

---

# Teoria da Vanguarda

Tradução JOSÉ PEDRO ANTUNES

PETER BÜRGER

COSACNAIFY

---

II.

SOBRE O PROBLEMA DA AUTONOMIA  
DA ARTE NA SOCIEDADE BURGUESA

---

## I. PROBLEMAS DA PESQUISA

*Sua autonomia (a da arte) permanece irrevogável.<sup>1</sup>*

*É absolutamente impossível pensar uma autonomia da arte sem ocultamento do trabalho.<sup>2</sup>*

Adorno

Ambas as frases de Adorno circunscrevem a contradição da categoria de autonomia: necessária para a definição do que a arte é na sociedade burguesa, ela traz em si, ao mesmo tempo, a mácula da deformação ideológica, na medida em que não permite reconhecer sua condicionalidade social. Com isso, fica já esboçada a definição de autonomia que serve de base ao que se lerá a seguir, ficando igualmente estabelecido o que a distingue de duas outras determinações conceituais concorrentes. Tenho em mente o conceito de autonomia do *l'art pour l'art* e

o de uma sociologia positivista que compreende a autonomia como mera fantasia subjetiva do produtor de arte.

Se definirmos autonomia da arte como independência dela em relação à sociedade, podem-se conceber várias interpretações. Se entendermos o descolamento da arte em relação à sociedade como “essência” dessa definição, involuntariamente estaremos acatando o conceito de arte do *l'art pour l'art*, ficando obstruída a possibilidade de tornar compreensível esse descolamento como o produto de um desenvolvimento histórico-social. Ao contrário, se defendermos o ponto de vista de que a independência da arte em relação à sociedade tenha existido apenas na imaginação dos próprios artistas, sem nada dizer, porém, quanto ao status das obras, a visão correta — de que a autonomia é um fenômeno historicamente condicionado — se transforma, então, na negação da própria autonomia; o que permanece é uma mera ilusão. Ambas as abordagens passam ao largo da complexidade da categoria da autonomia, cuja particularidade consiste em descrever algo de real (a separação da arte — como esfera particular da atividade humana — do contexto da práxis vital), mas que, ao mesmo tempo, traduz esse fenômeno real em conceitos que não permitem mais reconhecer o processo como socialmente condicionado. Tal como a opinião pública, a autonomia da arte é uma categoria da sociedade burguesa, que, a um só tempo, torna reconhecível e dissimula um desenvolvimento histórico real. Toda e qualquer discussão da categoria tem como medida o avanço com que, lógica e historicamente, logra mostrar e esclarecer a contraditoriedade inerente à própria coisa.

Não se pode esboçar, aqui, uma história da instituição arte na sociedade burguesa, uma vez que, para tanto, ficam faltando os indispensáveis trabalhos preliminares, tanto os de estética como os das ciências sociais. Em vez disso, devem ser discutidas várias abordagens, dirigidas para uma explicação materialista da gênese da categoria autonomia. De um lado, porque um tal esclarecimento do conceito e, em consequência, também da coisa parece possível; por outro lado, porque a partir da crítica dos trabalhos mais recentes se podem desenvolver perspectivas concretas para a pesquisa com maior rapidez.<sup>3</sup>

B. Hinz explica a gênese da idéia da autonomia da arte da seguinte maneira:

Nesta fase em que o produtor se vê historicamente separado dos seus meios de produção, o artista foi o único a ficar para trás, tendo passado longe dele a divisão de trabalho — não inteiramente sem deixar vestígios, é claro [...]. A razão para que o seu produto possa ter alcançado validade como o particular, “autônomo”, parece residir justamente na continuidade do modo de produção artesanal do artista, mesmo depois do advento da divisão histórica do trabalho.<sup>4</sup>

A permanência numa etapa artesanal de produção seria, pois, dentro de uma sociedade na qual cada vez mais se impõe a divisão do trabalho e, com esta, a separação do operário do seu meio de produção, o pressuposto real para se entender a arte como algo especial. Em razão de atuar principalmente junto à corte, o artista do Renascimento reage “de modo feudal” à

divisão do trabalho; ele nega seu status artesanal e concebe o próprio desempenho como puramente ideal. M. Miller chega a resultados semelhantes:

Assim, a divisão do trabalho artístico em produção material e produção ideal, ao menos na teoria, é promovida pela corte através da arte; ela é, no âmbito feudal, um reflexo das relações de produção modificadas.<sup>5</sup>

Aqui é empreendida a importante tentativa de, na explicação materialista de fenômenos intelectuais, ultrapassar a rígida oposição burguesa—nobreza. Os autores não se dão por satisfeitos com a mera atribuição de objetivações intelectuais a determinadas posições sociais, mas procuram derivar ideologias (aqui, a representação da essência do processo artístico da criação) da própria dinâmica social. Eles entendem a aspiração da arte à autonomia como um fenômeno que surge, na verdade, no espaço da corte, mas como reação à transformação que a sociedade cortês experimenta graças à economia dos primórdios do capitalismo. O esquema diferenciado de interpretação encontra uma correspondência na observação de Werner Krauss sobre o *honnête homme* no século XVII francês.<sup>6</sup> O ideal social do *honnête homme* tampouco pode ser simplesmente compreendido como ideologia da nobreza em vias de perder sua função política, exatamente por se voltar contra o particularismo corporativo. Krauss o interpreta como a tentativa, por parte da nobreza, de ganhar as camadas superiores da burguesia para a sua própria luta contra o absolutismo. O valor dos resultados dos trabalhos

de sociologia da arte aqui mencionados é, sem dúvida, limitado. Isso porque o momento especulativo (também na pesquisa de Miller) domina em tal medida que não se pode considerar a tese como demonstrada a partir do material empírico. Além disso, o que aqui se designou como conceito de autonomia é quase que exclusivamente o lado subjetivo do processo de autonomização da arte. O objeto da tentativa de explicação são as representações que os artistas associam à sua atividade, e não o processo (de tornar-se autônoma) como um todo. Mas este compreende, ao mesmo tempo, um outro momento: o da libertação de uma capacidade de percepção (até então vinculada às finalidades de culto) da realidade e da conformação [Gestaltung]. Sem dúvida, há motivo para a suposição de que ambos os momentos do processo (o ideológico e o real) estejam interligados; mas não deixa de ser problemático reduzi-lo à sua dimensão ideológica.

