

Viso · Cadernos de estética aplicada

Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº 11, jan-jun/2012

<http://www.revistaviso.com.br/>

Viso.

**Desartificação da arte e
construtos estético-sociais**

Rodrigo Duarte

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Belo Horizonte, Brasil

RESUMO

Desartificação da arte e construtos estético-sociais

Este artigo pretende examinar a relação entre a concepção de desartificação (Entkunstung), de Theodor Adorno, e a minha própria noção de “construto estético-social”. A primeira se refere à situação da arte numa época dominada pela indústria cultural e suas mercadorias, na qual, sob certas circunstâncias, os próprios artistas reduzem sua expressão a uma estrutura mínima a fim de prevenir as ameaças à sua arte por parte do “mundo administrado” (Adorno). Já o conceito de “construto estético-social é uma tentativa de compreender alguns fenômenos estéticos contemporâneos que apresentam, por um lado, traços de mercadorias culturais, já que renunciam à complexidade formal das obras de arte propriamente ditas e são – pelo menos parcialmente – veiculados por típicos meios de massa; por outro lado, eles não se enquadram totalmente na categoria de mercadoria cultural, uma vez que apresentam aspectos críticos à sociedade tardo-capitalista e são ligados a ações políticas originadas em comunidades muito pobres, que se entendem a si mesmas como dispostas a transformar aquela sociedade. Fenômenos que se enquadram na descrição de “construtos estético-sociais” podem ser encontrados, por exemplo, na cultura hip hop. A conclusão preliminar a que se chega é que, apesar de a arte desartificada e os “construtos estético-sociais” não serem exatamente a mesma coisa, há uma ligação subterrânea entre essas duas concepções, uma vez que ambas operam – de modo mais ou menos intencional – uma redução na forma de sua expressão a fim de fazer frente às exigências de uma cultura contemporânea autêntica.

Palavras-chave: Theodor Adorno – Hip Hop – arte contemporânea – indústria cultural

ABSTRACT

The “des-artification” of art and the social-aesthetic constructs

This paper intends to examine the relationship between Theodor Adorno’s conception of “des-artification” (Entkünstung) and my own notion of “social-aesthetic construct”. The former refers to the condition of art in an age dominated by the culture industry and its cultural commodities, in which under certain circumstances the artists themselves tend to reduce their expression to a minimal framework in order to prevent the threats to their art by the “administered world” (Adorno). The latter - the concept of “social-aesthetic construct” - is an attempt to understand some contemporary aesthetic phenomena which display, on one hand, traits of cultural commodities, since they give up the formal complexity of artworks properly speaking and are - at least partially - carried out by typical mass media and, on the other hand, do not fit wholly in the category of cultural commodity since they present critical aspects to late-capitalist society and are linked to political actions originated in very poor communities that understand themselves honestly as willing to transform that society. Phenomena that fit in the description of “social-aesthetic construct” could be found, for instance, in the Hip Hop Culture. The preliminary conclusion is that, although des-artified art and social-aesthetic constructs are not exactly the same thing, there is an underground link between these two conceptions, since both operate a - more or less intentional - reduction in the form of their expression in order to pace with the requirements of an authentic contemporary culture.

Keywords: Theodor Adorno – Hip Hop – contemporary art – culture industry

DUARTE, R. “Desartificação da arte e construtos estético-sociais”. In: *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. VI, n. 11 (jan-jun/2012), pp. 1-10.

Aprovado: 15.05.2012. Publicado: 07.09.2012.

© 2012 Rodrigo Duarte. Esse documento é distribuído nos termos da licença **Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional** (CC-BY-NC), que permite, exceto para fins comerciais, copiar e redistribuir o material em qualquer formato ou meio, bem como remixá-lo, transformá-lo ou criar a partir dele, desde que seja dado o devido crédito e indicada a licença sob a qual ele foi originalmente publicado.

Licença: http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR

Accepted: 15.05.2012. Published: 07.09.2012.

© 2012 Rodrigo Duarte. This document is distributed under the terms of a **Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International** license (CC-BY-NC) which allows, except for commercial purposes, to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material, provided the original work is properly cited and states its license.

