

***Autonomia? Autonomia! Experiência  
estética nos dias de hoje<sup>1</sup>***

***Autonomy? Autonomy! Aesthetic  
experience today***

*Juliana Rebentisch<sup>2</sup>*

*Tradução: Stephan Baumgärtel<sup>3</sup>*

## Resumo

A partir de uma reflexão sobre a argumentação de Michael Fried em seu famoso ensaio sobre arte e objetividade, o artigo discute as diversas concepções de 'autonomia da arte' e de 'recepção enquanto participação'. Para a autora, o sujeito que se experimenta esteticamente não serve mais como modelo para o sujeito extra-estético; antes, ele é necessariamente um sujeito parcial, pois a experiência estética existe de maneira autônoma *ao lado das esferas da razão teórica e prática*. Como tal sujeito estético, o sujeito não se experimenta por habilidades que ele possui virtual ou realmente em contextos extra-estéticos, mas se experimenta em essas habilidades que consegue fazer somente na experiência estética.

**Palavras-chave:** Autonomia da arte; recepção como participação; sujeito estético; arte relacional

## Abstract

Starting with a reflection on Michael Fried's famous essay 'Art and Objecthood', this article discusses different conceptions how to understand the 'autonomy of art' and 'reception as participation'. For the author, the subject that experiences him/herself aesthetically does not serve as a model for the extra-aesthetic subject, because aesthetic experience exists in an autonomous way alongside the spheres of theoretical and practical reason. As an aesthetic subject, the human being does not experience him or herself as endowed with faculties that s/he may possess virtually and de facto in extra-aesthetic contexts, but faculties that s/he can only experience aesthetically.

**Keywords:** Autonomy in art; reception as participation; aesthetic subject; relational art

ISSN: 1414.5731  
E-ISSN: 2358.6958

<sup>1</sup> O texto baseia-se na argumentação da tese de doutorado de Juliana Rebentisch publicada sob o título *Ästhetik der Installation*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 2003. Uma versão inglesa foi publicada em 2012 sob o título *Aesthetics of Installation Art* pela editora Sternberg Press, Berlin. A versão alemã desse ensaio pode ser acessada no sítio [http://www.diss.fu-berlin.de/docs/servlets/MCRFileNodeServlet/FUDOC\\_S\\_derivate\\_00000002244/rebentisch.pdf](http://www.diss.fu-berlin.de/docs/servlets/MCRFileNodeServlet/FUDOC_S_derivate_00000002244/rebentisch.pdf).

<sup>2</sup> Professora titular da *Hochschule für Gestaltung Offenbach* e docente associada ao *Institut für Sozialforschung Frankfurt*.

<sup>3</sup> Professor Dr. Associado - Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), atuando junto ao Programa de Pós-Graduação em Teatro (PPGT-CEART). [stephao08@yahoo.com.br](mailto:stephao08@yahoo.com.br) - Agradeço a doutoranda Julianna Rosa de Souza e a mestranda Karine Cupertino por sua leitura e revisão ortográfica e estilística da tradução.

1. Como ponto de partida das minhas considerações serve a tese de que as tendências de diluir as fronteiras entre as artes dos últimos quarenta ou cinquenta anos não atacam – como se está frequentemente presumindo – a ideia moderna da autonomia estética, mas apenas este mal-entendido que reclama para a arte uma objetividade exagerada e que se expressa, entre outros, na ideia de que ela não depende em nada de um observador. Portanto, o fato de que a arte das últimas décadas é dirigida a um observador, bem como sua maneira de realizar esse endereçamento, não decorre de um interesse no observador alheio à arte. Antes, provêm do fato de que a arte está tomando a sério sua própria essência estética, ou seja, a reivindicação de uma autonomia propriamente estética.