É exatamente para o lado real do processo que se dirige a tentativa de explicação de Lutz Winckler. Seu ponto de partida é a constatação de Hauser de que — com a transição do *cliente*, que encomenda uma obra a um artista com um determinado objetivo, para o colecionador de arte, que adquire obras de artistas famosos no mercado emergente da arte — também o artista que trabalha independentemente surge como correlato histórico do colecionador. A partir daí, Winckler esboça as seguintes conclusões: “A abstração do cliente e do objeto de encomenda, possibilitada pelo mercado, foi o pressuposto para a verdadeira abstração artística: o interesse pelas técnicas de composição e pelas técnicas cromáticas”.<sup>8</sup> Hauser, no essencial,

procede descriptivamente, delineando um desenvolvimento histórico, qual seja, o surgimento simultâneo do colecionador e do artista independente, isto é, do artista que produz para o mercado anônimo; mas é sobre isso que Winckler fundamenta uma explicação da gênese da autonomia do estético. Esse prolongamento de afirmações descritivas numa construção explicativa da história me parece problemático. Basta dizer que outros comentários de Hauser sugerem conclusões diferentes. Enquanto no século XV, assim comenta Hauser, nos ateliês de artistas se trabalha ainda de modo inteiramente artesanal e eles estão submetidos às determinações corporativas,<sup>9</sup> por volta da virada do século XV para o século XVI, a posição social do artista se transforma, porque os novos senhores e principados, por um lado, e as cidades enriquecidas, por outro, apresentam uma demanda cada vez maior de artistas qualificados, em condições de assumir e executar grandes encomendas. Neste contexto, Hauser fala também de uma “demanda no mercado da arte”,<sup>10</sup> mas não se trata aqui do mercado no qual são comercializadas as obras individuais, e sim do número crescente de grandes encomendas. A elevação do número destas tem como consequência um afrouxamento da filiação corporativa dos artistas (as corporações eram, na verdade, um instrumento dos produtores contra a produção excessiva e contra a queda nos preços dela decorrente). Enquanto Winckler deduz a “abstração artística — o interesse pelas técnicas de composição e pelas técnicas cromáticas” — do mecanismo de mercado (o artista produz para o mercado anônimo, no qual o colecionador compra as obras, não mais para o cliente individual), seria possível

deduzir, a partir dos comentários de Hauser há pouco reproduzidos, um comentário contraposto à explicação de Winckler. O interesse pelas técnicas de composição e pelas técnicas cromáticas explicar-se-ia, então, exatamente a partir da nova posição social do artista, que não é condicionada pela importância decrescente da arte sob encomenda, mas justamente por seu crescimento.

Não se trata, no caso, de determinar qual seria a explicação “correta”; mais do que isso, trata-se, em primeiro lugar, de reconhecer o problema da pesquisa, que se torna manifesto na divergência entre as diversas tentativas de explicação. O desenvolvimento do mercado da arte (tanto do antigo “mercado da encomenda”, como do novo mercado, no qual obras individuais são comercializadas) produz um tipo de “fatos” do qual muito dificilmente se tiram conclusões sobre o processo da autonomização de um âmbito do estético. O processo contraditório do surgimento da esfera social que designamos como arte, que (sempre pressionado por movimentos contrários) por séculos se prolongou, não pode ser deduzido de uma só “causa”, ainda que seja de tão central importância para o todo social como o mecanismo de mercado.

Das abordagens teóricas até aqui consultadas distingue-se o trabalho de Bredekamp, por tentar demonstrar “que o conceito e a representação de uma arte ‘livre’ (autônoma), se acham desde sempre ligados a perspectivas de classe: que a corte e a grande burguesia protegem a arte como testemunha (de) dominação”.<sup>11</sup> Para Bredekamp, a autonomia é

uma “realidade-aparente” [*Schein-Realität*], na medida em que o atrativo estético é mobilizado como meio de dominação. À autonomia ele contrapõe a arte comprometida, como valor positivo. Em seguida, ele procura demonstrar que, no século XV, as camadas inferiores não se apegavam às formas “trecentistas” em razão de um conservadorismo emocional,

mas por força de sua aptidão em experimentar e repelir, atralado que está à ideologia das classes superiores, o processo pelo qual a arte se torna independente do culto até chegar a sua pretensão de autonomia.<sup>17</sup>

De maneira semelhante, ele interpreta a iconoclastia dos movimentos sectários plebeus pequeno-burgueses como protesto radical contra a independentização do estímulo sensível, posto que uma arte orientada para a instrução moral é plenamente reconhecida por Savonarola. Nesse tipo de interpretação é, sobretudo, problemática a equiparação do conhecimento do intérprete à experiência daqueles que vivenciam o processo. O intérprete, a partir de sua posição, tem sem dúvida o direito de fazer atribuições, podendo — em razão de suas próprias experiências sociais — tender para o ponto de vista de que o conservadorismo estético das classes inferiores contém um momento de verdade, mas não pode simplesmente fazer passar essa sua visão como sendo uma experiência das camadas inferiores pequeno-burguesas e plebéias do século XV na Itália. Que Bredekamp realmente o faça, é algo que fica claro mais uma vez ao final do seu trabalho, onde ele

caracteriza a arte ascético-religiosa como “forma precoce” de “partidarismo”, atribuindo-lhe, de forma positiva: “a denúncia de uma aura de dominação com recheio de arte, a tendência à receptibilidade das massas [...] e a negligência do atrativo estético em favor da clareza político-didática”.<sup>18</sup> Sem querer, Bredekamp confirma, assim, a concepção tradicional, segundo a qual arte engajada não seria arte “genuína”. Mais decisivo, no entanto, é o fato de, ao tomar partido por uma arte moralizadora, Bredekamp avaliar de maneira extremamente insuficiente o momento libertador, que repousa na separação do atrativo estético em relação aos contextos religiosos. Faz-se necessário levar em conta a divergência entre gênese e validade [*Geltung*], se quisermos compreender a *contraditoriedade* do processo pelo qual a arte se torna autônoma. Por mais que, em sua gênese, essas obras, nas quais o estético pela primeira vez se apresenta como objeto especial de fruição, possam estar ligadas a uma aura de dominação, isso, na verdade, não altera em nada o fato de que elas, no decorrer do desenvolvimento histórico posterior, não apenas tenham possibilitado um determinado tipo de prazer (o estético), mas também tenham contribuído para criar essa esfera que chamamos de arte. Em outras palavras: a ciência crítica não deve simplesmente negar um pedaço da realidade social (é esse o caso da autonomia da arte) e retrair-se em nome de algumas dicotomias (aura de dominação *versus* receptibilidade de massas, estímulo estético *versus* clareza político-didática), mas, isto sim, propor a si mesma a dialética da arte que Benjamin condensou na formulação: “Não existe jamais um documento

da cultura que não seja ao mesmo tempo um documento da barbárie”.<sup>14</sup> Com essa frase, Benjamin não pretende condenar a cultura — uma idéia que é inteiramente estranha ao seu conceito de crítica como redenção —, expressando antes a visão de que a cultura, até o presente, foi paga com o sofrimento daqueles que dela se acham excluídos (a cultura grega é sabidamente a cultura de uma sociedade escravocrata). Com efeito, a beleza das obras não justifica o sofrimento que as produziu; mas, inversamente, tampouco se deve negar a obra que, unicamente, ainda presta testemunho desse sofrimento. Por ser tão importante apontar nas grandes obras o que é oprimido (aura de dominação), tampouco deve-se reduzi-las a isso. Tentativas de anular a contradição de no desenvolvimento da arte, ao lançar mão de uma arte moralizadora contra a arte “autônoma”, fracassaram, na medida em que se deram conta seja do momento libertador na arte “autônoma”, seja do momento regressivo na arte moralizadora. Frente ao caráter dialético de tal observação, têm razão Horkheimer e Adorno ao reiterar, em *Dialética do esclarecimento*, que o processo da civilização não pode ser separado da opressão.

