

Entre o singular e o plural: notas sobre arte, autonomia e política

Between the singular and the plural: notes on art, autonomy and politics

Resumo

Este artigo reúne um conjunto de notas cujo propósito é reflectir sobre a relação entre arte e política tomando como ponto de partida a ambivalência da noção de autonomia (I). Devendo-se esta ao facto de a autonomia se poder referir à arte tanto no singular quanto no plural, estas notas abordam questões diversas tais como a diferença e complementaridade entre estética e arte (II); a relação entre prática, experiência e crítica (III); a interacção entre as artes à luz do debate pós-moderno (IV); a diversidade das manifestações interartísticas (V). Por fim, estas notas saldaram-se na ideia de que a política da arte tem na relação entre as diferentes artes uma condição e um incentivo, sem que por esse motivo se dissolva a singularidade do seu propósito comum (VI).

Palavras-chave: Arte; política; autonomia; estética; crítica.

Abstract

This article brings together a set of notes that seek to debate the relationship between art and politics taking the ambivalence of the notion of autonomy as a point of departure (I). This ambivalence is due the fact that autonomy refers to art either in the singular or in the plural. So these notes cover various issues including the difference and complementarity between aesthetic and art (II); the relationship between artistic practice, aesthetic experience and art criticism (III); the interaction of the arts in the light of the postmodern debate (IV); the diversity of interartistic practices (V). When all is said and done, the article suggests that the relationship between the arts is both a condition and a stimulus of the politics of the arts, the singularity of their common purpose notwithstanding (VI).

Keywords: Art; politics; autonomy; aesthetics; criticism

* Pesquisador no Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical da Universidade Nova de Lisboa (CESEM-UNL) e Marie Skłodowska-Curie Fellow na Universidade de Chicago; E-mail: jpcachopo@gmail.com.

I

O texto que se segue reúne um conjunto de notas cujo propósito é reflectir sobre a relação entre arte e política tomando como ponto de partida a ambivalência da noção de autonomia. Que esta última ocupe um lugar central na reflexão sobre a arte moderna e contemporânea, em particular no que tange à apreciação da sua dimensão política, é indesmentível. A evolução teórico-prática do modernismo e, posteriormente, o debate pós-moderno confirmam isso mesmo. Por outro lado, aquilo de que falamos quando nos referimos à autonomia da arte não é totalmente claro – a começar pelo seu genitivo.

Está em causa a autonomia *da arte*? Caso em que se contrasta a esfera da(s) arte(s) como um todo com a esfera – e aqui as perspectivas também variam – da vida, da sociedade, ou ainda com outras formas de racionalidade... Ou está em causa a autonomia *das artes* – i.e., das artes entre si? Caso em que a tónica é posta na relação de independência, rivalidade, ou indiferença entre as artes. Apesar de as duas acepções terem pontos de contacto, seria um equívoco considerar que se equivalem. É perfeitamente possível – por hipótese – imaginar uma visão da música contemporânea, cujo entusiasmo pelo diálogo com a ciência coexista com o mais extremo cepticismo acerca do que pudesse inspirá-la noutras formas artísticas. E vice-versa, haverá quem mantenha uma visão particularmente favorável ao diálogo interartes e ao mesmo tempo defenda uma concepção da criação artística centrada em si mesma e imune a todo e qualquer tipo de heteronomia.

Que este tema, com todas as suas ramificações, atalhos e encruzilhadas, continue a ser debatido hoje, amiúde sem que estas duas formas de entender a autonomia se vejam elucidadas, torna estas reflexões, se não particularmente novas, ao menos úteis para clarificar alguns dos desafios que o seu debate convoca. Com efeito, da teorização de G. E. Lessing, em torno do conjunto escultórico de Laocoonte e seus filhos, sobre a relação assimétrica entre artes visuais e literárias¹ às actuais reflexões sobre as mais diversas práticas artísticas, em que fenómenos de entrecruzamento, absorção e remediação ocupam um plano de destaque, o tema da relação entre as artes abrange um vasto leque de questões que importa sinalizar nas suas consequências políticas. Neste contexto, que o tópico da autonomia estética se cruze com o tópico da política da arte e que valha a pena interrogar este último tomando em consideração

