

traduções

A Comunidade Estética

Jacques Rancière*

Partindo da décima-quinta carta de Schiller da obra *Cartas para a educação estética do homem*, Rancière analisa a relação paradoxal entre a subjetividade estética e a comunidade a que ela dá forma. As implicações políticas desta relação e as suas metamorfoses são desenhadas em três grandes cenários, que culminam na construção do que o autor chama de um ressentimento antiestético contemporâneo.

Schiller, comunidade estética, política

Estamos na era do ressentimento antiestético. Por vias diferentes e frequentemente contraditórias pronuncia-se uma mesma sentença: na época da Revolução Francesa e do idealismo alemão, a estética teria selado um pacto fatal entre as práticas artísticas, as ilusões do Absoluto filosófico e as promessas da comunidade política. A filosofia analítica convida a abandonar essas ilusões da estética especulativa em favor das sensatas reflexões a respeito dos critérios da artisticidade dos objetos e da validade dos juízos de gosto. O legado heideggeriano se mistura à tradição marxista para ver aí a submissão do poder disruptivo da arte sob um pensamento de controle e de conciliação. Daí resultariam a culturização da arte e a estetização da vida sob a égide da mercadoria e dos seus fetiches. Jean-François Lyotard resume assim o veredicto: “A estética é o modo de uma civilização abandonada pelos seus ideais. Ela cultiva o prazer de os representar. Ela se intitula, então, cultura.¹” O ressentimento antiestético é então o resultado do grande ressentimento em relação à era das utopias e das revoluções, quer dizer, definitivamente, do ressentimento em relação às divergências políticas. Não tenho, evidentemente, nenhum desejo de me inserir neste processo. Por outro lado, me parece útil examinar um pouco mais precisamente o que nos diz esse ressentimento. Para isto é preciso retomar a maneira pela qual a noção de estética pôde amarrar a questão da arte àquela da comunidade e ver se este enlace não comporta um paradoxo inicial, suscetível de

*Jacques Rancière é filósofo. Leciona na Universidade Paris VIII.

explicar suas metamorfoses contraditórias e eventualmente suas aporias e entropias. Para este exame partirei de um texto que, pela sua inscrição histórica e sua problematização teórica, se mostra como um cenário inicial da estética e da sua política. Ao término da décima-quinta das suas *Cartas sobre a educação estética do homem*, publicadas em 1795, Schiller enuncia um paradoxo e dele tira uma promessa. “O homem, diz ele, somente é um ser humano quando brinca.” E àqueles que tomariam a proposição como um jogo de palavras, ele prediz que este paradoxo é apropriado para sustentar “todo o edifício da arte do belo e da arte ainda mais difícil de viver²”. Ele afirma então que há uma forma de experiência sensível que define – e define sozinha – a plena humanidade. Esta forma de experiência porta em si um novo regime de efetividade dos objetos de arte em suas singularidades e uma nova configuração da comunidade como experiência vivida específica de um mundo comum. Essas proposições não são somente o fruto da leitura pessoal feita pelo poeta Schiller da *Crítica do juízo* publicada cinco anos antes pelo filósofo Kant. Elas resumem a fórmula específica de todo um regime de identificação da arte, aquele que eu propus chamar de *regime estético da arte*³. E elas ligam esta fórmula a uma reconfiguração das formas de partilha do mundo sensível que definem a esfera da experiência política. Esta fórmula dupla não pertence simplesmente a uma história das “ideias estéticas”. Ela se encontrou materializada tanto nos discursos teóricos como nos modos de percepção dos indivíduos comuns, tanto nas formas de percepção como nas instituições, tanto nos programas educativos como nas criações comerciais. Sua rede configura mais uma vez a atualidade do nosso pensamento, aqui mesmo onde ela denuncia mais radicalmente a “utopia” ou o “niilismo” estético. Para entender o princípio e as formas desta efetividade, é preciso, inicialmente, compreender o que implica o conceito de jogo. O jogo ao qual Schiller se refere tem menos a ver com ação e mais a ver com interrupção. Não é o domínio de uma prática, mas a própria quebra do domínio. Seu modelo conceitual é o “jogo livre” das faculdades analisadas por Kant, o acordo sem conceito entre um entendimento que não impõe nenhuma forma nem determina nenhum objeto a conhecer e uma sensibilidade que não está sujeita a nenhum constrangimento nem impõe em troca nenhum objeto de desejo. Este abandono do poder de entendimento ativo sobre a sensibilidade passiva define um *sensorium* específico. E é pelo pertencimento a este *sensorium* que os objetos de arte são definidos como tais no regime estético da arte – diferentemente dos critérios poéticos, dos critérios de fabricação adequada que definiam as imitações da arte no regime representativo. Há a estética no lugar onde os objetos das nossas representações não são nem objetos de