Os vários trabalhos mais recentes, voltados para a elucidação da gênese da autonomia da arte, não deixaram de ser confrontados uns com os outros aqui com o objetivo de desencorajar tentativas semelhantes. Ao contrário, elas me parecem extremamente importantes. Com efeito, o confronto mostra claramente o perigo da especulação histórico-filosófica. Uma ciência que se entende como materialista, disso justamente

deveria se proteger. Não se trata de nenhuma exortação a que alguém cegamente se entregue ao “material”, mas da defesa de um empirismo orientado pela teoria. Por trás desta fórmula, no meu entender, escondem-se numa ciência da cultura, que se entende como materialista, problemas de pesquisa que, se até agora não foram claramente formulados, menos ainda foram resolvidos: como se podem operacionalizar determinados questionamentos teóricos, de tal modo que a pesquisa sobre material histórico possa fornecer resultados não fixados já no plano teórico? Enquanto esta questão não é colocada, as ciências da cultura sempre correm o risco de oscilar de um lado para outro, entre uma generalidade e uma concreção, ambas indesejáveis. Transposta para o problema da autonomia, caberia perguntar se e de que forma estão conectados os seus dois momentos (o descolamento da arte da práxis vital e o ocultamento das condições históricas desse processo, por exemplo, no culto ao gênio). O descolamento do estético da práxis vital pode, certamente, ser rastreado com a maior presteza no desenvolvimento das idéias estéticas, com o que se poderia interpretar a ligação da arte à ciência, levada a efeito durante o Renascimento, como uma primeira fase de sua emancipação do ritual. Na libertação da arte de sua vinculação imediata ao sagrado, certamente se poderia ver o centro mesmo desse processo de secular duração e, exatamente por isso, tão difícil de ser compreendido analiticamente, por nós designado como o processo pelo qual a arte se torna autônoma. Sem dúvida, não se deverá considerar esse descolamento da arte do ritual eclesástico



como um desenvolvimento retilíneo; ele é antes contraditório. (Hauser reiteradamente enfatiza que a burguesia comerciante italiana do século xv ainda satisfaz suas "necessidades" de representação por meio da doação de obras sacras.) Mas, mesmo em uma arte ainda sacra na sua aparência exterior, avança a emancipação do estético. Mesmo os adeptos da contra-reforma, que mobilizam a arte por seu efeito, paradoxalmente fomentam desse modo sua libertação. A impressão despertada pela arte barroca é, sem dúvida, extraordinária; mas só de maneira relativamente frouxa ela ainda se acha ligada ao objeto religioso. Essa arte extrai seu efeito não particularmente do tema, mas da riqueza de formas e de cores. A arte, que os contra-reformadores querem transformar em meio de propaganda eclesástica, pode, assim, desligar-se da finalidade sacra, porque os artistas desenvolvem um sentido apurado para o efeito das cores e das formas.<sup>15</sup> Num outro sentido, ainda é contraditório o processo de emancipação do estético. Ocorre que, como vimos, ele de forma alguma é apenas o surgimento de uma esfera da percepção da realidade subtraída à coerção da racionalidade-voltada-para-os-fins, sendo, ao mesmo tempo, o processo de ideologização dessa esfera (idéia de gênio etc.). Finalmente, no que diz respeito à gênese do processo, sem dúvida teremos de tomar como ponto de partida a sua conexão com a ascensão da sociedade burguesa. Já deveria ter ficado claro que a comprovação dessa conexão terá de ser empreendida ainda muitas vezes. Seria o caso de continuarmos rastreando, aqui, as abordagens realizadas em Marburg pelos sociólogos da arte.

2. A AUTONOMIA DA ARTE NA ESTÉTICA DE KANT E DE SCHILLER

Até aqui traçamos um esboço da pré-história do surgimento da autonomia da arte no exemplo das belas-artes do Renascimento. Apenas no século xviii, com o desdobramento da sociedade burguesa e a conquista política do poder por parte da burguesia economicamente fortalecida, surge uma estética sistemática como disciplina filosófica, na qual um novo conceito de arte autônoma é criado. Na estética filosófica, o resultado de um processo que durou séculos é conceitualizado. Com o "moderno conceito de arte, que só ao final do século xviii tornou-se de uso corrente como designação abrangente para poesia, música, teatro, pintura, arquitetura",<sup>16</sup> a atividade artística é compreendida como uma atividade distinta de todas as demais.

As diversas artes foram desligadas de seus laços com a vida, pensadas conjuntamente como um todo disponível [...]; e esse todo, como reino da criação descompromissada e do prazer desinteressado, foi contraposto à vida da sociedade, cuja ordenação racional, rigidamente direcionada para propósitos definíveis, parecia ser tarefa do futuro.<sup>17</sup>

Apenas com a constituição da estética como esfera autônoma do conhecimento filosófico é que surge o conceito de arte em consequência do qual a criação artística se vê arrancada à totalidade vital [*Lebensrealität*] das atividades sociais e com elas abstratamente se defronta. Não tendo sido a unidade de *delectare* e *prodere*, desde o helenismo e especialmente desde

Horácio, apenas um lugar-comum das poéticas, mas também um postulado da autocompreensão artística, a construção de uma esfera da arte desprovida de finalidades faz com que, na teoria, o *prodesse* seja entendido como fator extra-estético e, na crítica, a tendência doutrinária de uma obra seja censurada como não-artística.