1 Lessing, G. E. Laokoon, oder über die Grenzen der Malerei und Poesie, in *Gesammelte Werke*, vol. 5. Berlin / Weimar: Aufbau-Verlag, 1968, pp. 5-346.

a ambivalência do primeiro – ou seja, chamando a atenção para a circunstância de que a arte se declina tanto no singular quanto no plural –, constituem o pressuposto e a hipótese subjacentes ao itinerário aqui proposto.

II

Tomemos o domínio do “estético”, e não o campo do “artístico”, como ponto de partida. “Estética”, não por acaso, é o nome de baptismo da disciplina fundada por Baumgarten em 1750². Tratava-se, contra o legado racionalista de Descartes, de reivindicar o domínio das paixões, da sensibilidade e das artes para o campo da reflexão filosófica. Tais afectos poderiam não se prestar a definições apodícticas, mas nem por isso seriam pura e simplesmente irracionais. Por outras palavras, empregando noções caras a Leibniz, o domínio do estético não seria o de ideias *claras e distintas*; mas não seria também o de impressões pura e simplesmente *obscuras*. Importaria considerar um terreno intermédio: o de noções, experiências e objectos *claros e confusos*, que, apesar de algumas das suas características permanecerem na sombra, mereceriam ainda assim ser investigados à luz da razão. Podemos e devemos interrogar-nos sobre se esta subsunção da arte no campo do que é passível de investigação racional, com todos os constrangimentos que daí decorrem, permite fazer integralmente justiça às práticas e aos objectos artísticos, tal como os experienciamos desde a revolução estética de finais do século XVIII até hoje. É todo o debate em torno de saber se a modernidade artística se deixa cabalmente captar por uma estética de cunho hermenêutico. Seja como for, o que importa salientar de momento é o facto de a arte ser uma entre várias esferas pertencentes ao domínio do estético.

Saltando de meados do século XVIII para a contemporaneidade, diremos que é precisamente esta concepção abrangente do “estético”, e a consequente não-coincidência entre o “estético” e o “artístico”, que permite a Rancière repensar a relação entre estética e política recorrendo à noção de “partilha do sensível” – entendida como “recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído, que define simultaneamente onde tem lugar e o que se joga na política como forma de experiência”³. Neste sentido, toda a política – entendida, por sua vez, num sentido irreduzível à luta pelo poder

2 Baumgarten, A. G. *Ästhetik*, trad. Dagmar Mirbach. Hamburg: Felix Meiner, 2007 [1750].

3 Rancière, J. *Le Partage du sensible*. Paris: La fabrique, 2000, p. 13.

ou ao seu exercício – é estética. É-o na medida em que reitera ou perturba uma determinada configuração da experiência sensível nas suas dimensões individual e colectiva, porque desloca ou sublinha as fronteiras entre o ruído e o discurso, o real e a ficção, o privado e o público. Mas, assim sendo, toda a arte pode, necessariamente, ser política. Não porque é capaz de transmitir ideias ou aconselhar atitudes políticas, mas porque, ao lidar com os domínios do visível, do audível, do imaginável e do inteligível, pode reconfigurar as condições da experiência de um modo que nunca é politicamente inócuo. Por outras palavras, a(s) arte(s) não pode(m) deixar de intervir no plano em que a partilha do sensível se decide: o plano em que, de uma forma ou de outra, se enlaçam e desenlaçam estética e política.

Que esta intervenção possa ser mais ou menos desafiante politicamente não significa que o seu potencial crítico varie em função – é todo equívoco da ideia de arte comprometida ou engajada – da intenção do artista. O voluntário e o involuntário, tal como o consciente e o inconsciente, jogam-se, no momento da feitura – do gesto, da escrita, da composição, da montagem – em proporções variáveis que, na sua imponderabilidade, nunca se excluem mutuamente. O resultado do *fazer* artístico não existe à imagem e semelhança nem do *saber* nem do *querer* do autor. Daí que o empenho político deste último possa até – se é que, quando ostensivo, não tende – a condicionar a força política do que dele pode resultar.