saber, submetendo os dados sensíveis à lei do entendimento, nem objetos de desejo, impondo à razão a anarquia da sensibilidade. Este *nem... nem...* é a fórmula lógica da esteticidade que determina o pertencimento à arte não a partir de uma diferença dos modos de fazer, mas de uma diferença no modo de ser sensível. Imediatamente esta fórmula transforma a obra de arte estética em uma realidade contraditória, na medida em que a ideia da arte em geral é a de uma atividade que submete uma matéria a uma forma, à realização de uma ideia. Assim, a obra de arte estética é, de imediato, uma realidade contraditória. Como obra de arte *em geral*, ela é o produto de uma vontade que impõe uma forma a uma matéria. Como obra de arte *estética*, ela é a negação da ideia da arte como forma imposta a uma matéria. A obra de arte estética é, então, a reunião dos contrários. Ela iguala os produtos do querer e do não querer, da atividade consciente e do pensamento inconsciente. Esta é a afirmação principal do regime estético da arte: a obra de arte carrega o testemunho de um modo de ser específico do sensível, de um sensível heterogêneo, subtraído das conexões habituais do conhecimento e do desejo, e tornado manifestação de uma identificação entre o pensamento e o não pensamento, entre o querer e o não querer, entre a atividade e a passividade.

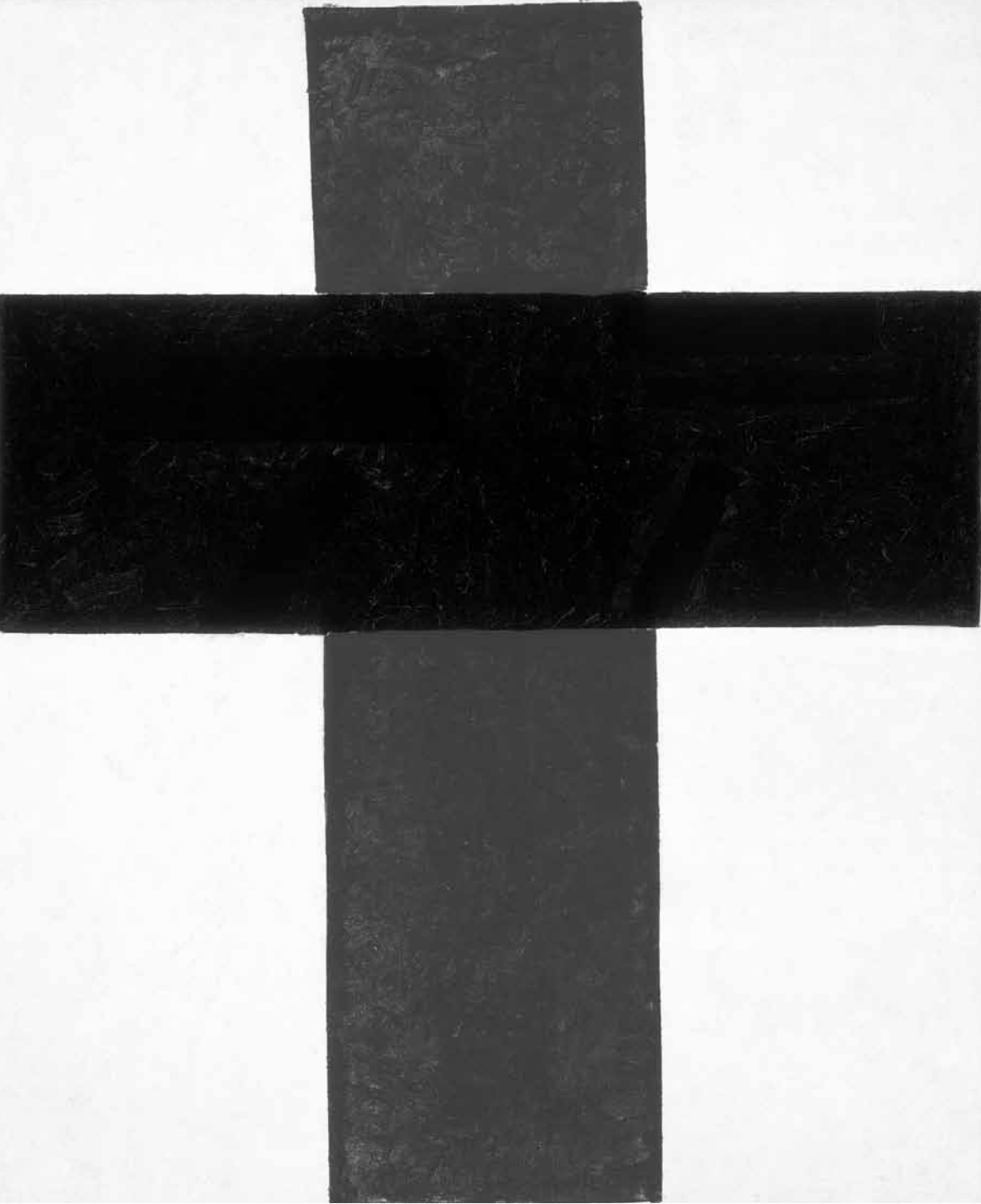
O instinto do jogo

A arte da vida comum, fundada sobre este jogo livre, se apresenta então como um dispositivo singular. A nova potência comum deve se estabelecer sobre a base deste sensível heterogêneo. É isto que expõe a encenação schilleriana da política, que supõe a neutralidade estética. *As Cartas sobre a educação estética do homem* traduzem a cena transcendental kantiana em termos antropológicos e políticos. O acordo sem conceito entre o inteligível e o sensível se torna uma batalha de instintos (*Triebe*): de um lado, o instinto formal, o instinto da potência formadora do pensamento que quer impor sua lei de autonomia suprimindo a heteronomia do instinto sensível; do outro, este instinto sensível que é a potência da receptividade, a potência da “passividade” inerente à vida. O “acordo sem conceito” entre estes instintos antagônicos toma então a forma de um terceiro instinto, o instinto de jogo. Mas esta conciliação não pode ser harmoniosa. Ela é a suspensão do poder de um sobre o outro e vice-versa. A “liberdade” implícita ao instinto de jogo se define por esta dupla suspensão. Ela se opõe, então, tanto à predominância do instinto de autonomia quanto à do instinto de heteronomia. É uma liberdade que se opõe a outra, uma autonomia que se afirma em oposição a outra.