License: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

Quando falamos de obras de arte propriamente ditas em geral, Horkheimer & Adorno as compreendem como construtos estéticos oriundos da classe burguesa, i.e., da classe dominante no período concorrencial – liberal – do capitalismo. Se se fosse lhes aplicar o mesmo modelo das relações entre o universal e o particular usado para descrever, de modo genérico, o funcionamento da indústria cultural, as obras de arte seriam marcadas pelo signo da particularidade, já que se originam no seio de uma classe particular, que se consolidou como classe dominante no auge do capitalismo liberal. No entanto, tendo em vista a dialética entre universal e particular que se desenvolve no interior das obras de arte, segundo a qual os elementos particulares se afirmam perante a totalidade do construto, elas adquirem a propriedade de, mesmo sendo originadas num âmbito social particular – a burguesia – anunciarem a possibilidade de uma universalidade não opressiva, na qual todos os momentos particulares poderiam ser contemplados. Essa dialética interna à obra de arte tem como contrapartida externa o fato de que, em sua concepção burguesa, ela é liberta dos ditames da reprodução da vida material, o que, para Horkheimer & Adorno, reforça o seu caráter de universalização do particular:

A pureza da arte burguesa, que se hipostasiou como reino da liberdade em oposição à praxis material, foi, desde o início, comprada com a exclusão da classe mais baixa, a cujo objetivo, a universalidade verdadeira, a arte se mantém fiel exatamente por meio da liberdade com relação aos propósitos da falsa universalidade. A arte séria se negou àqueles a quem a precariedade e a pressão da existência torna a seriedade ridícula e que devem ficar felizes, se podem usar o tempo em que não estão nas engrenagens para se deixar conduzir.¹

A “universalidade verdadeira” encapsulada nessa arte representa a possibilidade da emancipação de toda a humanidade da sua pré-história de dominação e opressão e poderia dar início à história propriamente dita, ainda que, factualmente, a “pressão da existência” dificulte o acesso das camadas miseráveis a esse tipo de cultura. Desse modo, para Horkheimer & Adorno, a arte culta, identificada pelos seus críticos como discricionária e elitista, é, antes, um baluarte da *possibilidade* de uma radicalmente diferente e libertadora, contemplando, de fato, toda a humanidade.

No entanto, se se leva em consideração não apenas a arte burguesa “clássica”, mas a arte “cultura” em toda sua diversidade e – para usar uma expressão cara a Adorno – “não identidade”, percebe-se que a situação exposta acima esteve sujeita a drásticas limitações. Especialmente sob o aspecto da não-identidade, deve-se levar em conta que, assim como o capitalismo mudou, deixando de ser concorrencial e passando a ser monopolista, a arte burguesa tradicional também entrou em colapso em finais do século XIX e inícios do XX, dando lugar a modelos de criação, que, se por um lado, levavam adiante a herança “utópica” das expressões convencionais – sua *promesse du bonheur* –, por outro, se distanciavam de seus aspectos mais estáticos e formalísticos.

É na obra de Theodor Adorno que essa consideração começou a tomar forma, sobretudo a partir da , cuja finalização é imediatamente posterior à publicação, em 1947, da *Dialética do esclarecimento*. Nela o filósofo distingue três tipos principais de obra de arte,

sendo que o primeiro é a “obra fechada”: a obra tradicional, especialmente da arte burguesa; o segundo tipo é o que ele chama de obra “mecânica”, que poderia ser identificado às mercadorias culturais; ao terceiro tipo, denominado por ele “obra fragmentária”, Adorno credita a possibilidade ativa de conhecimento da realidade:

Enquanto cognoscente, porém, a obra de arte se torna crítica e fragmentária. Em relação ao que, hoje, as obras de arte têm chance de sobreviver, estão de acordo Schönberg e Picasso, Joyce e Kafka, também Proust. E isso permite talvez novamente uma especulação histórico-filosófica. A obra de arte fechada é a burguesa, a mecânica faz parte do fascismo, a fragmentária significa, no seio da perfeita negatividade, a utopia.²

É muito provável que essa noção de obra fragmentária seja antecessora do conceito de “arte desartificada”, desenvolvido por Adorno sobretudo na *Teoria estética*, o qual caracterizará a arte contemporânea mais radical. Mas as consequências mais relevantes desse conceito são discutidas num ensaio do mesmo período, denominado “A arte e as artes”. Nele, Adorno descreve, com naturalidade e até mesmo aprovação, um cenário em que os diversos *métiers* artísticos não apenas fazem empréstimos a seus congêneres mais ou menos afastados no “panteão das artes”, mas às vezes invadem campos expressivos antes totalmente estranhos aos seus próprios, tendendo a produzir novos modos de expressão a partir da “imbricação” [*Verfransung*] de elementos oriundos de artes diferentes:

Mas a tendência à imbricação constitui-se em algo mais do que uma insinuação ou aquela síntese suspeita, cujos rastros assustam pela referência à obra de arte total; os happenings gostariam de ser obras de arte total apenas no sentido de serem obras totais de anti-arte. [...] Quase nunca seria muito difícil reconhecer na maioria dos fenômenos de imbricação motivações imanentes como essas. Se eu não estou enganado, aqueles que espacializam a pintura, procuram por um equivalente para o princípio organizador da forma, que foi perdido juntamente com a perspectiva espacial. Novidades musicais que desprezaram seletivamente nas provisões tradicionais o que é antevisto como sendo música, foram causadas, de modo análogo, pela perda da dimensão harmônica de profundidade e os tipos formais que dela fazem parte. Aquilo que derruba os marcos fronteiros dos gêneros é movido por forças históricas que vigiavam dentro das fronteiras e finalmente as ultrapassaram.³

Procurei demonstrar alhures⁴ que o conceito de desartificação e a discussão sobre a imbricação das artes possuem uma relação inequívoca com o conceito de arte pós-histórica de Arthur Danto. Sua elaboração se inicia com o espanto que a *pop art* lhe causou no início da década de 1960, ocasionando a convicção de que algo de muito sério ocorrera no mundo da arte: as artes plásticas, que haviam partido, em tempos ancestrais, de uma concepção mimética, de imitação da realidade exterior, atingiram nessa época o ponto em que – como o fez Andy Warhol – era possível ao artista expor como obras suas objetos diretamente extraídos do cotidiano, tais como latas de sopas *Campbell* ou caixas de esponja de aço *Brillo*. Na década de 1980, Danto conectou a reflexão que iniciara vinte anos antes com a tese hegeliana sobre o fim da arte⁵, procurando mostrar que essa arte em que objetos ordinários poderiam ser

“transfigurados” em obras de arte, deveria ser chamada de “pós-histórica”, na medida em que se encontrava para além do desenvolvimento propriamente histórico, que, nas artes visuais, consistia no progresso da “equivalência ótica” das obras, i.e., na semelhança cada vez maior da representação para com o objeto representado, tal como percebido pela experiência visual direta.

Já que Danto veio a se tornar crítico de arte, ele teve que se ver com a obra de Clement Greenberg e, nesse processo, sobretudo no seu livro *Após o fim da arte*, criticou sua concepção de modernismo, principalmente no que tange à continuidade, assumida por ele, do aspecto “progressivo” do desenvolvimento de suas manifestações artísticas individuais. Mas essa crítica se acirra, na medida em que Danto associa o ponto de vista de Greenberg sobre a “pureza” do meio artístico a ideologias discricionárias e racistas:

A história do modernismo é a história da purgação, ou limpeza genérica, do afastamento da arte de qualquer coisa que lhe fosse inessencial. É difícil não ouvir os ecos políticos dessas noções de pureza e de purgação, qualquer que fosse realmente a própria posição política de Greenberg. Esses ecos ainda esbarram retrospectiva e prospectivamente através dos campos atormentados do combate nacionalista e a noção de limpeza étnica tornou-se um imperativo trêmulo dos movimentos separatistas mundo afora. Não é surpreendente, mas simplesmente chocante reconhecer que o análogo político do modernismo em arte foi o totalitarismo, com suas ideias de pureza racial e seu programa de expulsar qualquer contaminante percebido.⁶

Se, por um lado, parece claro que, aqui, Danto comete uma generalização indébita, por outro lado, é evidente que essa pesada crítica dirigida a Greenberg é totalmente coerente com a ideia do “fim da arte”, tal como a entende Danto, e com o cenário artístico “pós-histórico” dela advindo. Danto tinha vislumbrado uma das principais características desse cenário ainda na década de 1980, a saber, o seu “pluralismo”, descrito com uma bem humorada referência ao trecho da *Ideologia alemã*, em que é abordada a situação humana após o fim da divisão do trabalho:

Bem, como Marx poderia dizer, você pode ser um abstracionista de manhã, um fotorealista à tarde, um minimalista mínimo à noitinha. Ou você pode cortar bonecas de papel ou fazer ou que mais lhe aprouver. A idade do pluralismo está sobre nós. Já não é mais importante tanto o que você faz, o que é o significado do pluralismo.⁷

Quando chamei a atenção para a possível coincidência do cenário “pós-histórico” das artes, descrito por Danto, com o conceito de desartificação proposto por Adorno (e sua abordagem do fenômeno da imbricação das artes, justificável a partir de suas tendências históricas), eu tinha em mente sobretudo a ideia do pluralismo naquele cenário. Isso pode, de fato, resgatar a estética adorniana para a consideração de fenômenos artísticos atuais da arte culta, mas não para a abordagem daqueles relacionados aos fenômenos considerados “populares”. A consideração sobre a desartificação da arte os atingiria, segundo Adorno, apenas negativamente – eles encarnariam o aspecto perverso da desartificação, aquele que pura e simplesmente destrói a arte mais elaborada, e não a sua dimensão de estratégia de sobrevivência dessa última.