III

Parafraseando Adorno, poderíamos dizer que a experiência estética se tornou o palco de uma estética desconfiada de construções abstractas⁴. Mas quer isto dizer que, imune ao conhecimento e à vontade do artista, a reflexão sobre a arte se deve agora pautar pela experiência do leitor ou do espectador (como um Jauß ou um Bourriaud defenderam)⁵? Tal conclusão seria manifestamente precipitada. Em primeiro lugar, porque é precisamente de uma concepção determinista do objecto que importa desenhencilhar-se, pouco importando que seja o sujeito produtor ou o sujeito receptor a instância determinante.

4 Cf. Adorno, T. W. *Ästhetische Theorie, Gesammelte Schriften*, vol. 7. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003 [1970], p. 513.

5 Jauß, H. R. *Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung*. Constance: Verlagsanstalt, 1972; e Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*. Dijon: Presses du réel, 2001.

Em segundo lugar, porque a ênfase na dimensão processual da experiência estética traduz menos o reencaminhamento da reflexão para a esfera da recepção do que o mapeamento de um terreno de experiência em que as esferas produtiva e receptiva se prolongam uma na outra.

Esta ideia não é estranha ao entendimento da crítica de arte proposto pelos Românticos e retomado, já no século XX, por Walter Benjamin⁶. Irredutível ao conceito de juízo, a crítica de arte mais não seria do que um desdobramento do próprio potencial crítico contido na obra. E, nesse sentido, o crítico mais não seria do que um avatar do autor e do espectador, do ouvinte ou do leitor. Hoje, na medida em que muita crítica de arte permanece refém da noção de juízo – a qual, por seu turno, a empurra para o beco sem saída da alternativa entre propor uma definição de arte ou hierarquizar os seus objectos –, a revisitação daquela concepção romântica continua a revelar-se surpreendentemente libertadora. Ela permite sublinhar que, apesar de a dimensão avaliativa da crítica de arte ser inescapável, o seu exercício não se esgota num plano normativo. Por outras palavras, o crítico de arte faz – realmente – “mais” do que descrever a obra de arte ou a experiência estética, mas também faz – desejavelmente – “menos” do que prescrever a norma pela qual se ajuíza uma e outra. O crítico, que é também um espectador, padece e age a um só tempo. Ele interpreta. Ou melhor: ele traduz.

O espectador-crítico assemelhar-se-ia assim a um tradutor que restitui noutra linguagem e noutro contexto a força do “como”, mais do que o sentido do “que”, de determinados objectos ou práticas artísticos. Quanto aos seus aspectos enigmáticos, ao que resiste à interpretação do espectador e do crítico, agudiza-os mais do que os atenua ou resolve. Prolonga, portanto, os efeitos críticos – perplexidades, suspeitas, dúvidas – suscitados pela experiência estética. Tornam nítidos os deslocamentos de fronteiras entre o privado e o público, a memória individual e a colectiva, a realidade e a ficção, o anódino e o excepcional, em que a política da arte se joga.

6 Benjamin, W. Der Begriff der Kunstskritik in der deutschen Romantik, in *Gesammelte Schriften*, vol. 1, 1, ed. Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991 [1920], pp. 7-122.

IV

Que o potencial político da arte e da experiência estética passe por todos estes deslocamentos de fronteiras sugere desde logo que a relação entre géneros artísticos, solidária quer com o cruzamento entre estilos populares e eruditos quer com a sobreposição de formas modernas e antigas, se dá em benefício desse potencial. Todos aqueles deslocamentos estético-políticos teriam a ganhar, em efectividade e abrangência, com fenómenos de imbricação interartística. Tocamos num tema delicado, que se cruza de modo evidente com o debate pós-moderno. É que, como é sabido, um dos cavalos de batalha do pós-modernismo foi a contestação do dogma – de que Clement Greenberg foi o advogado por excelência – segundo o qual cada arte, sob pena de sacrificar a sua autonomia no altar da sociedade do espectáculo, deveria restringir-se à exploração do seu *medium* próprio⁷. De facto, não sendo o único, um dos principais pontos de ruptura entre os adeptos do modernismo e os arautos do pós-modernismo foi a interpretação política da imbricação entre as artes.