2. Essa tese, que pretendo explicitar no contexto de considerações vinculadas a uma estética da experiência, contradiz à primeira vista a ideia modernista da autonomia estética. Pois, nos anos 60, para a estética e crítica da arte modernista, a inserção do observador parecia ser um problema não apenas estético, mas também ético. Exatamente porque as obras de arte começavam a virar situações – que, como dizia Michael Fried em 1967 em sua famosa crítica à Arte Minimalista, “quase por definição abrangem o observador”<sup>4</sup> – elas pareciam tornar-se dependentes desse observador. Em outras palavras, elas se colocaram aparentemente à disposição de uma violência instrumental por parte do sujeito observador. Da perspectiva da crítica à arte modernista, a desintegração das fronteiras da obra de arte paradoxalmente correspondia com uma lógica da instrumentalização que se encontrava diametralmente oposta à sua ideia de uma arte autônoma. Pois, conforme o núcleo da reflexão ética na teoria e estética modernistas, a arte verdadeiramente autônoma se distingue da mercadoria pelo fato de que a primeira pode somente ser reconhecida, mas não consumida. Por isso, a obra de arte autônoma deve assemelhar-se mais a outro sujeito do que a um objeto que é apenas coisa. Na medida em que as obras de arte se oferecem ao observador como telas para suas projeções, elas se abaixam para virar meras coisas e ‘mercadorias culturais’. Mais do que isso: na formulação de Adorno, “na medida em que [as obras] [...] estão ao serviço [dos observadores], enganam-nos”.<sup>5</sup> Pois, no diagnóstico crítico feito pelo modernismo, a fusão entre observador e obra de arte, realizada nessa projeção, é apenas o sintoma de uma distância mais profunda, de uma alienação fundamental entre sujeito e objeto. Das obras de arte coisificadas o observador não percebe nada mais que “o eco estandardizado de si mesmo”<sup>6</sup>. Assim, no momento de exercer seu poder sobre o objeto, o sujeito está sendo privado, conforme a tese de Adorno, de uma experiência na qual se manifesta uma subjetividade. Pois tal experiência permite que o observador seja tocado por um outro, ao invés de anestesiá-lo, no modo de uma incessante retroalimentação, com aquilo que toma como próprio.

3. Quebrar esse mecanismo – produzido na perspectiva adorniana pela indústria cultural e na visão de Fried pelo teatro ou pela teatralidade da arte – e superar a relação tanto assimétrica quanto alienadora entre sujeito e objeto, é a finalidade decisiva da autonomia da arte tanto na visão de Adorno e Fried quanto de Stanley Cavell,<sup>7</sup> Hans-

<sup>4</sup> Rebutisch cita conforme a coletânea Gregor Stemmerich (Hrsg.), *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*, Dresden 1995. Embora a autora coloque como referência um texto de Fried nessa coletânea chamado *Kunst und Objektivität* [arte e objetividade], as citações não podem ser identificadas no texto original do mesmo nome que Fried publicou em 1967 e que foi traduzido para o português como *Arte e Objetividade* em 2002 na revista *a/e* do PPGAV/UFRJ. Por isso, são ausentes referências a páginas do texto original nesta tradução. [NT].

<sup>5</sup> Adorno, T., *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 2008. p.29.

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> Stanley Cavell foi professor nas universidades de Harvard e Berkeley, com pesquisas sobre estéticas teatrais. Suas visões sobre o teatro influenciaram o citado ensaio de Fried. Cavell defendeu o regime perceptual do drama por conscientemente excluir o espectador da cena. Assim, ele permitiria e até demandaria torna-lo ciente de uma diferença dolorosa entre ficção e realidade o que lhe impediria acomodá-lo numa posição voyeurista na qual a obra cênica seria instrumentalizada para servir a seus interesses de consumo. Ver Rebutisch, 2003, p.25-39 [NT].

Georg Gadamer ou Martin Heidegger. Para que a arte não se submeta ao serviço dos sujeitos e assim os engane, deve estar presente nas próprias obras de arte algo como uma subjetividade, conclui o discurso estético da arte moderna em relativo uníssono. Isso também é o motivo mais profundo, ou seja o motivo ético, de toda crítica modernista a todo tipo de arte que expõe seu 'ser-coisa', sua objetividade;<sup>8</sup> seja a arte de Tony Smith (no caso de Fried) ou a arte de John Cage (no caso de Adorno). A ideia modernista de que na autêntica obra de arte deve ser presente algo como uma subjetividade, entretanto, não pode ser mal compreendida no sentido de uma subjetividade do artista que se expressaria na obra de arte. Pois a concepção de que a obra de arte seja expressão do sujeito artista simplesmente reproduziria no plano da produção o problema da instrumentalização subjetiva do objeto. Isso é o motivo igualmente ético da crítica moderna da estética do gênio, começando com Heidegger e passando por Gadamer e Adorno. Vou retomar esse problema. De qualquer maneira, esse complexo de argumentação ético-estética é responsável pelo fato de que o discurso modernista tinha que reprovar tanto a literalidade enfatizada das artes após os anos 60 quanto a concomitante dependência das obras da perspectiva performativa dos observadores. Já que essa nova arte, com sua enfatizada objetividade bem como seu concomitante endereçamento a um observador, parecia instalar uma relação instrumentalizante entre sujeito e objeto, ao invés de trabalhar contra ela no próprio meio da arte.