Na *Crítica do juízo* de Kant, de 1790, reflete-se o lado subjetivo do desligamento da arte de suas referências à práxis vital.<sup>18</sup> O objeto da investigação kantiana não é a obra de arte, mas o juízo estético (juízo de gosto). Entre a esfera dos sentidos e a esfera da razão, entre o “interesse da inclinação pelo agradável”<sup>19</sup> e o interesse da razão prática na realização da lei moral, o juízo estético se define como *desinteressado*. “A satisfação que determina o juízo de gosto é destituída de qualquer interesse”;<sup>20</sup> nela, o interesse é definido através da “relação com a faculdade de desejar”.<sup>21</sup> Se a faculdade de desejar é aquela capacidade do ser humano que, da parte do sujeito, possibilita uma sociedade fundada no princípio da maximização do lucro, então o postulado kantiano circunscribe também a liberdade da arte frente às coerções da sociedade capitalista-burguesa emergente. O estético é concebido como uma esfera excluída do princípio da maximização do lucro que predomina em todas as esferas da vida. No próprio Kant, este momento não se situa ainda em primeiro plano; ao contrário, Kant elucida o que tinha em mente (o descolamento do estético de todas as referências à práxis vital) ao enfatizar a universalidade do juízo estético frente à particularidade do juízo, ao qual o crítico social burguês submete o modo de vida feudal.

Se alguém me pergunta se acho belo o palácio que vejo diante de mim, posso, por certo, dizer: não gosto de coisas como essa, que são feitas meramente para embasbacar, ou, como aquele *sachem* [chefe de tribo] iroquês, a quem nada em Paris agrada mais do que as barracas de comida [*Garküchen*]; posso ainda, além disso, em bom estilo *rousseauiano*, censurar a vaidade dos grandes, que desperdiçam o suor do povo em coisas tão dispensáveis [...]. Tudo isso podem conceder-me e aprovar; só que disso não se trata agora. O que as pessoas querem saber é apenas se, em mim, a mera representação do objeto viria acompanhada de satisfação.<sup>22</sup>

A citação ilustra o que Kant entende por desinteresse: Tanto o interesse do *sachem* iroquês, voltado para a satisfação imediata de uma necessidade, como o interesse racional prático do crítico social rousseauiano, ambos se situam fora da esfera que Kant delimita como objeto do juízo estético. Além disso, fica claro que, com sua exigência de universalidade do juízo estético, Kant tampouco leva em consideração os interesses particulares de sua classe. O teórico burguês assevera imparcialidade também frente aos produtos do inimigo da classe. Burguesa, na argumentação kantiana, é exatamente a exigência de validade universal do juízo estético. É característico da burguesia em luta contra a nobreza feudal, como estamento que representa interesses particulares, o páthos da universalidade.<sup>23</sup> O estético é declarado independente por Kant não só da esfera do sensível e do moral (o belo não é nem o agradável nem o bem moral), como também da esfera do teórico. A especificidade lógica do

juízo de gosto consiste em pretender efetivamente validade universal, “é claro que não *uma* universalidade *lógica* segundo conceitos”,<sup>24</sup> “porque, do contrário, a necessária aprovação universal poderia ser conseguida através de provas”.<sup>25</sup> Para Kant, portanto, a universalidade do juízo estético funda-se na concordância de uma representação com as condições subjetivas de uso da faculdade de julgar, válidas para qualquer pessoa<sup>26</sup> — concretamente: na concordância de imaginação e entendimento.<sup>27</sup>

No sistema filosófico de Kant, a faculdade de julgar ocupa uma posição central; a ela cabe, na verdade, a tarefa de mediar entre o conhecimento teórico (natureza) e o conhecimento prático (liberdade). Ela fornece o “conceito de uma finalidade da natureza”, que não só permite ascender do particular ao universal, como também intervir de maneira prática na realidade. Pois só uma natureza que, na sua variedade, é pensada como dotada de finalidade pode ser reconhecida como unidade e tornar-se objeto de ação prática.

Kant atribuiu ao estético uma posição especial entre sensibilidade e razão, e definiu o juízo de gosto [*Geschmacksurteil*] como livre e desinteressado. Schiller parte dessas reflexões de Kant para proceder a algo assim como uma determinação da função social do estético. Essa tentativa causa uma impressão paradoxal, uma vez que Kant acentuara exatamente o desinteresse do juízo estético, e com isso também — é o que poderia parecer à primeira vista —, implicitamente, a carência de função da arte. Schiller tenta dar provas de que a arte, justamente em razão de sua autonomia, de sua não-vinculação a propósitos

imediatos, estaria apta a cumprir uma tarefa que por nenhuma outra via pode ser cumprida: o fomento da humanidade. O ponto de partida para sua observação é uma análise do que ele, sob a impressão da época do terror da Revolução Francesa, denomina o “drama dos tempos atuais”:

Nas classes mais baixas e numerosas, são expostos impulsos grosseiros e sem lei, que, pela dissolução do vínculo da ordem civil, se libertam e buscam, com furor indomável, sua satisfação animal. [...] Sua dissolução [isto é, a do “estado de carência”] já é sua justificação. A sociedade desregrada recai no reino elementar em vez de ascender à vida orgânica. Do outro lado, as classes civilizadas dão a visão ainda mais repugnante da languidez e de uma depravação do caráter, tanto mais revoltante porque sua fonte é a própria cultura. A ilustração do entendimento, da qual, não sem razão, se gabam os estamentos refinados, mostra em geral uma influência tão pouco enobrecedora sobre as intenções que até, pelo contrário, solidifica a corrupção por meio de máximas.<sup>28</sup>

Na etapa aqui reproduzida da análise, o problema parece sem saída. Não apenas as “classes mais inferiores e mais numerosas” estão, nas suas ações, ligadas à satisfação imediata de seus impulsos; também as “classes civilizadas” não foram educadas pelo “esclarecimento do intelecto” para a ação moral. Não se pode confiar, pois, segundo a análise de Schiller, nem na boa natureza do homem nem na capacidade de cultivo do seu intelecto [*Verstand*].

O decisivo no procedimento de Schiller consiste, pois, em interpretar o resultado de sua análise não antropológicamente,

no sentido de uma natureza humana de uma vez por todas fixada, mas historicamente, como resultado de um processo histórico. O desenvolvimento da cultura, assim discorre Schiller, destruiu a unidade dos sentidos e do espírito ainda existente entre os gregos.