Por um lado, a valorização de fenómenos de hibridização e metamorfose vê-se associada ao argumento, que vários autores conotados com o pós-modernismo reclamaram como seu, segundo o qual o colapso do modernismo se traduzira numa libertação do potencial político das artes. Foi assim que Hal Foster, embora não ignorasse a existência de um anti-modernismo reaccionário, preconizava um “pós-modernismo de resistência”: um que, opondo-se quer ao pós-modernismo reaccionário de um Tom Wolfe quer ao modernismo autoritário de um Greenberg, via no abandono da noção de autonomia e na transgressão das fronteiras que separavam as artes entre si e do mundo uma oportunidade para “abrir e reescrever o modernismo”⁸. Na sua esteira, o acento na diluição das fronteiras entre o presente e o passado (Linda Hutcheon)⁹ ou entre “cultura de massas” e “arte erudita” (Andreas Huyssen)¹⁰ conheceu versões que, mais ou menos em confronto directo com o modernismo, acentuavam o potencial político da cisão pós-moderna.

7 Greenberg, C. “Modernist Painting”, in *Clement Greenberg: Late Writings*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003, p. 86.

8 Foster, H. “Postmodernism: A Preface”, in *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Port Townsend, Washington: Bay Press, 1983, p. xi.

9 Hutcheon, L. *The Politics of Postmodernism*. London & New York: Routledge, 2002 [1989].

10 Huyssen, A. *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1986.

Por outro lado, importa não esquecer que é num plano político que as principais críticas ao pós-modernismo se desdobram: com efeito, o que se deplora é amiúde um recuo das valências emancipatórias, contestatárias ou subversivas da arte, diluídas numa enxurrada de proliferantes *posteridades* – da arte “pós-modernista” e da cultura “pós-moderna” à sociedade “pós-industrial” ou à civilização “pós-histórica”. Assim, é para prevenir a despolitização generalizada das práticas e dos discursos artísticos que Terry Eagleton, por exemplo, rejeita taxativamente o termo: o pós-modernismo mais não seria do que uma paródia da vanguarda, em que a contestação genuína do *status quo* cede o lugar à cumplicidade, mascarada de ironia, com os poderes instituídos. Já Fredric Jameson, procurando esquivar-se a uma crítica moralista – e não sendo nem tão apologista (como Greenberg) nem tão crítico (como Eagleton) da noção de autonomia –, reconhece no pós-modernismo a “lógica cultural do capitalismo” e, embora não enjeite totalmente os pressupostos da crítica do modernismo, insiste em que a transição pós-moderna convida mais à desconfiança do que ao entusiasmo¹¹.

À distância em que nos encontramos hoje, averiguar se a alegada ruptura pós-moderna se dá em favor ou em prejuízo da afirmação do potencial subversivo, crítico ou político da arte constituiria um exercício algo supérfluo. Ao mesmo tempo, não poderíamos acentuar uma visão acerca da política da arte tão manifestamente favorável à relação entre as artes sem recordarmos, ainda que de passagem, que a sua interpretação política foi um dos principais pontos de discórdia no debate pós-moderno (um debate que, apesar de aparentemente datado, continua a influenciar a discussão sobre a relação entre arte e política, da filosofia à teoria dos media)¹². O que importa, portanto, não é tomar posição por uma das facções. Antes pelo contrário: se o desvio é útil é porque permite sublinhar que a valorização da imbricação entre as artes não tem de ser associada nem a um ataque ao modernismo nem a uma apologia do pós-modernismo. Tanto que – para dar apenas um exemplo – o desenvolvimento de uma “estética da instalação”, em que intermedialidade e

