamente aos relatórios caducos dos críticos modernistas – não se dá mediante uma afronta contra a autonomia do elemento estético, mas sim mediante uma análise profunda sua lógica específica.

Contudo, saltam à vista novas perspetivas, partir das quais se torna claramente evidente que a arte contemporânea não se estilhaça com a estética moderna, mas apenas com aquelas correntes que deslocam a lógica própria do elemento estético.

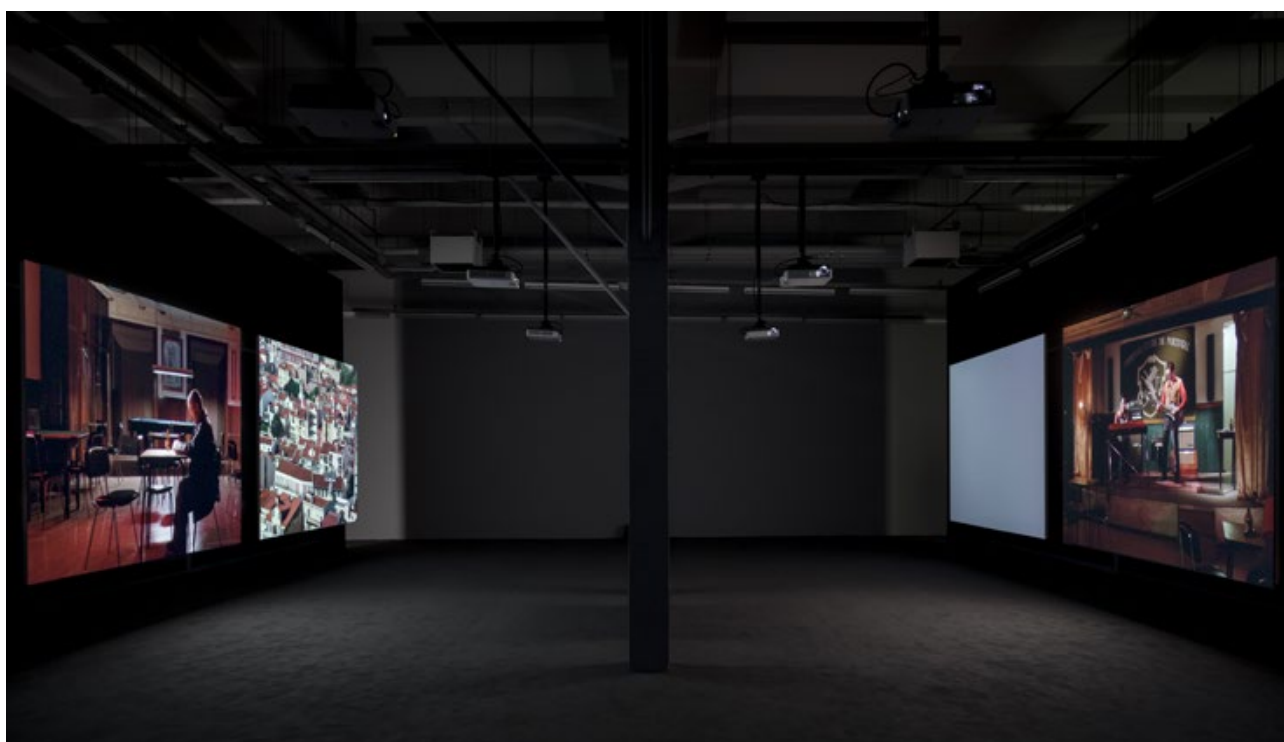


Fig. 01 · Stan Douglas, *The Secret Agent*, 2015

O DIREITO ESTÉTICO DA SINGULARIDADE

Uma das características da arte contemporânea que talvez salte mais à vista é a diversidade de formas com que ela se apresenta, uma diversidade que já não se consegue abordar ou que se consegue, embora de forma muito limitada, a partir de categorias ou classificações teóricas de género. No entanto, muito ou pouco, os domínios estáveis das artes tradicionais continuam a existir. Ao conceito de arte contemporânea é associada uma condição referente à produção artística que nela já não se consegue articular de forma harmoniosa. Isso também é válido se se tiver em conta a complicação que representa o facto de a referida condição estar ainda relacionada com as formas organizacionais desses domínios devido às lógicas institucionais e económicas, nas quais se faz valer de forma distinta. É desta forma que se comportam sobretudo as instituições de artes plásticas que trazem associados o rótulo «arte contemporânea» e as respetivas diluições de fronteiras, mesmo que os outros campos não se tenham também fechados a tais desenvolvimentos. Veja-se o exemplo da cultura festiva no campo musical, a qual tem reagido a produções que não só não se conseguem integrar na indústria musical, como também já não conseguem ser categorizadas de acordo com a tradição musical, dada a necessidade de compreensão *intermedial*. O teatro como instituição tem sofrido uma abertura a formas de índole performativa e instalativa sob o signo do pós-dramático, deixando para trás as tradicionais salas de teatro. Também um festival de cinema como a *Berlinale* tem vindo a integrar, entretanto, o chamado *Forum Expanded*, um formato expositivo próprio para obras *intermediais* que deixaram de poder ser apresentadas no cinema e que são adequadas para a compreensão do fenómeno cinematográfico da sua época, dum ponto de vista artístico e comparado.