E não vemos apenas sujeitos isolados, mas também classes inteiras de pessoas que desenvolvem apenas uma parte de suas potencialidades, enquanto as outras, como órgãos atrofiados, delas mal se vêm esboçar débeis indícios. [...] Eternamente acorrentado a um pequeno fragmento do todo, o homem só pode configurar-se a si mesmo como fragmento; ouvindo eternamente o mesmo ruído monótono da roda que ele aciona, não desenvolve a harmonia de seu ser e, em lugar de imprimir a humanidade em sua natureza, torna-se mera reprodução de sua ocupação, de sua ciência.<sup>29</sup>

A diferenciação das atividades “tornou necessária uma delimitação mais rigorosa dos estamentos e dos negócios”;<sup>30</sup> para formular com os conceitos das ciências sociais: a divisão do trabalho condiciona a sociedade de classes. Mas esta, de acordo com a argumentação de Schiller, não pode ser abolida por meio de revolução política, porque a revolução só pode ser naturalmente feita pelos homens que, cunhados pela sociedade da divisão do trabalho, não puderam educar-se para a humanidade. A aporia, que na primeira etapa da análise de Schiller surgia como oposição indissolúvel entre sensibilidade e intelecto, reaparece na segunda. Embora tal oposição agora já não seja mais eterna, posto que se tornou histórica, nem por isso parece menos sem saída, pois cada transformação da sociedade numa sociedade racional e ao mesmo tempo

humana pressupõe homens que, antes de mais nada, possam educar-se dentro dessa mesma sociedade.

Exatamente nesse ponto da argumentação Schiller introduz a arte, à qual não atribui tarefa menor que a de tornar a unir as “metades” do homem que foram arrancadas uma da outra. Quer dizer, já dentro da sociedade da divisão do trabalho, a arte deve possibilitar a formação da totalidade das capacidades humanas que o indivíduo, em sua esfera de atividades, se vê impedido de desenvolver.

Podem o homem ser destinado a negligenciar a si mesmo em vista de outra finalidade qualquer? Deveria a natureza, através de seus fins, roubar-nos uma perfeição que a razão, por meio dos seus, nos prescreve? É falso, portanto, que a formação das forças isoladas torna necessário o sacrifício de sua totalidade; e mesmo que nisso se empenhe a lei da natureza, tem de depender de nós restabelecer em nossa natureza, por meio de uma arte mais elevada, essa totalidade que foi destruída pelo artifício.<sup>31</sup>

A passagem é assim tão difícil porque, nela, os próprios conceitos não são nada fixos, mas, compreendidos pela dialética do pensamento, acabam por transformar-se no oposto de si mesmos. Por finalidade, compreende-se em primeiro lugar a tarefa restrita que é colocada ao indivíduo; depois, a teleologia (a diferenciação das capacidades humanas) fundada no desenvolvimento histórico (“natureza”); e finalmente, posta pela razão, a finalidade de uma formação integral do homem. Algo semelhante se dá com o conceito de natureza: se por um lado significa uma

lei de desenvolvimento, por outro refere-se aos homens como totalidade de corpo e alma. Finalmente, a arte também é usada com duplo significado: em primeiro lugar, no sentido de técnica e ciência; depois, entretanto, no sentido moderno, como uma esfera separada da práxis vital (“arte mais elevada”). O pensamento de Schiller é, pois, de que a arte, exatamente por negar toda e qualquer intervenção direta na realidade, está apta a restaurar a totalidade do homem. Schiller, no entanto, que em sua época não vê possibilidade alguma para a construção de uma sociedade que permita o desdobramento da totalidade das capacidades de cada indivíduo, não abandona esse alvo. Com efeito, a edificação de uma sociedade racional torna-se dependente de uma humanidade a ser previamente realizada pela via da arte.

Não é o caso de perseguir detalhadamente o raciocínio de Schiller, para ver de que modo ele determina o impulso lúdico, identificado com a atividade artística, como síntese de impulso sensível e impulso formal [*Formtrieb*], e como, numa história especulativa do gênero humano, ele procura libertar-se do âmbito da sensibilidade na experiência do belo. No nosso contexto, devemos decerto atentar para a função social central que Schiller atribui à arte, pelo fato de achar-se esta desligada de todos os contextos da práxis vital.

Resumindo: a *autonomia da arte* é uma categoria da sociedade burguesa. Ela permite descrever a ocorrência histórica do desligamento da arte do contexto da práxis vital, descrever o fato de que, portanto, uma sensibilidade não comprometida com a racionalidade-voltada-para-os-fins pode se desenvolver junto aos membros das classes que, pelo menos temporaria-

mente, estavam livres da pressão da luta cotidiana pela sobrevivência. Aí reside o momento de verdade do discurso da obra de arte autônoma. No entanto, o que essa categoria não consegue abarcar é que esse desligamento da arte do contexto da práxis vital representa um *processo histórico*, vale dizer, *socialmente condicionado*. E nisso, justamente, consiste a não-verdade da categoria, o momento da deformação, que é próprio de toda ideologia — contanto que se use esse conceito no sentido da crítica da ideologia do jovem Marx. A categoria da autonomia não permite compreender o seu objeto como um que se tornou histórico. Na sociedade burguesa, a relativa dissociação da obra de arte em face da práxis vital se transforma, assim, na (falsa) representação da total independência da obra de arte em relação à sociedade. A autonomia é, por conseguinte, uma categoria ideológica no sentido estrito da palavra, que congrega um momento de verdade (descolamento da arte da práxis vital) e um momento de não-verdade (hipostatizar esse estado de coisas, produzido historicamente, como “essência” da arte).

### 3. A NEGAÇÃO DA AUTONOMIA DA ARTE PELA VANGUARDA

Da discussão da pesquisa pode-se tirar o seguinte resultado: a problematização da categoria da autonomia ressent-se, até o momento, de não terem sido ainda elaboradas de modo preciso as várias subcategorias, que são pensadas como unidade no conceito de obra de arte autônoma. Ora, uma vez que o desenvolvimento das várias subcategorias em absoluto não se dá sincronicamente, a arte cortesã, num dado momento, pode

aparecer já como autônoma; em outro, apenas a arte burguesa. Para tornar claras as contradições entre as várias interpretações, como inerentes à coisa, vamos projetar uma tipologia histórica. Esta se acha intencionalmente reduzida a três elementos (finalidade de aplicação, produção e recepção), pois se trata de fazer com que a não-sincronicidade do desenvolvimento das categorias individuais possa emergir de modo claro.

