

ENTREVISTA

Prof. Dr. Uta Kösser



Prof. Dr. Uta Kösser é desde 1991 professora no instituto de ciência da cultura (Kulturwissenschaft) da universidade de Leipzig.

Sua pesquisa se dedica especialmente em história da estética (do séc. 18 ao séc. 20) sob a perspectiva da ciência da cultura, pós-modernidade e o debate atual sobre estética, especialmente as questões de estetização e estética da ausência.

É autora de vários artigos, um das organizadoras do volume 15 da edição completa de Georg Simmel (*Transformação interna na Alemanha. O problema do tempo histórico. Rembrandt*) além de organizadora de alguns livros sobre estética.

É com imensa satisfação que publicamos essa entrevista no original e em português e agradecemos a professora a oportunidade.

Veja mais sobre a entrevistada nesse site:

http://www.uni-leipzig.de/~kuwi/bio_koesser.html

A HISTÓRIA DA ESTÉTICA MODERNA

Eduardo Guerreiro B. Losso: Como se elabora uma história da estética de acordo com a perspectiva de uma “ciência da cultura” (*Kulturwissenschaft*)? O que é característico da “ciência da cultura” para que se possa apresentar um outro olhar sobre a estética?

Uta Kösser: Assumir uma perspectiva da ciência da cultura significa, primeiramente, levar em conta o contexto histórico e cultural; quer dizer, esclarecer a compreensão de uma disciplina que está sempre em transformação e a modificação de determinações intrínsecas de categorias de um meio cultural. Eu pretendo explicar este modo de abordagem com alguns exemplos.

Baumgarten funda a estética e a designa como “doutrina do conhecimento sensorial”. Isso significa uma revalorização dos sentidos, explicável por decorrer de um desejo de esclarecimento (*Aufklärung*), compreender o homem como essência integral, que se determina pelo uso de suas faculdades. Por isso a sensorialidade de Baumgarten foi compreendida como análoga à razão e trata de seu significado para a existência humana numa disciplina filosófica própria. O desenvolvimento da estética em direção a uma “filosofia da bela arte” verifica-se na medida em que se constitui instrumento da burguesia: para o esclarecimento, para a emancipação, para o transporte de ideais iluministas, para uma educação estética, etc. Torna-se evidente que a “arte moderna” não é somente bela – os românticos já o sabem -, e como a fealdade do mundo da vida moderna (*moderner Lebenswelt*) torna compreensiva (nota: industrialização), efetua-se uma sistematização do feio, culminando na estética do feio de Rosenkranz. Em virtude do moderno processo de diferenciação se diferencia também a estética – primeiramente em uma filosofia da arte no âmbito do neokantianismo (Fiedler, Dilthey, Simmel, etc) – e de maneira crescente em estéticas parciais: estética da resistência, estética do espanto, etc. Com a crescente estetização do mundo da vida moderna, produz a “estética pós-moderna” um móbil anestético: estéticas da ausência, do desaparecimento, cultura de manchas cegas, etc.

Expôs-se, por conseguinte, a explicação da compreensão de uma disciplina que está sempre em transformação.

De modo semelhante vale para as categorias – não existe *o* belo ou *o* sublime (do mesmo modo nem *a* arte – o conceito de arte estende-se das técnicas antigas, sobre artes liberais e mecânicas (*artes liberales und mechanicae*) passando pela bela arte e as não mais belas artes até a atual determinação institucional ou imanente ao sistema da arte: arte é o que o sistema enquanto arte declara.

Naturalmente há invariantes específicas – o belo aponta sempre para uma concordância – passando para uma pequenez experimentada no sublime – transforma-se a si mesmo por que meio?

Eu observo o belo como categoria de visão de mundo (*Weltanschauungskategorie*) em duplo sentido, porque é extraída de sua determinação categorial bem como de um respectivo modo de ver do mundo: coloração, brilho, luz, harmonia junto a problematidade correspondente pela contemplação de traços feios. Tal categoria é extraída de um respectivo significado do mundo: se o mundo é dividido em mundo das

idéias e em mundo das aparências (*Erscheinungen*), como em Platão, então o belo é a idéia do belo e as belas aparências seu reflexo, mesmo tendo se originado no que se vê: brilho, formas matemáticas, etc. Se o mundo é compreendido como criação de Deus, então o belo mais elevado está em Deus assim como na concepção da beleza medieval a beleza sensorial é um reflexo da beleza divina através da luz trazida ao mundo, como por exemplo em Areopagita. Se o homem torna-se a medida das coisas, como na renascença, então ele pode produzir também beleza – também daí propaga-se o conceito de beleza da arte na renascença, ou – como em Kant – o belo é determinado como um juízo, que a esse respeito oferece pormenores sobre como o sujeito se sente.