Se não estou em erro, a posição destacada das artes plásticas – aqui estão também incluídas as chamadas instituições de arte contemporânea – não se explica exclusivamente a partir dos seus modelos comerciais. Como é evidente, o sistema das galerias e o financiamento de projetos no âmbito de exposições de grande envergadura em museus tem-se tornado algo extremamente atrativo. No entanto, a economia não consegue explicar de forma satisfatória o papel das artes plásticas neste contexto. Uma das razões

significativas para o seu lugar de destaque reside no facto dos questionamentos mais radicais do sistema artístico terem ocorrido primeiro no campo das artes plásticas, originados, por um lado, por discussões à volta do *readymade* e, por outro, pela arte conceptual. Mediante a apresentação de objetos de uso quotidiano e de ideias como sendo arte, a questão fundamental «O que é a arte?» passou a ocupar um lugar central na discussão. Seja como for, a discussão limitada apenas aos campos delineados segundo a teoria de género, mencionada anteriormente, deixa de fazer sentido. Talvez por essa razão, as instituições ligadas às artes plásticas se mantenham abertas a experiências *intermediais* com origem noutras artes.

Enquanto for verdadeira a tese de que a dissolução das fronteiras entre as artes deve ser vista em conjunto com a busca do conceito de arte no geral – tal como surge de forma particularmente enérgica nas discussões sobre o *readymade* e a arte conceptual – levanta-se imediatamente o outro problema, representado por esta constelação ao nível da relação entre o geral (universal) e o particular, problema este que tinha sido já identificado pela teoria de arte modernista através da relação da arte (no geral) com as artes (no particular). Na verdade, as diversas produções da arte contemporânea não estão diametralmente opostas em relação à antiga divisão da arte em artes resultante da teoria de género, a ponto de ser necessária a criação de novos géneros. A evolução no sentido da arte contemporânea pode ser entendida como uma radicalização de motivos que já na estética modernista do período pós-guerra tinham desempenhado um papel importante.