4. Uma defesa dessa arte obviamente precisa enfrentar esse contexto se ela não quer expor-se à suspeita de ser ela mesma parte do problema identificado pela crítica modernista. Nesse caso, tudo parece depender da questão se a crítica modernista tem razão em igualar o "endereçamento" do observador a um poder instrumental desse sobre o objeto. Certamente é fato de que boa parte das obras contemporâneas corresponde com uma experiência de recepção na qual o observador está sendo confrontado consigo mesmo e com sua produção ou projeção de significados. Mas aquilo que uma perspectiva da teoria da arte modernista pode entender apenas como alienação do objeto coisificado (e portanto também do eu próprio), pode ser compreendido – esta é a minha tese – no contexto de teorias pós-kantianas da experiência estética como forma genuinamente estética da relação com o objeto e com o eu próprio; nessa relação o sujeito não instrumentaliza o objeto e esse não se resume a sua mera objetividade.

5. O próprio Fried nos oferece nas descrições de sua experiência com os objetos provocativamente simples da Minimal Art um primeiro indício para o fato de que até eles não se resumem, como diz Fried, a sua facticidade literal. Se acompanhamos o relato famoso da experiência de Fried, percebemos que esses objetos subitamente revelam por meio de sua objetividade traços humanos: "Sentir-se distanciado desse objeto", escreve Fried, "não difere fundamentalmente da sensação de ser distanciado ou afetado pela presença muda de uma outra pessoa; a experiência de um encontro inesperado com objetos literalistas – por exemplo em salas escurecidas – pode inquietar alguém enormemente por um momento de uma maneira exatamente igual". Ora, Fried não encontra os motivos para esse efeito desconfortante na escala humana dos objetos minimalistas ou no fato de que os ideais minimalistas de

<sup>8</sup> *Objecthood* em inglês ou *Dinghaftigkeit* em alemão. Foi traduzido para o espanhol como *objectualidade* e para o português na já mencionada tradução como *objetividade*. A intenção do neologismo é frisar a dimensão material de um objeto de arte, em detrimento de sua dimensão espiritual, ou talvez melhor, intencional. Dessa maneira, a obra vira, sobretudo, materialidade formada, sendo que a forma esconde sua função de carregar uma intenção; ou melhor, a intenção da forma é subsumida quase inteiramente ao ressaltar do estar-aí de uma materialidade. Cria-se, assim, efeitos de presença que aparentemente não passam pela presença de significados inscritos na obra, ou seja, intenções formuladas por meio de sua composição. [NT]

“algo não-relacional, unificado e completo” se aplicam no cotidiano a outros seres humanos, mas sobretudo na impressão de que muitos desses objetos evocam “de maneira excessivamente antropomórfica” uma vida interior secreta. O que interessa a Fried nessa afirmação não é comprovar a contradição performativa que uma arte revela traços antropomórficos cujo programa se direcionava explicitamente contra todo antropomorfismo na arte, mas criticar o caráter latente do antropomorfismo minimalista. Pois a sensação terrivelmente inquietante dos objetos discutidos por Fried encontra-se, segundo ele, no fato de que eles assumem traços quase subjetivos, apesar de possuir formas altamente simples, sem que essa tensão fosse “encenada abertamente”. Parece que eles se camuflam que nem atores, e isso é o problema de Fried. Entretanto, Fried não deixa claro como esse fingimento de fato funciona; se é um esconder de um núcleo antropomórfico; de um significado antropomórfico atrás de uma máscara de objetividade ou, de modo inverso, o mascaramento de um objeto simples com características antropomórficas que ele na verdade não possui. Seja que o objeto se mostre como uma mera coisa, só para esconder seu caráter verdadeiro, ou seja que ele se apresente como um quase sujeito que na verdade não é nada mais que um objeto com certas características – “incuravelmente teatral” como formula Fried –, o que aparece aqui é a tendência à “auto-transformação e auto-reversão”<sup>9</sup> desses objetos, sua oscilação aparentemente indecisa entre literalidade e referencialidade. Em outras palavras, “incuravelmente teatral” é sua presença dupla enquanto coisa e signo. De fato, costuma-se designar uma figura dupla com o termo teatral “presença cênica” que Fried aplica aos objetos minimalistas. O ator no palco mostra sempre simultaneamente ele mesmo e outra figura, o personagem; nisso consiste sua presença cênica. “You can´t point to one without pointing to the other”, escreve Stanley Cavell sobre o fenômeno, “and you can´t point to both at the same time. Which just means that pointing here has become an incoherent activity”<sup>10</sup>. Uma cadeira no palco é apenas uma cadeira, mas também algo a mais, é signo para o trono do Rei Lear, por exemplo. Não se pode negar, portanto, a percepção de uma *tensão* inelutável entre o apresentar e o apresentado como um elemento essencial da experiência teatral. Igualmente incurável, conforme a observação de Fried sobre sua experiência com os objetos minimalistas, é a duplicação deles em objeto e signo. Pois o movimento oscilante entre coisa e signo não pode nem ser superado na construção do significado, por meio de uma estética simbólica, nem reduzido de maneira positivista a uma mera literalidade. Os objetos simples da Minimal Art continuam “incessantemente legíveis”, pois são inelutavelmente legíveis de maneira dupla: como coisa e como signo; e especificamente referindo mutuamente um ao outro. No exato momento em que os objetos minimalistas parecem ter adquiridos no olhar do espectador um significado antropomórfico, fica claro que nada neles justifica objetivamente essa impressão: a produção de sentido se revela como projeção de sentido. O observador está sendo levado para a facticidade do material cuja evidência, por sua vez, se mostra como algo instável, contaminada por significados latentes. Dessa maneira, a produção de sentido e a projeção de sentido se relacionam nessa dupla legibilidade dos objetos minimalistas de tal modo a afirmar-se tanto quanto negar-se mutuamente. É isso que determina sua qualidade; sua terrível qualidade inquietante [unheimlich] e “incuravelmente teatral”, para repetir as palavras de Fried.