Se os românticos contemplam o mundo, compreendem-no como rompido, pleno de conflito, hostil ou repulsivo – sua interpretação de mundo acentua todavia totalidade ou poder absoluto, do mesmo modo beleza: o modelo de interpretação para isso é a arte.

Por isso pertence à essência do romântico não desfazer contradições, antes, compreender em sua polaridade finito/infinito, todo/fragmento, vida/morte, espírito/coração e justamente também belo/sublime. Em seus quadros expõe-se – em Carpar David Friedrich isto é manifesto – uma beleza melancólica ou sombria ou uma beleza sublime e uma sublimidade bela. Por isso pensa a estética romântica e a filosofia da arte belo e sublime conjuntamente. O belo foi pensado durante muito tempo ao lado de dois outros valores básicos: o verdadeiro e o bom; se essa trindade de valores desmoronam-se – isso ocorre no fim do séc. 19 – então o belo é determinado independentemente do bom e do verdadeiro – isso se passa no esteticismo, que por isso pode apresentar também o crime e a morte como belos e desfrutar dos mesmos como tais.

Se aumenta a barbárie no mundo moderno – observa-se o séc. 20 e seus crimes – então torna-se desmascarado e problematizado o belo como categoria soberana: isso começa com Nietzsche, demonstra-se em Adorno e só propriamente se estabelece na pós-modernidade, além disso antes dos antecedentes de uma estetização gigantesca, portanto também da difusão do belo no mundo da vida: geralmente o “fim” do belo aposta na ordem do dia.

Podemos estabelecer uma transformação cultural parecida no caso do sublime – naturalmente trata-se sempre de que o homem reconhece sua pequenez e pode também elevar-se sobre a mesma. Mas o que essa pequenez desencadeia, modifica-se: o destino na antiguidade, Deus na idade média, “natureza selvagem” com o começo dos tempos modernos, poder e dominação nos crimes da modernidade – tanto mais diferentemente lida-se também com o inapresentável – até a tentativa de renunciar a “elevar-se” e deixar o inconcebível “nu” no seu canto.

Eduardo Losso: Seu último seminário tematizou a estética de Kant. Pode-se dizer que a estética de Kant é hoje a referência mais importante na filosofia da estética? O sentimento do sublime desempenha aí um importante papel, embora o sublime na *Crítica do juízo* pareça ser um aspecto subalterno, não acha?

Uta Kösser: Kant pertence à primeira linha da formação canônica para mim, porque ele permaneceu continuamente na recepção – até a pós-modernidade. Por outro lado, isso também ocorre pelo fato de estarmos decididamente na base teórica da ciência da cultura – por exemplo, não se pode entender a teoria das formas simbólicas de Cassirer sem Kant – mas isso não concerne somente à *Crítica do juízo*.

Eu não partilho da opinião de que o sublime em Kant desempenha um papel subalterno, ainda que a categoria ocupe um espaço diminuto no texto, antes ordena-se nele numa “estética dupla”, portanto em desenvolvimentos que esclarecem simultaneamente o belo e o sublime (e não mais o belo e o feio – o feio é o não-belo, o sublime, o Outro do belo), porque o homem moderno necessita de modo manifesto duas estratégias estéticas para lidar com seu mundo e consigo mesmo esteticamente: uma para concordância, outra para a diferença. Esse desenvolvimento estende-se de Burke, passando por Kant, Schiller e os românticos até o apolíneo e o dionisíaco de Nietzsche.

Eduardo Losso: Seu outro seminário ocupou-se com a *Teoria estética* de Adorno. Como a senhora vê a relação entre o sublime e a estética de Adorno?