É isto que Adorno sublinha, aquilo que mais tarde veio também a ser realçado pelos filósofos Jean-François Lyotard ou Jean-Luc Nancy, nomeadamente o facto de que cabe a todas as artes insurgir-se contra a sua própria convencionalização, ou seja, rebelar-se contra os contextos de expectativas estéticas e desconcertar as categorias com a ajuda das quais a procuramos conceber. Adorno enalteceu constantemente a resistência que a produção artística — aquela que produz coisas «que não sabemos o que são» (Adorno 1970, 174) — precisa de oferecer às regras, convenções e categorias pré-estabelecidas e que servem de categorização à

arte. A autonomia da arte é dada pela sua resistência à própria lógica da identificação. De forma bastante semelhante, fala Lyotard num texto eloquente sobre o sublime em Barnett Newman, referindo que a arte deve ser entendida como o acontecimento do indeterminável (Lyotard 1984, 154) e mantém-se ligado a Nancy numa meditação sobre a arte da poesia, uma arte que nunca chega a ser idêntica a si própria, havendo a necessidade de ser definida em função da sua capacidade de se insurgir contra si própria. A poesia situa-se nos limites das nossas categorias, onde se coloca o problema do acesso, ou seja, onde se dá um distanciamento entre nós e aquilo que nos move (Nancy 2006, 4).

Todas estas definições remetem para a conhecida experiência de que as obras que estão assentes em convenções e formatos pré-estabelecidos depressa perdem a credibilidade, passando a ganhar a qualidade de objecto decorativo ou *kitsch*, segundo o conceito de Adorno, que classifica como *kitsch* tudo aquilo que perdeu o seu vigor estético (Adorno 1970, 77). A arte que é arte nunca abdica do seu conceito, jamais será possível fazer deduções daquilo que é arte a partir de definições, regras ou técnicas gerais. Ela liberta-se de tais generalizações para reclamar o direito ao conceito geral (universal) de arte em cada uma das suas formas singulares. Enquanto a compreensão da autonomia da arte tiver que passar – de acordo com o que defendem autores como Eco ou Bubner – essencialmente pelo carácter ambíguo das obras, pela sua abertura semântica ou indefinição, ela continuará a existir, apesar da existência desse paradoxo interno.

Não é por acaso que este importante motivo transcende as diferenças entre posições defendidas pela teoria modernista e pela mais recente teoria estética, pois também continua a ser relevante para os desenvolvimentos que se insurgem contra a divisão convencional da arte em artes. Na verdade, dentro deste contexto, o desenvolvimento no sentido da diluição de fronteiras entre os vários *media* parece representar mais uma ruptura com a teoria estética de Adorno, do que a sua radicalização. Foi assim que Adorno concluiu, na obra «*Die Kunst und die Kunst*», que a relação de tensões entre o geral (universal) e o particular pode ser atenuada se a divisão da arte em artes for ela própria uma convenção, uma regra geral, contra a qual a arte se deve rebelar em prol da sua autonomia. Contudo, não foi capaz

de tirar daí as consequências da defesa da diluição de fronteiras entre as formas artísticas, devido aos seus pressupostos histórico-filosóficos. No entanto, ao rejeitar tais pressupostos, o facto de que a arte contemporânea valoriza a singularidade é posto em evidência. Existem actualmente grandes obras que servem de fundamento a práticas artísticas bastante singulares, mas que ao mesmo tempo apenas servem de fundamento a essa obra específica, não se conseguindo gerar protótipos que possam ser aplicados à produção artística no seu todo. Através da análise de cada uma das obras, é possível constatar que não necessitam apenas de uma dimensão que possa ser generalizada como técnica, concepção ou processo, sendo antes necessário um conjunto delas. Hoje, a relação de tensões entre o geral (universal) e o particular manifesta-se em cada obra de forma individual. O particular já não reside em cada uma das diversas artes, mas sim, de forma inesperada, ao nível do carácter multifacetado das obras.