6. Ora, a duplicação de algo em coisa e signo não pertence especificamente à Arte

<sup>9</sup> George Didi-Huberman, *Was wir sehen blickt uns an. Zur Metapsychologie des Bildes*, München: Fink, 1999, p. 115

<sup>10</sup> Stanley Cavell, „The Avoidance of Love: A Reading of King Lear“, in: ders., *Must we mean what we say? A Book of Essays*, Cambridge 1969, 328. “Não se pode apontar a um [aspecto], sem apontar ao outro. E não se pode apontar a ambos simultaneamente. O que significa que o próprio ato de apontar tornou-se uma atividade incoerente”.

Minimalista ou aos signos teatrais. Ela é, em minha opinião, um elemento estrutural de toda arte. A consequência anti-Friediana disso é que não há uma arte não-teatral. A duplicação incurável e terrivelmente inquietante do objeto minimalista, ou melhor: a percepção do caráter *estético* dessa duplicação – o que na minha opinião seria uma maneira mais adequada de descrever o fenômeno de um ponto de vista sistemático – nos pode servir para formular uma primeira posição contra a relação entre sujeito e objeto instalada supostamente na arte pela literalidade da Arte Minimalista. De fato, o próprio Fried descreve a relação do observador com o objeto minimalista em última análise não como dominação do observador sobre ‘seu’ objeto, mas como uma forma de desestabilização manifesta no sujeito observador. Sendo nem coisa nem signo e ao mesmo tempo ambos simultaneamente, o objeto não parece como claramente definível; parece que ele se esquiva de qualquer determinação de seu significado ou de sua literalidade, para, em vez disso, confrontar o observador com uma dinâmica de produções contraditórias de sentido e de suas subversões que não pode acalmar-se nem na projeção de um determinado sentido nem na afirmação de fatos formais. Apesar de toda a suposta evidência de sua forma, não se pode esclarecer de fato onde no objeto se localizam suas significâncias formais ou contedísticas. Por causa de sua dupla legibilidade, os objetos minimalistas permanecem estruturalmente inquietantes. Com isso, a possibilidade de uma relação de compreensão instantânea com o objeto artístico se torna algo duvidoso, seja na versão positivista defendida por alguns artistas minimalistas, seja na versão de Fried contra a latência minimalista e apoiando-se em última análise numa estética do símbolo. É exatamente a apreensão compreensiva do objeto pelo sujeito que se tematiza reflexivamente, devido à duplicação estética do objeto, seu caráter ‘incuravelmente teatral’.

7. Já que os significados com os quais a obra quase se aproxima ao observador não são lidos como objetivos na obra nem estritamente produzidos pelo observador, esse se experimenta em relação ao objeto como ‘performativo’, ou seja, como produtor sem que as forças agentes subjetivas possam ser completamente controladas. No que diz respeito ao objeto, essa estética pós-kantiana reflete essa experiência no conceito da “aparência” [Schein]. Pois a aparência se refere, conforme escreve Rüdiger Bubner, àquele “fenômeno dependente que se tornou independente” e como tal devemos compreender a experiência estética em sua produtividade, sua performatividade. Na medida em que o relato de Fried descreve precisamente esse tipo de experiência, a teatralidade seria menos o nome para a construção de uma relação hierárquica entre sujeito e objeto, mas antes a denominação de uma abertura reflexiva dessa relação. Experiência estética não se localiza, como talvez possa sugerir o conceito de experiência à primeira vista, somente no sujeito, mas acontece num processo entre sujeito e objeto que transforma ambos. O objeto por ser em primeiro lugar instalado por esse processo como obra: liberado como obra de arte; o sujeito, por assumir nesse processo uma forma autorreflexiva que se depara com sua própria produção de significado no modo de um aparecer estético como algo peculiarmente estranho, ou seja, uma forma que não pode ser descrita corretamente nem em termos de uma atividade que determina a obra artística intencionalmente nem como uma passividade que apenas experimenta as propostas da obra de arte. Antes, a experiência estética se realiza na tensão entre os polos de atividade e passividade pela qual o sujeito é mantido numa relação de distância para com o objeto que recusa qualquer instrumentalização dele, seja por meio de um interesse por seu consumo, seja por sua compreensão instantânea. E isso não vale apenas para a experiência de objetos minimalista. A meu ver, é um traço estrutural de *toda* experiência genuinamente estética.