11 Jameson, F. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University press, 1997 [1991].

12 Vale também a pena notar que considerámos este debate sobretudo a partir da óptica das artes visuais e da literatura (é o que o conjunto de autores citados, em si mesmo, deixa transparecer). Muito haveria a acrescentar, se pretendéssemos oferecer um diagnóstico exaustivo, acerca do papel seminal da arquitectura neste debate bem como sobre a sua declinação um tanto ou quanto periférica na música (onde o pós-modernismo é associado ora a um estilo mais eclético ora à corrente minimalista).

teatralidade ocupam um lugar decisivo, não implica o abandono da noção de autonomia, nos termos em que a preconiza Juliane Rebentisch¹³. Por outras palavras, dois dos *topoi* pós-modernos por excelência (a teatralidade e a intermedialidade) podem perfeitamente coexistir teórica e praticamente com o principal pilar do discurso modernista (a autonomia).

De resto, é a própria problematicidade dos dois termos (modernismo e pós-modernismo), e não apenas o carácter dúbio da eventual ruptura pós-moderna, que tem vindo a ser posta em evidência. Nesse sentido, o projecto de “reescrita da modernidade artística”¹⁴ empreendido por Jacques Rancière corresponde menos à contestação de que tenha havido uma qualquer cisão pós-moderna do que à tentativa de encontrar afinidades subliminares entre diferentes estratégias artísticas, do final do século XVIII à contemporaneidade, que quer a noção de pós-modernismo quer a noção de modernismo não permitem detectar. Teríamos pois que haveria mais afinidades entre o Romantismo de um Novalis ou de um Berlioz, o realismo de um Dostoiévsky ou de um Flaubert, o surrealismo de um Buñuel, o construtivismo de um Eisenstein, ou ainda entre um quadro de Murillo, um poema de Hölderlin ou um filme de Pedro Costa do que julgaríamos à partida. E essas afinidades dir-nos-iam mais acerca da política da arte do que uma posição de princípio, em si mesma abstracta, acerca das vantagens ou dos inconvenientes do cruzamento entre as artes. Tal cruzamento não seria uma condição suficiente, nem sequer necessária, da “politicidade” das artes. Mas não seria, tão-pouco, um obstáculo. Seria antes uma condição potencialmente adjuvante.

V

Neste ponto, importa destacar que as artes se relacionam de um modo intrinsecamente plural. Desde logo, por meio da convergência e/ou integração de diversos *media* – do sonho wagneriano do *Gesamtkunstwerk*, com os seus precursores e herdeiros mais ou menos apócrifos, à miríade de instalações, performances e *happenings* contemporâneos, onde coexistem elementos sonoros, filmicos e teatrais. Mas também através da sua evocação imanente: a restituição – pouco importa se simplesmente almejada ou efectivamente

13 Rebentisch, J. *Aesthetics of Installation Art*, trad. D. Hendrickson e G. Jackson. Berlin: Sternberg Press, 2012 [2003].

14 Rancière, J. *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*. Paris: Galilée, 2011.

conseguida – de elementos sonoros e visuais por *media* heterogêneos – como nas composições sinestésicas de um Mondrian ou de um Scriabin, ou em fenômenos de éfrase literária. Dito isto, cabe distinguir estas estratégias artísticas quer da reutilização de técnicas ou dispositivos típicos de outros *media*, em que a diferenciação das artes em função da sua vocação espacial ou temporal é posta em xeque – pense-se na poesia concreta de um Haroldo de Campos ou na influência da arquitetura nas composições de um Yanis Xenakis – e, por outro lado, de fenômenos de “remediação” interartística.