Por outro lado, a transição de um tipo de arte que Adorno chamaria de “desartificada” para fenômenos típicos dessas culturas parece não ser problema para a filosofia da arte de Danto; tanto é que, ao analisar a obra “Fountain” de Marcel Duchamp, ele compara a inscrição “R. Mutt 1917” no seu famoso urinol invertido com as assinaturas de notórios grafiteiros norte-americanos:

A diferença entre nome e assinatura pode ter chocado o mundo da arte de seu tempo como mais estranha do que o faria hoje, quando um dos principais *loci* de graffiti, além dos trens de metrô, são os banheiros masculinos, e é uma convenção dessa forma de arte que seus executantes ocultem sua identidade sob *noms de crayon* especiais, emplastados em maneiras – não menos em formas – que distinguem muito pouco “R. Mutt 1917” de “Taki 191” ou “Zorbo 219”, a não ser pelo dígito a mais.⁸

Mas, em se tratando da estética Adorno propriamente dita, a passagem da arte desartificada aos fenômenos da cultura “popular” não é possível apenas se nos prendermos à letra do seu ponto de vista. O que não nos impede de, fieis ao seu espírito, procurar estender os limites de sua filosofia da cultura. Foi o que pretendi fazer ao criar o conceito de construto estético-social⁹, cujos traços principais serão recapitulados aqui.

O primeiro deles diz respeito ao fato de que, para Adorno, a cultura popular autêntica nada tem de condenável, tendo inclusive, juntamente com a cultura erudita, sido vitimada pela exploração econômica e ideológica da indústria cultural. Sua maior simplicidade formal se constituiu, no entanto, como um fator de fragilidade da cultura popular diante da indústria cultural, sendo que aquela parece estar com os dias contados, onde ela ainda não desapareceu completamente. Essa poderia ser a razão pela qual, para Adorno, a cultura popular “de raiz”, para usar uma expressão corrente, não ocupa um lugar equivalente ao da erudita, no que tange à supramencionada capacidade de indicar a possibilidade da emancipação humana. Que a cultura erudita tenha, a duras penas, sobrevivido até hoje à descaracterização imposta pela indústria cultural vem a ser um motivo de esperança na possibilidade de uma *práxis* reconciliada. Considerando-se, por outro lado, a incapacidade de a arte popular legítima sobreviver aos ataques da indústria cultural, a pergunta que se coloca é, então, se haveria algum modelo de cultura livre da inacessibilidade da arte erudita, conservando a negatividade que lhe permite consistir, simbolicamente, numa alternativa ao “mundo administrado”. Um candidato a esse papel são os fenômenos culturais oriundos de classes subalternas, existindo à margem do fluxo principal da cultura de massa e, em muitos casos, com um forte conteúdo de oposição explícita a essa e a outras instâncias do capitalismo tardio.

Tal candidatura talvez não fosse sufragada por Adorno, pois o privilégio conferido por ele às obras de arte tem como fundamento o fato de nelas se encontrar encapsulado um núcleo de profunda oposição ao *status quo*, o qual, ao não ser facilmente atingido pela linguagem da cultura de massas, é preservado e torna esses construtos estéticos, a partir de seu próprio interior, mais resistentes aos ataques da – e à cooptação pela –

indústria cultural. Desse modo, torna-se evidente que, para Adorno, as produções estéticas de um movimento como o Hip Hop, por exemplo, apesar de seus aportes críticos tanto ao capitalismo quanto à discriminação racial e social, provavelmente não atingiriam o patamar formal mínimo para alcançar a negatividade interna requerida para a resistência às investidas da indústria cultural.

Não é menos evidente, por outro lado, o aspecto de negatividade do Hip Hop mais ideológico, que vive à margem da – e até mesmo opondo-se à – cultura de massas, apresentando-se não apenas com um discurso de profunda oposição ao existente, mas também com uma postura estética abrangente (com os chamados “quatro elementos” englobando os âmbitos sonoro – os DJs –, textual – o rap –, plástico – o grafitti – e corpóreo-expressivo – o break dance). Além disso, o Hip Hop é um movimento que, apesar de ter surgido nos guetos negros de Nova York, é hoje a cultura estético-crítica de muitos milhões de jovens discriminados em todo o mundo (negros e latinos nos EUA, árabes na Europa ou simplesmente os socialmente excluídos das grandes cidades brasileiras). Esse fato é importante se se considera que o atual estágio da indústria cultural é tributário da fase globalizada, pós-queda-do-muro-de-Berlim, do capitalismo monopolista: o hip hop talvez seja o único movimento social com apelo estético verdadeiramente globalizado.