8. Entretanto, a 'situação' minimalista dramatiza a desestabilização da relação objetual de uma maneira especial. Portanto, penso que deveríamos olhar nesse contexto para as diferentes estratégias minimalistas e pós-minimalistas-instalativas de 'incorporar' o observador. Se manifestam, repetindo a minha tese, não por motivos extra-estéticos de possibilitar uma 'participação' democrática do observador, mas em nome daqueles traços de uma experiência da arte recalcados pelo discurso modernista, mas que devem ser qualificados a partir de uma perspectiva da experiência genuinamente estética como sendo especificamente estéticos. Isso vale especialmente para a relação entre uma reflexividade acerca de seu contexto e a infinitude estrutural da experiência estética. Para tornar isso mais plausível, quero me ater mais um pouco na crítica da Arte Minimalista por Michael Fried.

9. Num comentário sobre as teses do artista minimalista Robert Morris, Fried escreve: "[...] a afirmação de Morris de que nos melhores trabalhos novos o observador é levado a tomar consciência de que 'ele mesmo está estabelecendo relações ao apreender o objeto de várias posições e sob condições variáveis de luz e de contexto espacial' equivale a dizer que o observador é levado a tomar consciência da interminabilidade e inesgotabilidade, senão do próprio objeto, então ao menos de qualquer modo de experiência do objeto. Essa consciência é ainda mais exacerbada por aquilo que se poderia chamar de inclusividade de sua situação. Isto é, pelo fato, assinalado acima, de que tudo que ele observa conta como parte daquela situação, e conseqüentemente parece influir de uma maneira que permanece indefinida sobre sua experiência do objeto" (2002, p.144). Inesgotável é a Arte Minimalista aqui obviamente num sentido bem diferente daquele que Fried estabelece como interpretação da experiência artística a partir das esculturas de seu amigo Anthony Caro, como experiência instantânea de sua "profundidade e plenitude". Em seu olhar crítico sobre a Arte Minimalista, Fried atribui a inesgotabilidade não ao objeto, mas antes à *experiência do objeto*. Entretanto, essa posição está na contramão da interpretação de Fried de que é autonomia estética, compreendida como a ilusão de uma presença das obras independente de qualquer observador. Isso fica evidente quando Fried, num texto posterior que recapitula as discussões sobre "Art and Objecthood", faz referência às 'esculturas de mesa' de Anthony Caro que integram elementos de seu ambiente, sobretudo mesas, em seu complexo formal escultural. Enquanto a Arte Minimalista representa a desfronteirização do objeto em direção à situação, Caro serve como exemplo positivo contrastante, por realizar o movimento contrário de uma integração de elementos do ambiente para o interior do objeto. Exatamente esse exemplo fronteiro – a integração de elementos 'no fundo' extra-estéticos para dentro do complexo estético – revela a pressuposição objetivista de Fried de que, no caso de boa arte, os elementos estéticos e extraestéticos podem ser facilmente separados e identificados no próprio objeto, como se existissem independentes (ou antes) de qualquer experiência.

10. Derrida mostrou numa reflexão crítica sobre a *Crítica do Juízo* de Kant que o problema da fronteira ou do enquadramento pode valer como um dos problemas mais importantes da estética tradicional. Pois essa se colocou cada vez de novo a questão o que pertence essencialmente ao objeto estético, à obra de arte, e o que lhe está apenas externo. Conforme Derrida, e nesse ponto estou de acordo com ele, deve se compreender exatamente a impossibilidade de uma resposta a essa questão como elemento estrutural do estético. Toda experiência estética é caracterizada pela necessidade de manter aberta, de maneira constitutiva, a questão o que pertence

à obra de arte e o que está sendo projetado sobre ela ou inscrito nela como algo externo. Portanto, a lógica especificamente estética de que o detalhe insignificante no objeto, como por exemplo o enquadramento ornamental ou o ambiente espacial, subitamente pode dobrar-se para estar no centro da significância estética, apenas para voltar a ser no próximo momento nada mais que uma coisa secundária, uma janela na galeria, uma ondulação no chão, uma árvore, o ar..., essa lógica, que podemos denominar com Derrida como 'parergonal', atravessa toda a arte. Percebemos isso de uma maneira quase tátil na arte da instalação minimalista e pós-minimalista que integra em si mais ou menos explicitamente seu ambiente concreto. Assim, ela torna explícito no médium da arte o que vale já de modo latente para as formas artísticas tradicionais, a escultura e a pintura: sua tendência de abrir suas fronteiras não só em termos de conteúdo em direção a seus contextos culturais, mas também aos contextos literalistas-espaciais. Em relação à pintura, por exemplo, podemos pensar nos arranjos quase sintáticos das telas em exposições. É bem sabido que influenciam o significado das pinturas individuais.