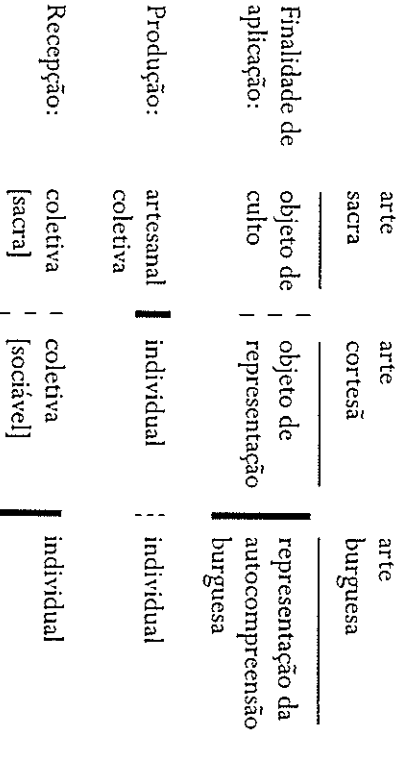
a. A arte sacra (exemplo: a arte da alta Idade Média) serve como objeto de culto. Está totalmente ligada à instituição social da religião. É produzida de modo coletivo-artesanal. Também o modo de recepção é coletivamente institucionalizado.<sup>32</sup>

b. A arte cortesã (exemplo: arte na corte de Luís XIV) possui igualmente uma finalidade de aplicação exatamente delimitada, é objeto de representação, serve à glória do príncipe e à auto-representação da sociedade cortesã. A arte cortesã é parte da práxis vital do homem de fé. Todavia, o destacamento da vinculação sacra representa um primeiro passo da emancipação da arte. (Emancipação é utilizada, aqui, como conceito descritivo, designando a cristalização do subsistema social arte.) É na esfera da produção que a diferença com relação à arte sacra se torna especialmente clara: o artista produz como indivíduo e desenvolve uma consciência da singularidade do seu fazer. A recepção, ao contrário, permanece coletiva. No entanto, o conteúdo da manifestação coletiva não é mais um conteúdo sacro, mas a sociabilidade.

c. A arte burguesa tem uma função de representação somente na medida em que a burguesia assume representações de valor procedentes da aristocracia; genuinamente burguesa é a objetivação com a arte da auto-compreensão da própria classe.

Produção e a recepção da auto-compreensão articulada na arte não são mais associadas à práxis vital. É o que Habermas chama de satisfação de necessidades residuais, isto é, de certas necessidades que estão excluídas da práxis vital da sociedade burguesa. Não apenas a produção, mas também a recepção é agora individualmente consumada. A submersão solitária na obra é o modo adequado de apropriação das criações [*Gebilde*] que estão afastadas da práxis vital do burguês, por mais que ainda alimentem a pretensão de interpretá-la. No esteticismo, finalmente, em que a arte burguesa alcança o estágio da auto-crítica, é igualmente revogada essa pretensão. O descolamento da práxis vital, que sempre caracterizou o modo de função da arte na sociedade burguesa, transforma-se, então, em seu conteúdo.

A tipologia esboçada pode ser delimitada no seguinte esquema (as linhas verticais mais grossas indicam um corte decisivo no desenvolvimento; as linhas descontínuas, um momento menos decisivo):



O esquema permite reconhecer a não-contemporaneidade do desenvolvimento das categorias individuais. O modo de produção individual, característico da arte na sociedade burguesa, surge dentro já do mecenato cortesão. A arte cortesã, porém, permanece ainda ligada à práxis vital, por mais que a função de representação, em comparação com a função de culto, signifique um passo no afrouxamento das pretensões imediatas de aplicação social. Do mesmo modo, a recepção da arte cortesã permanece coletiva, ainda que o conteúdo da manifestação coletiva tenha se transformado. Na esfera da recepção, a transformação decisiva sobrevém apenas com a arte burguesa; esta é recebida pelo indivíduo isolado. O romance é o gênero literário no qual o novo tipo de recepção encontra a forma que lhe corresponde.<sup>31</sup> Também na esfera da finalidade (de aplicação), o corte decisivo vem a ocorrer com a arte burguesa. Arte sacra e arte cortesã estão, ainda que cada qual à sua maneira, ligadas à práxis vital do receptor. Como objeto de culto, vale dizer, como objeto de representação, as obras de arte possuem uma finalidade de aplicação. Isso já não vale mais na mesma medida para a arte burguesa: a exibição da autocompreensão burguesa se dá num domínio da arte burguesa que se situa fora da práxis vital. O burguês, reduzido na sua práxis vital a uma função parcial (ação ligada à racionalidade-voltada-para-os-fins), experimenta-se na arte como “ser humano”; nela, ele consegue desenvolver a totalidade de suas capacidades, embora apenas sob a condição de que essa esfera permaneça rigorosamente divorciada da práxis vital. Vista desse modo, a separação da arte da práxis vital se transforma

(algo que, no esquema proposto, não se torna reconhecível de maneira suficientemente clara) em característica decisiva da autonomia da arte burguesa. Para evitar mal-entendidos, é preciso tornar a sublinhar com toda ênfase que “autonomia”, nesse sentido, designa o status da arte na sociedade burguesa, o que, porém, não envolve ainda qualquer afirmação sobre o conteúdo da obra. Enquanto a instituição arte, por volta do final do século XVIII, é dada como inteiramente formada, o desenvolvimento dos conteúdos das obras está sujeito a uma dinâmica histórica cujo ponto final é atingido no esteticismo, quando a arte se transforma em conteúdo de si mesma.

Os movimentos europeus de vanguarda podem ser definidos como um ataque ao status da arte na sociedade burguesa. É negada não uma forma anterior de manifestação da arte (um estilo), mas a instituição arte como instituição descolada da práxis vital das pessoas. Quando os vanguardistas colocam a exigência de que a arte novamente devesse se tornar prática, tal exigência não diz que o conteúdo das obras de arte devesse ser socialmente significativo. Articulando-se num outro plano que não o dos conteúdos das obras individuais, ela se direciona para o modo de função da arte dentro da sociedade, que determina o efeito das obras da mesma forma como o faz o conteúdo particular.

Para os vanguardistas, a característica dominante da arte na sociedade burguesa é o seu descolamento da práxis vital. Isso foi possível, entre outros motivos, porque o esteticismo havia transformado esse momento constitutivo da instituição arte em conteúdo essencial das obras. A coincidência de

instituição e conteúdo, obedecendo a uma lógica de desenvolvimento, foi a condição de possibilidade do questionamento vanguardista da arte. Os vanguardistas tencionam, portanto, uma superação da arte — no sentido hegeliano da palavra: a arte não deve simplesmente ser destruída, mas transportada para a práxis vital, onde, ainda que metamorfosada, ela seria preservada. É importante ver que, com isso, os vanguardistas assumem um momento essencial do esteticismo. Este havia transformado a distância em relação à práxis vital em conteúdo das obras. A práxis vital à qual — ao negá-la — o esteticismo se refere, é a vida cotidiana do burguês ordenada segundo a racionalidade voltada para os fins. Não é objetivo dos vanguardistas integrar a arte a *essa* práxis vital; ao contrário, eles compartilham da rejeição a um mundo ordenado pela racionalidade-voltada-para-os-fins, tal como a formularam os esteticistas. O que os distingue destes é a tentativa de organizar, a partir da arte, uma *nova* práxis vital. Também sob este aspecto, o esteticismo revela-se um pressuposto necessário da intenção vanguardista. Somente uma arte que, também nos conteúdos das obras individuais, se acha inteiramente abstraída da (perversa) práxis vital da sociedade estabelecida, pode ser o centro a partir do qual uma nova práxis vital possa ser organizada.