Uta Kösser: *Teoria estética* de Adorno é em primeiro lugar uma teoria da arte moderna, que, diante do pano de fundo da dialética do esclarecimento, da indústria cultural, do mundo administrado, depois de Auschwitz, pergunta, quais possibilidades a arte ainda possui sob tais condições. Diante de tal pano de fundo é questionado e modificado também o sistema de categorias tradicional. Adorno torna manifesto que a modernidade remete ao caráter histórico também de categorias estéticas. Elas são amputadas de suas definições ou exigem novas determinações: o trágico não é mais possível (observação do tradutor: a professora Kösser se refere aqui ao sétimo tomo das obras completas de Adorno organizado por Rolf Tiedemann com a colaboração de Gretel Adorno. Band 7, *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970, p.49), o belo não se define, se bem que não se possa renunciar a seu conceito (82), o feio não pode mais ser ridicularizado (79), o sublime precisa prescindir de sua “cumplicidade com a dominação” (296), sujeito e objeto são equívocos (244) e um conceito generalizado de arte não alcança a obra de arte (271), as espécies “se desorientam”, o conceito de arte não faz mais nenhum sentido como elemento superior das espécies, antes somente como antítese da realidade empírica. Nesse ponto a teoria estética de Adorno não é somente uma teoria do sublime, como por exemplo pensa Welch, antes, o sublime recebe nele uma outra função. Originalmente tratado como “natureza selvagem”, tornou-se cada vez mais parte integrante da arte moderna e ela se constituiu com sua participação para tornar a vida do mundo suportável. Por outro lado, entretanto, pelo fato de ele estar ligado ao inconcebível, indizível e inapresentável, mostra-se em sua penetração na arte que o plano de controle fracassou, como revelou respectivamente sua “dialética negativa”: a arte não ultrapassou finalmente o poder de controle, antes o fazer humano. E posto que a arte contribui para isso ao elevar-se acima de barreiras, O sublime tornou-se para Adorno cúmplice da dominação humana – uma cumplicidade que já estava presente em Kant. Ele exige por isso uma inversão que deveria existir nesse caso, ao indicar não mais de um “elevar-se”, mas mostrar como “*herança do sublime ... uma negatividade indiminuída nua e inaparente*” (296), tão como originalmente a “natureza selvagem” mostra sua pequenez ao homem, antes que ele se lembre disso ao compensar com sua razão. Certamente é um pensamento muito importante, mas não podemos com isso reduzir a *Teoria estética*.

Eduardo Losso: Poderíamos dizer então que o dionisíaco em Nietzsche possui uma herança da reflexão estética sobre o sublime?

Se o belo foi sempre a primeira categoria da história da estética e o sublime sua alteridade, o pensamento pós-metafísico precisaria descobrir de novo o sublime?

Até que ponto se pode aproximar a estética filosófica do sublime nesse sentido?

Em que medida Adorno teria contribuído para isso?

Uta Kösser: Certamente pode-se agregar o dionisíaco em Nietzsche ao sublime, do mesmo modo como o belo ao apolíneo. Em Nietzsche é todavia importante sobretudo que o belo – assim como o feio, cômico, trágico – seja determinado de modo funcional e não mais substancial, o que seria talvez pós-metafísico. As outras categorias tornam-se estratégias de lidar com a vida: ele compreende o belo como expressão da vontade de potência, como invenção do homem para poder suportar a fealdade e valorizar o feio como degeneração, como decadência: “nada é belo, somente o homem é belo: toda estética se apóia nessa ingenuidade, da qual ela retira sua verdade primeira. Ajuntemos a isso o seguinte: nada é mais feio do que o homem degenerado – para que seja delimitado o reino do julgamento estético”

(Friedrich Nietzsche: *Götzen-Dämmerung*. In: Friedrich Nietzsche. Werke in 3 Bänden. Hg. v. Karl Schlechta. Darmstadt: WGB 1997. Bd 2, S. 1000 – 1002. Nota de Eduardo Guerreiro: a professora cita o livro *O crepúsculo dos deuses*, de 1888)

A arte não é mais o belo modelo que os ideais de uma sociedade futura propaga ou o “belo instrumento” pelo qual o indivíduo educa, antes ela é uma invenção do homem para tornar a existência terrível e duvidosa suportável. O belo não é nem o aparecimento de uma idéia totalizante nem expressão de uma harmonia subjetiva do homem consigo mesmo ou com seu meio ambiente, apenas meio para o recebimento do poder próprio do homem num mundo caótico e recebe com isso quase uma dimensão biológica. O sublime enquanto “a domesticação artística do terrível e o cômico “enquanto a descarga artística da repugnância (Eckel) ao absurdo” são para Nietzsche meramente estratégias de relacionamento com esse mundo terrível e caótico.

(Friedrich Nietzsche: *Die Geburt der Tragödie*, KSA, Bd. 1, S. 57. Nota de E. G.: *O nascimento da tragédia*)

A segunda pergunta eu não entendo de todo. É fato que o belo foi primeiramente central, embora também a antiguidade – veja Longino – tenha refletido sobre o sublime. Os séculos 17 e 18 redescobriram o sublime na natureza selvagem – e isso nos conduz à “dupla estética” no sentido descrito, que se estende de Burke, passando por Kant e Schiller até Nietzsche. No modernismo tardio e pós-modernismo prevalece o sublime, ao menos como exigência para a arte – seja Adorno e Lyotard. Talvez seja isso o que quis dizer com “pós-metafísico”. O belo e o sublime se difundem no mundo da vida, a ironia torna-se estilo de vida. O Pathos, o outro da ironia, tornou-se obsoleto.

No que concerne a Adorno, eu só posso repetir que sua reivindicação ao sublime, ao mostrar a negatividade não mitigável nua e inaparente, de todo é uma estratégia possível para a arte “depois de Auschwitz” e é seguida também em parte.