11. Aparentemente, essa tendência para a diluição das fronteiras não é uma qualidade de obras singulares ou do posicionamento de seus elementos. Antes, só pode ser compreendida em relação à processualidade por princípio interminável da experiência estética por meio da qual as obras se colocam para realizar seu trabalho de desconstruir fronteiras. O movimento de diluir fronteiras é um elemento constitutivo da experiência estética. Portanto, numa concepção que parte de uma estética da experiência, a reflexividade para com os contextos não está em contradição com o princípio da autonomia estética. Antes, é um momento essencial de sua definição: a diluição de fronteiras é parte de uma operação especificamente estética da reflexão, pela qual as obras são constituídas como estéticas e postas no mundo como arte. Nessa operação revela-se novamente a dependência das obras de arte de algo como a atividade performativa dos sujeitos que fazem uma experiência estética. Essa performatividade não por acaso está sendo tematizada desde os anos 60 sob o lema da 'integração do espectador'.

12. Já Arnold Gehlen apontou em seu livro *Zeit-Bilder* acerca da arte moderna o fato de que as vanguardas artísticas se apoiaram cada vez mais na capacidade e disponibilidade reflexivas de seus receptores. A arte após os anos 70 não só radicaliza essa tendência; os próprios artistas a tornam cada vez mais explícita, e o fazem de tal modo que é preciso colocar a questão pelo status do sujeito da experiência estética de maneira nova. Pois a virada contra a ideia objetivista de uma arte independente do observador e do próprio contexto possuía um traço crítico implícito que se tornou explícito na arte que criticava as instituições durante os anos 70, mas sobretudo nos impulsos feministas, queer, pós-coloniais, socialista e subculturais na arte dos anos 90: a problematização de uma observação da arte supostamente livre de interesses. A partir desse momento, a própria arte expõe os pressupostos culturais e sociais que formam seu pano de fundo, que apoiam sua recepção e a respeito dos quais ela sabe que existe numa relação insuperável. Especialmente Pierre Bourdieu frisou repetidamente que a experiência estética não se dá tão imediatamente e universal como a ideologia burguesa da arte gostaria que fosse. Assim, o fenômeno de que a arte recente tematiza com uma frequência marcante assuntos da identidade política, se deve para além de certas conjunturas discursivas também à oposição artística à concepção de um sujeito universal-

neutral da experiência estética. Exatamente por isso, acredito, que podemos apreender com esses trabalhos sobre a construção de uma subjetividade estética e menos sobre a construção social de sujeitos. Sobretudo se a comparamos com o respectivo discurso estético da modernidade.

13. Ora, conforme Adorno (que nesse contexto se apresenta como o parceiro de diálogo mais pertinente), a subjetividade estética significa antes de tudo aquela da obra de arte – e não a dos ouvintes ou espectadores concretos.<sup>11</sup> Entretanto, a quase subjetividade das obras de arte é uma subjetividade de uma validade geral, não apenas individual. O artista não produz arte, conforme Adorno, por expressar de maneira genial sua subjetividade individual, mas por transcendê-la por meio de uma auto-restrição: objetivando-a, a transpõe para a obra de arte. Se o artista tecnicamente mais avançado segue quase 'inter-passivamente' "uma legislação forçada pela própria coisa", não se pode mais, assim acredita Adorno, atribuir a essência da obra de arte àquele que a criou, e seguindo nisso "a estrutura da propriedade privada".<sup>12</sup> Pois então a obra existe por si só, mais como se fosse um sujeito do que um objeto. Por outro lado, o sujeito que se articula nas improvisações do Jazz lhe parece tão suspeito quanto um sujeito que se ausenta de qualquer intervenção subjetiva na produção artística, como, por exemplo, no caso de John Cage. Adorno julga ambos como esteticamente 'impotentes'; como sintomas da época de uma 'fraqueza do eu'. Conforme ele, entregam já de antemão aquele momento reconciliador na arte que ele mesmo toma por sua essência. Pois somente por uma mediação bem-sucedida na produção entre sujeito e objeto, a obra de arte conserva, na concepção artística de Adorno, a ideia utópica de uma verdadeira subjetividade, pois verdadeira em sua trans-individualidade, liberada tanto de reivindicações de dominação quanto de auto-submissão. Nesse sentido, para Adorno o artista se torna "representante do sujeito social coletivo".