Uma vez que considero arriscado simplesmente abrir mão do critério adorniano da negatividade de origem estética, presente apenas nos fenômenos culturais mais complexos, proponho que se considere a presença, no Hip Hop, de uma negatividade de caráter misto, i.e., não apenas estética, já que os critérios formais estariam aqui dificilmente observados, mas *também* ético-política. Uma vez que a adesão dos jovens a esse movimento pressupõe o cultivo de certo tipo de linguagem expressiva – sonora, visual, cênica, discursiva ou corpórea –, a negatividade, em vez de se traduzir exclusivamente num imperativo ético-político, de transformação radical do existente, oscila continuamente entre esse e um posicionamento propriamente estético.

É importante enfatizar que assumir uma posição como essa não significa abrir mão do esquema proposto na *Dialética do esclarecimento*, e desenvolvido posteriormente por Adorno, dos dois modelos de cultura autêntica – a erudita e a popular – explorados pela indústria cultural, mas apenas acrescentar-lhe a ideia de um modelo de cultura semi-autônoma, i.e., esteticamente dependente de fórmulas já conhecidas – sem o imperativo do novo associado à complexidade formal –, mas política e ideologicamente independente do discurso predominante do capitalismo tardio. Exatamente por isso, considerando-se o advento de situações novas, não previsíveis à época de redação da *Dialética do esclarecimento*, propus a complementação da crítica de Horkheimer e Adorno com o conceito de “construto estético-social”, que pode, aliás, ser aplicado não apenas ao Hip Hop, mas a outros movimentos ético-políticos, críticos ao *status quo*, também calcados em expressão fortemente estética. Cumpre lembrar também que o conceito de “construto estético-social” deve ser reservado apenas a fenômenos muito

peculiares do cenário cultural contemporâneo, sob pena de ele se banalizar, tornando-se assim mais uma vítima da indústria cultural, como o foi, no passado, a arte popular autêntica.

* **Rodrigo Duarte é professor titular do Departamento de Filosofia da UFMG.**

¹ HORKHEIMER, M.; ADORNO, T. *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, p. 157.

² ADORNO, T. *Philosophie der neuen Musik*. In: *Gesammelte Schriften 12*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985, pp. 118-120.

³ ADORNO, T. “Die Kunst und die Künste”. In: *Gesammelte Schriften 10.1. Kulturkritik und gesellschaft I, Prismen, Ohne Leitbild*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1996, p. 433. É interessante observar que esse ponto de vista sobre a imbricação das artes contrasta muito evidentemente com a posição assumida na *Filosofia da nova música* (e em outros textos posteriores), de crítica severa ao que Adorno chamou de “pseudomorfose”, i.e., empréstimos tomados por uma arte a outro *métier* completamente diferente. Para uma explanação completa sobre esse conceito, ver DUARTE, R. “Sobre o conceito de pseudomorfose em Theodor Adorno”. In: *Artefilosofia*, No. 7, outubro de 2009. Ouro Preto, pp. 31-40.

⁴ DUARTE, R. “A desartificação da arte segundo Adorno: antecedentes e ressonâncias”. *Artefilosofia*, No. 2, janeiro de 2007. Ouro Preto, pp. 10-34.

⁵ Cf. DANTO, A. “The end of art”. In: *The philosophical disenfranchisement of art*. New York: Columbia University, 1986, pp. 83 et seq.

⁶ DANTO, A. *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton: Princeton University, 1997, p. 70. A posição de Greenberg sobre a “pureza do meio” certamente mantém correspondência com o aporte crítico de Adorno sobre a “pseudomorfose” mencionada na nota 3 (v. “Sobre o conceito de pseudomorfose em Theodor Adorno”. Op. cit., passim).

⁷ DANTO, A. “The End of Art”. Op. cit., pp. 114-115.

⁸ DANTO, A. “The Appreciation and Interpretation of Works of Art”, in: *The philosophical disenfranchisement of art*. New York: Columbia University Press, 1986, p. 32.

⁹ DUARTE, R. “Sobre o construto estético-social”. *Revista Sofia*, vol. XI- n° 17 e 18 – 2007, pp. 239-263.