Neste último caso, não nos referimos apenas à evocação de elementos visuais ou sonoros. A fronteira entre a mera evocação de um *sensorium* de outra arte e a sua remediação integral pode ser tênue, mas também pode ser nítida, como quando está ostensivamente em causa a representação de outros objectos ou práticas artísticas. Tratar-se-á portanto de considerar, já não a afinidade entre cambiantes acústicos e pictóricos numa tela de Kandinsky ou o potencial de “correspondências” de um poema de Baudelaire, mas o modo como as artes visuais, a literatura e ainda – mais do que qualquer outra arte na contemporaneidade – o cinema representam outras artes. E, claro, de cartografar os muitos desvios de perspectiva que daí podem decorrer. Por exemplo, relativamente ao cinema, tratar-se-ia de perguntar: pode um filme fazer justiça ou tornar mais nítida ou aguda a capacidade transformadora de outra arte, a sua relação com a vida, com a experiência, a memória e a imaginação individuais e colectivas? O que nos diz um filme como *Edvard Munch* (1974), de Peter Watkins, sobre o modo como vida e obra se perseguem mutuamente? Ou *Cópia Certificada* (2010), de Abbas Kiarostami, sobre a afinidade entre o poder transfigurador da cópia (em arte) e o da ficção (na vida)? Ou *Museum Hours* (2012) de Jem Cohen sobre a experiência do espectador, sobre como o nosso olhar num museu pode alargar e apurar o nosso olhar sobre o mundo?

A lista, se quiséssemos alargar este conjunto idiossincrático de referências, seria inevitavelmente longa. Já o gesto implícito a cada uma das instâncias desse elenco cinematográfico permaneceria, porventura, similar: o da reapropriação de uma experiência poética e/ou estética que relança, ao arripio das convenções da tradição ou do hábito, o seu potencial de interpelação. Neste sentido, a remediação das artes encontra-se numa posição de contiguidade com a crítica. Isto é óbvio, muito particularmente, no caso das artes da palavra, que partilham com o comentário e a crítica o *medium* linguístico. Recordemos, por isso, o “Torso Arcaico de Apolo” de Rilke e não deixemos de mencionar realizações poéticas mais próximas de nós, das metamórficas observações de *Arte da Música* (1968) de Jorge de Sena às inflexões cinematográficas da

poesia de Manuel Gusmão em, por exemplo, *Migrações do Fogo* (2004). Que, por fim, no poema de Rilke, se deslize da descrição poética de uma estátua mutilada de Apolo para uma injunção existencial – “Pois não há ali um único ponto / que não te observe. Tens de mudar de vida” [“denn da ist keine Stelle, / die dich nicht sieht. Du mußt dein Leben ändern”] – poderia servir-nos de emblema neste texto.

Tratando-se de uma escultura antiga, o exemplo rilkeano permite-nos também reconhecer o entrelaçamento entre o esbatimento de fronteiras entre a arte e a vida e a revisitação do passado – entrelaçamento inseparável da hipótese segundo a qual a relação entre as artes e a sua dimensão política se iluminam mutuamente. A lógica dessa relação com um passado mais ou menos longínquo diz igualmente respeito às estratégias de exposição e reprodução de objectos distantes geográfica e historicamente. Que continuidades e que fracturas se deixam entrever, se ocultam ou se realçam? Do projecto de montagem imagético empreendido por Warburg no *Atlas de Imagens Mnemósine* à noção de “museu imaginário” desenvolvida por Malraux, é a politicidade inerente ao mapeamento de afinidades e contrastes histórica e culturalmente significativos que está em causa. Mas a relação com o passado não se joga apenas ao nível das estratégias historiográficas, museológicas ou curatoriais que medeiam a recepção. Joga-se também ao nível da produção artística contemporânea, onde a questão da intermedialidade torna a desempenhar um papel decisivo.