Fazer tal afirmação significa dizer que as tendências conducentes à dissolução das fronteiras entre as artes não devem ser entendidas de forma errónea, como um desenvolvimento que se dá no sentido do particular para o geral; tal seria válido apenas se o particular, tal como na teoria de arte moderna, fosse identificado com o carácter específico das práticas artísticas tradicionais, de forma a que as obras que recusam ser classificadas como sendo do mesmo tipo exigissem do conceito geral de arte a designação de «genéricas». Uma designação desse tipo, como aquela dada por Thierry de Duve no seu livro *Kant After Duchamp*⁹ (Duve 1996, 269), induz em erro, na medida em que tais obras de maneira alguma se desmoronam, estabelecendo antes uma relação de tensões precária num contexto de expectativas estéticas que resulta da institucionalização de juízos estéticos e dos seus critérios de julgamento subjacentes. A lógica estética seguida por estas obras, a meta-norma estética à qual obedecem, reside onde o acto da determinação, o próprio acto de julgar se torna problemático.

De acordo com a sua essência paradoxal, a arte persiste, por definição, numa diferença em relação à sua própria definição. Enquanto não houver a necessidade de o singular colectivo 'arte' fazer referência à lógica diferencial resultante desse paradoxo, nenhuma obra de carácter geral irá desmoronar sem se deixar enganar.

9. «The readymades are art, not painting, not sculpture, and not something interspecific straddling both», escreveu de Duve face à discussão em torno do conceito de Greenberg de especificidade do medium. «[T]hey are generic and nothing but generic» (p. 269).

Nunca existe «a arte», apenas existe arte. O plural da arte deve ser entendido como um «singular» – segundo o que foi referido por Jean-Luc Nancy noutra contexto – de maneira que o conceito *arte* designe algo geral, algo que é «não diferente», sendo, no entanto, «concebível apenas na simultaneidade paradoxal (...) da singularidade dispersa» (Nancy 2004, 27) das obras, em que cada uma representa um desafio em duplo sentido ao nosso juízo.

Um desafio ao nosso juízo é-nos dado pelas obras multifacetadas de arte contemporânea, sobretudo na medida em que já não conseguem ser reconhecidas como arte de acordo com as categorias teóricas tradicionais. Então, já não é possível deduzir o estatuto artístico de determinado objecto a partir das suas características. No entanto, isso apenas tem lugar em favor duma lógica estética genuína, após a qual a experiência estética se inicia. De modo algum significa isto o fim da crítica de arte, tal como foi anunciado anteriormente. Assim, uma obra deixa de ser avaliada a partir de características objectivas e determinadas que asseguravam previamente o seu estatuto artístico, para virem depois a ser experienciadas esteticamente. Em vez disso, determinado objecto é avaliado a partir da experiência na qual as próprias acções resultantes da nossa definição se tornam reflectidamente temáticas. Dito por outras palavras, só mediante operações artísticas se manifestam as diferenças individuais da arte. A partir de cada uma das suas formas singulares é possível sermos colocados numa situação na qual o problema relativo ao seu acesso se coloca, de maneira a pôr em jogo a nossa capacidade de julgamento e a que a obra se possa desenvolver na dinâmica das formas que toma. Ainda antes dos diversos problemas (...) levantados pelas obras contemporâneas ao nível de conteúdo, a sua insistência no direito à singularidade é confrontada com o carácter geral (universal) dos conceitos.

No entanto, perante um cenário em que o juízo estético atribui o rótulo de «arte» a determinados objectos que possibilitam uma experimentação através da sua existência de carácter excêntrico e singular, os desenvolvimentos no sentido da diluição das fronteiras entre as artes também se devem justificar como desenvolvimentos que deixaram para trás as identidades de género, mediante a compreensão da essência do próprio elemento estético. Ao mesmo

tempo, surge uma reformulação daquilo que deve ser a natureza e a função da crítica de arte, pois no momento em que a crítica de arte deixar de consistir em indagações policiais sobre se as produções de arte contemporânea singulares ainda são fiéis às categorias teóricas, passando antes a ter a função de definir cada acontecimento singular da arte de forma própria, surgirá um novo rol de dificuldades perante os críticos. Já na década de 80 do séc. XX, Jean-François Lyotard se tinha apercebido de forma clara que a função da crítica de arte tinha passado a ser a de separar o acontecimento singular, representado por uma obra, de outro que é incompreensível ou da menos estética lógica do novo, a da inovação (Lyotard 1984, 164).