14. O problema central nessa concepção universalista da subjetividade estética encontra-se na estrutura de seu clímax universalista. Isso fica mais claro em relação ao conceito adorniano da recepção estética. Experiência estética consiste, conforme Adorno, não na projeção sobre, mas na entrega à obra de arte. A identificação que o sujeito realiza, na concepção ideal de Adorno, não é a de aproximar a obra a si mesmo, mas uma em que se assemelha à obra de arte. Aquilo que Adorno chama às vezes com Hegel de 'estar junto' "torna inoperante o receptor enquanto pessoa empírica-psicológica em favor de sua relação com o objeto". Ora, essa concepção não é apenas objetivista, por pressupor que a mediação entre técnica e material, sujeito e objeto a ser realizada pelo artista pode ser objetivada de tal maneira a permitir que seja percebida na forma de uma "determinação da própria coisa" também pelos receptores como "desiderato próprio" deles. Essa concepção é também problemática por supor que todos os receptores o farão de modo igual. Nesse 'estar junto' estético, todos os sujeitos se harmonizam. E isso não apenas no sentido de todos fazerem em princípio uma experiência estruturalmente comparável (como pensa Kant), mas também no sentido mais amplo de concordarem, em sua subjetividade, que participam esteticamente no pré-aparecer<sup>13</sup> do 'sujeito coletivo'. Conforme a ideia adorniana de que na obra de arte se conserva dialeticamente a utopia de uma humanidade

<sup>11</sup> Adorno, Theodor W. "Vers une musique informelle", *Gesammelte Schriften*, hrsg. Rolf Tiedemann, Frankfurt/M. 1978, vol. XVI, p. 539.

<sup>12</sup> Adorno, Theodor W. „Der Artist als Statthalter“, *Gesammelte Schriften*, hrsg. Rolf Tiedemann, Frankfurt/M. 1974, vol. XI, p. 122

<sup>13</sup> *Vorschein* em alemão, que significa uma espécie de pré-aparência ou aparecer premonitório. Uma figura que nos faz antecipar a possibilidade de outra realidade, como por exemplo no uso que Ernst Bloch faz dessa noção para descrever a maneira como aparece um estado utópico dentro da realidade atual. Optamos aqui pelo infinitivo substantivado, uma vez que a autora enfoca antes a processualidade da recepção da obra de arte por um(a) espectador(a). [NT]

reconciliada, essa sua subjetividade transindividual expressa na arte autônoma um 'nós', e isso "tanto mais puramente quanto menos se adapta exteriormente a um nós e a seu idioma."<sup>14</sup> A resposta de Adorno para o problema ético de uma relação assimétrica entre sujeito e objeto culmina numa renovação da ideia de Schiller acerca uma união entre os seres humanos que é esteticamente efetuada.

15. É obvio que a arte das últimas três e quatro décadas se recusa a abrir-se para tal teoria. Hoje em dia, por causa de – entre outros motivos – sua exposta objetividade, a arte não é apenas decididamente produzida *para* um público. Mais do que isso, como arte politicamente engajada, endereça a composição concreta desse público. Obras politicamente engajadas separam o público conforme as linhas de identidade de gênero, orientação sexual, origem étnica e/ou pertencimento de classe. Dependendo de seu posicionamento na rede dessas coordenadas identitárias, os receptores experimentarão diferentemente as obras motivadas por discursos feministas, queer, pós-coloniais, socialista e/ou subculturais. Se podemos falar aqui em experiência estética, ela é essencialmente individual e contradiz já nesse plano à ideia de um 'estar junto' estético. Isso vale não só em relação ao conteúdo, mas também à estrutura dessa experiência. Pois a maioria da arte contemporânea corresponde a uma experiência na qual o observador está sendo confrontado com sua própria atividade de produzir ou projetar significados. Contra a suspeita de Adorno de que assim se reinstale aquele subjetivismo contra qual ele posicionou toda sua aparelhagem conceitual, podemos já fazer a objeção, após tudo que foi dito, de que os objetos estéticos nunca se restringem completamente a nossas projeções (e esse fato fundamenta a perspectiva de uma estética que se baseia na experiência da autonomia deles). Antes, eles sempre recuam perante essas projeções e nesse recuo nos confrontam conosco mesmo. Além disso, é necessário reafirmar aqui que a autorreflexão concebida dessa maneira sempre se realiza no modo de uma relação com um objeto, diferente da concepção kantiana que reduziu o objeto a um mero estopim bem como a experiência estética à autorreflexão de uma subjetividade abstrata e suas diversas capacidades. Portanto, essa autorreflexão se realiza num modo que reflete de maneira específica sobre a subjetividade empírica do receptor, ao invés de transcendê-la.