Com o auxílio da formulação de Marcuse esboçada na introdução, é possível compreender com especial clareza a intenção vanguardista do duplo caráter da arte na sociedade burguesa. Dissociada da práxis vital, na arte podem ter entrada todas aquelas necessidades cuja satisfação é, em razão do princípio de concorrência que prevalece sobre todas as esferas da

vida, impossível no dia-a-dia. Valores como humanidade, alegria, verdade e solidariedade são igualmente expurgados da vida real e preservados na arte. A arte tem, na sociedade burguesa, um papel contraditório: ela projeta a imagem de uma ordem melhor, na medida em que protesta contra a perversa ordem existente. Mas, ao concretizar, na aparência da ficção, a imagem de uma ordem melhor, alivia a sociedade estabelecida da pressão das forças voltadas para a transformação. Estas são agrupadas dentro de uma esfera ideal. Na medida em que o faz, a arte é “afirmativa”, no sentido marcusiano da palavra. Se o duplo caráter da arte na sociedade burguesa consiste em que a distância frente ao processo social de produção e reprodução contenha tanto um momento de liberdade quanto um momento de descompromisso, de ausência de consciência, é compreensível que a tentativa dos vanguardistas de trazer a arte de volta ao processo da vida seja, ela mesma, um empreendimento extremamente contraditório. Pois a (relativa) liberdade da arte frente à práxis vital é, ao mesmo tempo, a condição de possibilidade do conhecimento crítico da realidade. Uma arte não mais segregada da práxis vital, mas que é inteiramente absorvida por esta, perde — juntamente com a distância — a capacidade de criticá-la. Na época dos movimentos históricos de vanguarda, a tentativa de superar a distância entre arte e práxis vital podia ainda monopolizar de modo irrestrito o páthos da progresso histórico. Mas nesse meio-tempo, com a indústria cultural, desenvolveu-se a falsa superação da distância entre arte e vida, com o que passa a ser reconhecível a contradição do empreendimento vanguardista.<sup>34</sup>



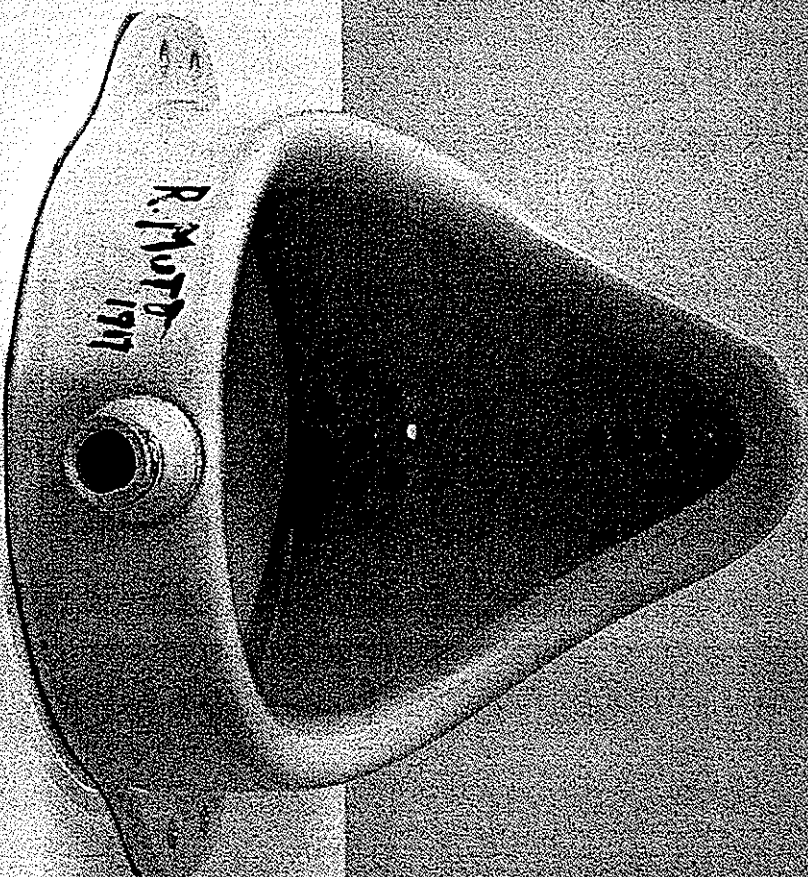
No que se segue, será traçado um esboço de como a intenção de superação da instituição arte encontra expressão nas três esferas acima utilizadas para a caracterização da arte autônoma: finalidade de aplicação, produção e recepção. Em vez de obra vanguardista, falaremos em manifestação vanguardista. Uma manifestação dadaísta não possui caráter de obra, não obstante se tratar de uma autêntica manifestação da vanguarda artística. Não se supõe, entretanto, que os vanguardistas não tenham produzido obra alguma, e que, em lugar delas, houvessem colocado eventos momentâneos. Na verdade, a categoria de obra de arte, como iremos ver, não é destruída pelos vanguardistas, mas totalmente transformada.

Das três esferas, a *finalidade de aplicação* da manifestação vanguardista é a mais difícil de ser determinada. Na obra de arte esteticista, o descolamento da obra da práxis vital, que caracteriza o status da arte na sociedade burguesa, transformou-se em seu conteúdo essencial. E só assim a obra de arte se torna, no verdadeiro sentido da palavra, um fim em si mesma. No esteticismo, se torna manifesta a falta de consequência social da arte. Ora, a ela os artistas de vanguarda contrapõem não uma arte consequente dentro da sociedade estabelecida, mas justamente o princípio de superação da arte na práxis vital. Tal concepção, no entanto, não admite mais a determinação de uma finalidade de aplicação. Para uma arte trazida de volta à práxis vital sequer é possível invocar a falta de uma finalidade de aplicação social, como para a arte do esteticismo. Se arte e práxis vital formam uma unidade, sendo estética a práxis e prática a arte, não é mais possível reconhecer na arte, então,

uma finalidade de aplicação, e isso porque a separação das duas esferas (arte e práxis vital), constitutiva para o conceito de finalidade de aplicação, efetivamente deixou de ter validade.