A primeira definição é urgente nos tempos que correm, pois já existe o perigo de a compreensão da pluralidade singular da arte vir a ser banalizada. De acordo com a banalização da lógica do acontecimento estético, em caso de dúvida, tudo aquilo que não consegue ser compreendido é arte: «Isto é arte ou pode ficar fora?». Torna-se imperativo lembrarmo-nos de um argumento contra esta banalização (...), nomeadamente aquele que diz que só vive determinada experiência estética quem não permanece indiferente perante as obras de arte, quem consegue penetrar no seu mundo e familiarizar-se com elas. A experiência do carácter ambíguo da arte resulta de uma provocação da arte a nível cognitivo e não de um bloqueio por ela criado. O fenómeno da indeterminabilidade é o de uma negatividade que vai corroendo as nossas definições a partir de dentro (Menke 2010, 28) e não a reificação do elemento indefinido. Qualquer produção artística que transponha o carácter ambíguo da arte para uma falta de referências entre os seus elementos ou para uma simples ausência de significado deve ser alvo de crítica logo desde o início (Menke 2010, 27)¹⁰.

Também a segunda definição, que respeita a Lyotard, a do acontecimento estético da inovação com sucesso a nível comercial, é de extrema importância para a questão da autonomia da arte. Por outro lado, a diferenciação que tanta coisa acarreta consigo dá-se perante a qualidade da respectiva experiência, pois o objectivo da lógica comercial – o de querer sempre exigir algo de novo – é tudo menos o fenómeno estético. O novo deve ser integrado no mundo existente do consumidor. A questão decisiva que é colocada aos consumidores pela nova mercadoria é a de se

10. Para uma crítica de arte que utiliza tal argumento como, por exemplo, em Amt de Neo Rauch.

ela vai ao encontro deles ou não. Trata-se aqui de se reapropriar da escolha das mercadorias, o que também significa saber mostrar-se como alguém a quem essa nova coisa vai ao encontro (Menke 2011, 231-233). Geralmente, a referida inovação de sucesso a nível comercial combina o conhecido com o factor surpresa, de tal forma que se tornam possíveis tais adaptações da própria identidade às inovadoras mercadorias. «A inovação» – assim escreve Lyotard – «vai andando, funciona». No entanto, o acontecimento estético «é interrompido» (Lyotard 1984, 164)¹¹, bem como a própria lógica da identificação. O sujeito da experiência estética é, ele próprio, rejeitado em certa medida, da mesma forma que o automatismo da apropriação é interrompido. Enquanto que no mundo do consumo, cada objecto novo e estranho é desejado e passível de ser apropriado para reajustar a própria identidade, o encontro com a arte possibilita uma experiência em sentido contrário, na qual até os objectos mais familiares se tornam estranhos; uma experiência – se assim se preferir – de desapropriação estética ou expropriação.

Esta distinção é de extrema relevância do ponto de vista teórico da arte, pois torna evidente que a compreensão do plural singular da arte significa o reconhecimento de uma lógica, segundo a qual se

torna necessário que a arte se liberte de tudo aquilo que se lhe apresenta como convenção (Janecke 2011)¹² em prol da sua autonomia. Muitas das produções artísticas contemporâneas estão menos direccionadas para a criação de objectos formalmente novos, ambicionando antes um distanciamento estético relativamente àquilo que é conhecido.

Desta forma, tal representa uma implicação resultante do facto de a arte se ter libertado das fronteiras, significando também que as suas operações estéticas já não têm que ficar limitadas ao domínio da discussão em torno dos seus próprios meios e formas de representação. A arte, pelo contrário, transpõe várias vezes os seus limites para os domínios do não-estético que, seguindo a sua maneira muito própria, ficam subjugados à sua lógica transformativa. No entanto, de maneira nenhuma significa isto que a arte tenha ficado isenta duma discussão auto-reflexiva sobre as suas condições inerentes, alargando, pelo contrário, a sua compreensão a tal discussão de forma radical, pois já não são só os meios de representação e as convenções sobre a formação das formas a eles associadas, à volta das quais se gera a discussão sobre a institucionalização da arte; levantam-se ainda outras convenções e normas – institucionais, económicas, sociais e culturais – que interpenetram a «instituição arte».