Recorrendo a uma hipérbole, poder-se-ia sugerir que todo o objecto artístico, mesmo o mais revolucionário, constitui um palimpsesto. Que a emergência do novo possa coincidir com a reelaboração da tradição mostra-o *Ulisses* de James Joyce, cuja relação com a *Odisseia* é manifesta. Mas nem sempre, como neste caso célebre, a relação de “reescrita” respeita o *medium* inicial. Com efeito, muitos são os casos em que “hipertextualidade” e “hipermedialidade” se confundem – isto é, tomando de empréstimo as categorias de Gérard Genette¹⁵, muitos são os casos em que a reescrita de um “texto” coexiste com a transição para outro *medium*. Do livro ao ecrã, passando amiúde pelo palco, o fenómeno da “adaptação” reúne o tópico da relação entre as artes com o da reescrita do passado e cruza-os com um outro tema eminentemente político: o do destino desviante da cópia ou, a partir do momento em que deixa de

15 Genette, G. *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.

procurar parecer-se com o original, do simulacro¹⁶. De facto, no caso das artes performativas, o tema da “adaptação” – pensemos, por exemplo, em versões fílmicas de obras teatrais ou operáticas – subsume, por assim dizer, o da “encenação”. Cobre-o e acrescenta-lhe uma camada: além da *releitura*, que toda a encenação constitui, dá-se uma *transposição* para a linguagem de outro *medium*, uma metamorfose.

VI

Poder-se-ia então dizer, no termo destas notas, que as artes no plural tomam enfim o lugar da arte no singular? Tal elação está longe de constituir o corolário das notas precedentes. Pelo contrário, diria que não há contradição entre o singular e o plural da(s) arte(s) e que todos estes fenómenos de hibridização, desdobramento e metamorfose sinalizam menos o colapso da ideia de arte – de uma constelação de práticas, experiências e discursos providos de uma politicidade específica – do que a obsolescência de uma sua concepção monolítica. E isto independentemente de esta concepção monolítica – que, essa sim, cabe abandonar – se basear numa visão purista da autonomia da arte, num entendimento determinista ou instrumental do objecto artístico, no encapsulamento da crítica de arte na ideia de juízo, na projecção sobre o campo artístico de uma visão teleológica da história ou no credo da fidelidade ao original. Irredutível a tais dogmas, a arte manifestar-se-á inteira sempre que a sua declinação plural e a sua abertura ao fora constituírem o fermento da sua intempestividade.

Referências

ADORNO, T. W. *Ästhetische Theorie, Gesammelte Schriften*, vol. 7. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2003 [1970].

BAUMGARTEN, A. G. *Ästhetik*, trad. Dagmar Mirbach. Hamburg: Felix Meiner, 2007 [1750].

BENJAMIN, W. Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik. In: TIEDEMANN, R.; SCHWEPPENHÄUSER, H. (eds.). *Gesammelte Schriften*, vol. 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991 [1920], pp. 7-122.

16 Deleuze, G. “Platon et le simulacre”, em *Logique du sens*. Paris: minuit, 2005 [1969], pp. 292-307.

- BOURRIAUD, N. *Esthétique relationnelle*. Dijon: Presses du réel, 2001.
- DELEUZE, G. Platon et le simulacra. In: _____. *Logique du sens*. Paris: minuit, 2005 [1969], pp. 292-307.
- FOSTER, H. Postmodernism: A Preface. In: _____. (ed.). *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Port Townsend, Washington: Bay Press, 1983, pp. ix-xvi.
- GENETTE, G. *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.
- GREENBERG, C. Modernist Painting. In: MORGAN, R. C. (ed.). *Clement Greenberg: Late Writings*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.
- HUTCHEON, L. *The Politics of Postmodernism*. London & New York: Routledge, 2002 [1989].
- HUYSEN, A. *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1986.
- JAMESON, F. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University press, 1997 [1991].
- JAUSS, H. R. *Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung*. Constance: Verlagsanstalt, 1972.
- LESSING, G. E. Laokoon, oder über die Grenzen der Malerei und Poesie. In: _____. *em Gesammelte Werke*, vol. 5. Berlin / Weimar: Aufbau-Verlag, 1968, pp. 5-346.
- RANCIÈRE, J. *Le Partage du sensible*. Paris: La fabrique, 2000.
- RANCIÈRE, J. *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*. Paris: Galilée, 2011.
- REBENTISCH, J. *Aesthetics of Installation Art*, trad. D. Hendrickson e G. Jackson. Berlin: Sternberg Press, 2012 [2003].