16. Isso se torna especialmente evidente na experiência com obras politicamente engajadas. O sujeito experiencial não recebe deles simplesmente mensagens políticas, como quer um mal-entendido da arte contemporânea que é esteticamente insensível, mas eles confrontam esse sujeito com os próprios pressupostos sociais e culturais que informam, como pano de fundo, sua recepção. No modo de um aparecer estético, no qual 'o dependente torna-se independente' (Bubner), são sobretudo esses pressupostos que parecem manifestar-se nas obras sócio e politicamente carregadas. Exatamente porque os significados que aparecem desta maneira na obra nunca são realmente comprovados pela obra, o sujeito está sendo referido a sua própria produtividade na construção de relações significativas. Acontece o que podemos chamar de um 'lembrar-se da sociedade no interior do sujeito'. Contra a concepção universalista de Adorno da experiência estética, aqui a relação estética com o objeto não "torna inoperante o receptor enquanto pessoa empírica-psicológica em favor de sua relação com o objeto". Antes, trata-se aqui em cada obra de uma experiência de entrega ou exteriorização à 'coisa', sem que essa experiência de exteriorização possa acalmar-se numa universalidade objetiva de um mero 'estar junto'. Se alguém

<sup>14</sup> Adorno, Theodor W. *Teoria Estética*, Lisboa: Edições 70, 2008, p. 191.]

quer falar em relação a tal experiência, como o faz Adorno, de um aspecto quase erótico, não poderia ser separada da lógica da projeção e das economias dos desejos subjacentes a ela (e que são sempre já atravessadas pela dimensão social). O potencial transformador de tal experiência não consiste, então, na tentativa de superar eticamente tais aspectos de uma 'fraqueza do eu', mas em seu distanciamento reflexivo.

17. A forma que esse sujeito assume numa experiência estética compreendida dessa maneira, conseqüentemente não serve mais como modelo de uma subjetividade liberada para a ética. Porém, apenas assim, liberada de sua instrumentalização ética pelo discurso modernista, pode a subjetividade *estética* ser tematizada em sua especificidade. É interessante o fato de que o discurso modernista acerca da arte compartilha com a estética kantiana centrada no conceito do sujeito – embora quisesse distanciar-se do subjetivismo dele – o impulso de limitar a experiência estética à experiência, mesmo que específica, de uma subjetividade extra-estética. No primeiro caso de Kant, o sujeito se experimenta como um sujeito compreensivo, e no segundo caso como sujeito ético. Apesar de a estética modernista distinguir-se da kantiana no que diz respeito à primazia que ele concede ao objeto estético sobre a sua experiência, ambos – o subjetivismo estético (Kant) tanto quanto o objetivismo estético (Fried, Adorno, entre outros) – entendem que a experiência estética possui sua determinação real no fato de que o sujeito extra-estético se vivencia de maneira específica, seja epistemológica ou seja eticamente. Por reduzir a experiência estética em última análise a uma experiência, mesmo que específica, de uma subjetividade extra-estética, o discurso modernista (bem como o kantiano) marginaliza sua própria lógica. Essa lógica – ou seja, a autonomia do estético em relação aos campos da razão teórica e prática – somente se torna perceptível quando evitamos de mal entender a experiência estética de maneira subjetivista ou objetivista; quando não reduzimos o objeto dessa experiência a um mero desencadeador (como no caso de Kant) nem o reificamos a um quase-sujeito (como em muitas versões do discurso modernista). Apenas a partir e dentro desse momento, a forma específica da subjetividade estética pode se expor: como forma que o sujeito assume no momento da experiência estética (que se processa essencialmente entre sujeito e objeto); forma que o sujeito assume como o corpo desse momento. Como tal sujeito estético, o sujeito não se experimenta por habilidades que ele possui virtual ou realmente em contextos extra-estéticos, mas se experimenta em essas habilidades que consegue fazer somente na experiência estética. Por causa dessa sua lógica própria, o sujeito que se experimenta esteticamente não serve mais como modelo para o sujeito extra-estético; antes, ele é necessariamente um sujeito parcial, pois a experiência estética existe de maneira autônoma *ao lado* das esferas da razão teórica e prática. A experiência estética não transcende a subjetividade de sujeitos empíricos, mas é uma possibilidade intrínseca a eles.

18. Por causa de sua resistência explícita contra o objetivismo bem como o universalismo do discurso modernista sobre a arte, essa arte contemporânea que expõe sua objetividade – que se dirige a um observador e que politiza – não obriga a uma renúncia dos conceitos centrais da arte, mas a uma concepção renovada à luz dessa a estética da experiência. De acordo com isso, a diluição das fronteiras na arte não leva o conceito da estética da experiência a uma crise, como alguns afirmam às vezes, mas ajuda antes a compreendê-lo adequadamente – ao distanciar-se das tradições da estética moderna de uma obra de arte.

Recebido em: 20/09/2017  
Aprovado em: 27/09/2017