11. Relativamente à distinção enunciada neste parágrafo, Cf. Juliane Rebentisch, Some Remarks on the Interior Design of Contemporary Subjectivity and the Possibilities of Its Aesthetic Critique, in: Lynne Cooke/Josiah McElheny/Johanna Burton (Hg.), *Interiors*, Berlin 2012, p. 311-317.

12. Jörg Heiser também salienta que «o descrédito da arte em relação às escolas por ela própria formadas» é uma importante prova da sua qualidade. Cf. Jörg Heiser, *Plötzlich diese Übersicht. Was gute zeitgenössische Kunst ausmacht*, Berlin 2007, aqui p. 349.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor W. – *Ästhetische Theorie*. Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag, 1970.

____ – *Gesammelte Schriften*, Rolf Tiedemann (ed.), Bd. 10.1. Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag, 1977.

____ – *Noten zur Literatur*. Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag, 1974.

BENJAMIN, Walter – «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit». *Gesammelte Schriften*, Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser (eds.), Vol. 1.2. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1974.

DE DUVE, Thierry – *Kant after Duchamp*, Cambridge MA/London: The MIT Press, 1996.

EICHEL, Christine – «Vom Ermatten der Avantgarde zur Vernetzung der Künste. Vom Ermatten der Avantgarde zur Vernetzung der Künste. Perspektiven einer interdisziplinären Ästhetik im Spätwerk Theodor W. Adorno», Tese PhD., Frankfurt/M, 1993.

FRIED, Michael – «Kunst und Objektivität». *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive* Gregor Stemmerich (ed.). Dresden/Basel: Verlag der Kunst, 1995.

GREENBERG, Clement – *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*. Amsterdam/Dresden: Verlag der Kunst, 1997.

HEISER, Jörg – *Plötzlich diese Übersicht. Was gute zeitgenössische Kunst ausmacht*. Berlin: Claassen Verlag, 2007.

JANECKE, Christian – *Maschen der Kunst*. Springe zu Klampen Verlag, 2011.

KRAUSS, Rosalind E. – *A Voyage on the North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition*. London: Thames & Hudson, 1999.

____ – *Perpetual Inventory* Cambridge MA/London: The MIT Press, 2010.

LYOTARD, Jean-François – «Das Erhabene und die Avantgarde». *Merkur*, 2, 1984.

MENKE, Christoph – «The Aesthetic Critique of Judgment». *The Power of Judgment. A Debate on Aesthetic Critique*. Daniel Birnbaum/Isabelle Graw (org.). Berlin, New York: Stenberg Press, 2010.

____ – «Ein anderer Geschmack. Weder Autonomie noch Massenkonsum». *Kreation und Depression*. Christoph Menke/Juliane Rebentisch (org.). Berlin: Kadmos Kulturverlag, 2011.

NANCY, Jean-Luc, «Making Poetry». *Multiple Arts. The Muses II*. Stanford: Stanford University Press, 2006.

____ – *singulär plural sein*. Berlin: Diaphanes, 2004.

REBENTISCH, Juliane – *Ästhetik der Installation*, Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag, 2003.

____ – «Some Remarks on the Interior Design of Contemporary Subjectivity and the Possibilities of Its Aesthetic Critique». *Interiors*. Lynne Cooke/Josiah McElheny/Johanna Burton (eds.). Berlin, New York: Stenberg Press, 2012.

WOLF, Tom – *Worte in Farbe. Kunst und Kult in Amerika*. München: Knauer, 1992.