Quanto à *produção*, vimos que no caso da obra de arte autônoma ela se dá individualmente. O artista produz como indivíduo, não sendo sua individualidade entendida, nesse caso, como expressão de algo, mas como algo de radicalmente particular. Atesta-o o conceito de gênio. Apenas aparentemente se põe em desacordo com ele a consciência, por assim dizer, técnica da factibilidade de obras de arte alcançada pelo esteticismo. Valéry, por exemplo, desmistifica o gênio artístico, ao reduzi-lo, por um lado, a motivações psicológicas, e, por outro, à disponibilidade dos meios artísticos. Com isso, doutrinas pseudo-românticas da inspiração são efetivamente apreendidas como autologro daqueles que produzem, mas sem ultrapassar a concepção da arte relacionada com o indivíduo como sujeito criador. Pelo contrário, o teorema valéryano da força do orgulho [orgueil], desencadeadora e impulsionadora do processo de criação, renova ainda uma vez a concepção, central para a arte na sociedade burguesa, do caráter individual da produção artística.<sup>35</sup> Nas suas manifestações mais extremas, a vanguarda contrapõe a esse caráter não apenas o coletivo, como sujeito da criação, mas a negação radical da categoria da produção individual. Quando Duchamp, em 1913, assina produtos em série (um urinol, um secador de garrafas) e os envia a exposições de arte, é negada a categoria da produção individual. A assinatura — que justamente retém o individual da obra, ou seja, o fato de que ela se deve àquele artista —, impressa num produto de massas qualquer, transforma-se em signo de desprezo frente

a todas as pretensões de criatividade individual. Pela provocação de Duchamp, não apenas se desmascara o mercado da arte como instituição questionável em que a assinatura conta mais do que a qualidade da obra que ela subscreeve, mas se põe radicalmente em questão o princípio mesmo da arte na sociedade burguesa, segundo o qual o indivíduo vale como criador da obra de arte. Os *ready-made* de Duchamp não são obras de arte, e sim manifestações. Não é a partir da totalidade forma—conteúdo dos objetos individuais assinados por Duchamp que se pode fazer uma leitura do sentido de sua provocação, mas unicamente a partir da oposição entre objetos produzidos em série, por um lado, e assinatura e exposição de arte, por outro. É evidente que esse tipo de provocação não pode ser repetido quando se bem entende. A provocação depende daquilo contra o quê ela se volta; nesse caso, depende da representação de que o indivíduo seja o sujeito da criação artística. Uma vez aceito o secador de garrafas, assinado como objeto digno de estar num museu, a provocação cai no vazio, transformando-se no seu oposto. Se, hoje, um artista assina e expõe um cano de estufa, de forma alguma ele está denunciando o mercado da arte, mas a ele se incorpora; não destrói a idéia da criatividade individual, mas a confirma. O motivo para isso, há que buscá-lo no fracasso da intenção vanguardista de uma superação da arte. Uma vez que o protesto das vanguardas históricas contra a instituição arte *enquanto arte* se tornou receptível nesse meio-tempo, o gesto de protesto da neovanguarda padece de inautenticidade. Tendo-se provado irresgatável, sua pretensão de ser protesto não mais se sustenta. Daí a impressão de serem artes aplicadas, não raramente suscitada por obras neovanguardistas.<sup>36</sup>



Tanto quanto nega a categoria da produção individual, a vanguarda nega também a categoria da *recepção* individual. As reações do público de uma manifestação dada, irritado pela provocação, que vão da gritaria à agressão física, são decididamente de natureza coletiva. Mas não deixam de ser reações, respostas a uma provocação anterior. Produtor e receptor permanecem claramente divorciados, por mais que a plateia possa se tornar ativa. A superação da oposição entre produtores e receptores repousa na lógica da intenção vanguardista de superação da arte como esfera descolada da práxis vital. Não é por acaso que tanto as instruções de Tzara para a produção de um poema dadaísta como as orientações de Breton para a composição de textos automáticos possuem caráter de receita.<sup>37</sup> Se isso abriga, por um lado, uma polémica contra a criatividade individual do artista, por outro, a receita deve ser tomada inteiramente ao pé da letra, como referência a uma possível atividade do receptor. Nesse sentido, também os textos automáticos devem ser lidos como indicação para uma produção própria. Com efeito, essa produção não deve ser entendida como artística, devendo antes ser apreendida como parte de uma práxis vital libertadora. É esse o significado da exigência de Breton, de que é preciso "praticar a poesia" (*pratiquer la poésie*). Nessa exigência não apenas convergem produtor e receptor, como também os conceitos perdem o seu sentido. Não há mais produtores e receptores, mas ainda e tão-somente aquele, que se serve da poesia como instrumento para a realização da vida. Aqui, ao mesmo tempo, um perigo ao qual o surrealismo pelo

menos parcialmente sucumbiu: torna-se manifesto o perigo do solipsismo, da regressão aos problemas do sujeito individual. O próprio Breton viu esse perigo e apontou várias saídas. Uma delas é a exaltação da espontaneidade da relação amorosa. É preciso perguntar se a rígida disciplina de grupo não teria sido também uma tentativa de afastar o perigo do solipsismo subjacente ao surrealismo.<sup>38</sup>

Resumindo, os movimentos históricos de vanguarda negam determinações que são essenciais para a arte autônoma: a arte descolada da práxis vital, a produção individual e, divorciada desta, a recepção individual. A vanguarda tenciona a superação da arte autônoma, no sentido de uma transposição da arte para a práxis vital. Tal fato não ocorreu e, na verdade, nem pode ocorrer na sociedade burguesa, a não ser na forma da falsa superação da arte autônoma.<sup>39</sup> Que exista essa chamada "falsa superação", eis o que atestam a literatura de entretenimento e a estética da mercadoria. É efetivamente prática uma literatura que tem por objetivo, antes de mais nada, impingir ao leitor um determinado comportamento de consumo; mas, evidentemente, não no sentido como o entendiam os vanguardistas. A literatura é, aqui, não um instrumento de emancipação, mas de sujeição.<sup>40</sup> Algo semelhante se pode dizer da estética da mercadoria, que trata a forma como mero estímulo para levar o comprador a adquirir produtos que não lhe são úteis. Nela também a arte se torna prática, mas como subjugadora.<sup>41</sup> A concisa referência pode mostrar que, do ponto de vista da teoria da vanguarda, também a literatura de entretenimento

III.  
A OBRA DE ARTE DE VANGUARDA

e a estética da mercadoria se tornam compreensíveis como formas da falsa superação da instituição arte. Na sociedade do capitalismo tardio, intenções dos movimentos históricos de vanguarda são realizadas com sinais invertidos. A partir da experiência da falsa superação da autonomia, será necessário perguntar se, afinal, uma superação do status de autonomia pode ser mesmo desejável; e se a distância que separa a arte da práxis vital, antes de mais nada, não garante a margem de liberdade dentro da qual alternativas para o existente possam a ser pensáveis.