A partir daí, o conflito entre as capacidades do espírito pode se traduzir em termos políticos. O instinto de jogo recoloca em questão a dramaturgia política tradicional da potência intelectual ativa que se impõe à potência sensível passiva. Esta reconsideração ganha todo o sentido no contexto da Revolução Francesa e no período do Terror. O fracasso da Revolução Francesa se liga àquilo que ela mais considerou ser o reino da liberdade sobre este modelo, como o poder da lei, da autonomia da razão, imposta à massa. Ela permaneceu prisioneira da lógica do mundo que ela desejava derrubar, este mundo onde a lei da dominação se identificava ao poder da classe culta e civilizada sobre a natureza selvagem popular. A verdadeira revolução deve ser uma revolução “estética,” que rompe com a lógica da dominação naquilo que ela tem de mais profundo: a diferença das *naturezas*, tal como ela se inscreve no imediato sensível, tal como ela se dá a perceber como evidência sensível, na diferença das destinações escritas sobre os próprios corpos. É aí que a noção de jogo ganha toda sua significação. O jogo, como atividade sem objetivo, sem poder de transformação da realidade, é tradicionalmente definido em uma dupla oposição: ele é o oposto do trabalho e é o oposto da seriedade. Os dois opostos não se superpõem mas, ao contrário, impõem uma disjunção essencial. O Jogo é o oposto do Trabalho. Em Platão, ele é a atividade que o artesão não se pode permitir, mas também aquela para a qual ele é inapto. O filósofo legislador das *Leis* guarda para si o saber que “o homem é a marionete do deus” e a vida é “um jogo em que é preciso saber jogar bem”⁴. Mas o jogo também é a relação com a aparência. Em Schiller, ele é a relação com a “aparência livre,” aquela que não se refere nem se opõe a nenhuma realidade. Ora, a questão do estatuto da aparência não é somente uma simples questão metafísica. Ela engloba também a configuração sensível da comunidade. A *mimesis*, tal como Platão a entendia, exprime bem isso. O fazedor de *mimesis* não é somente aquele que narra as ficções. Ele é, essencialmente, aquele que faz duas coisas ao mesmo tempo. Por este motivo, ele é um indivíduo impossível de ser incluído numa comunidade definida pelo fato de que cada um deles só pode fazer uma única tarefa, o seu “próprio negócio.” O princípio que exclui o fazedor de *mimesis* é o mesmo que serviu para colocar o artesão no seu lugar, para defini-lo como aquele que não pode fazer outra coisa além do *seu* trabalho, que não pode ter acesso à significância dos trabalhos comuns porque não tem acesso ao jogo das aparências. É esta distribuição das aparências que é recolocada em questão na afirmação de uma humanidade plena definida pela capacidade de jogar com a “aparência livre.” O instinto de jogo não controla somente o conflito entre as faculdades. No fundo, ele serve para destruir a lógica da dominação fundamentada na diferença das naturezas, tal como Platão alegorizava no mito dos três metais, definindo três tipos de alma

e três classes de sociedade. A dramaturgia das *Cartas sobre a educação estética* se opõe estritamente àquela da *República* de Platão. É nesta perspectiva que podemos compreender como o jogo pode ser identificado como a marca da humanidade plena e fundar o princípio de uma nova “arte de viver”; o princípio de uma revolução da existência sensível que aparece como a própria fundação de toda a transformação da comunidade política. É efetivamente uma revolução na partilha do sensível que predetermina as formas de ser-em-comum. Esta dicotomia do jogo e da aparência transcende toda tentativa de fundar a comunidade sobre o exercício de um senso comum, segundo um kantismo ultrapassado muito em voga nos dias de hoje. Efetivamente o *sensus communis* kantiano está sujeito a uma dupla inflexão. De uma parte, ele é estendido para além de si próprio. Ele não é mais simplesmente esta “linguagem comum” entre classes cultas e classes populares da qual falava o 60º parágrafo da *Crítica do Juízo*. Ele é a capacidade de todos de usufruir da aparência, definindo o *sensorium* de uma nova comunidade, idêntico à própria humanidade do homem. A mediação entre as classes se origina, então, da promessa de uma comunidade livre. Mas esta extensão do alcance é acompanhada de uma radicalização do seu estatuto de exceção. Esta experiência comum da universalidade sensível é tal como uma experiência excepcional, que exclui as outras formas de experiência. Ela define uma esfera autônoma e promete uma plena autonomia do ser humano. Mas esta esfera de autonomia é uma esfera da experiência do heterogêneo como tal. E a autonomia promete ter como condição a recusa de uma outra.

É isto o que explicita a encenação schilleriana da experiência estética e sobretudo esta décima-quinta *Carta* da qual eu parti. A livre aparência está aqui figurada por uma estátua grega conhecida como a *Juno Ludovisi*. A estátua está fechada sobre si mesma. Ela repousa em si mesma e exprime o caráter fundamental da divindade: sua ociosidade, sua alienação a qualquer inquietude ou obrigação e, principalmente, a todo propósito. A especificidade da divindade “estética” é nada querer. Mas, de qualquer forma, é a especificidade da estátua e do significado aquilo que a experiência nos dá. A estátua encarna paradoxalmente a qualidade daquilo que não foi feito, não foi desejado, daquilo que não é uma obra de arte – isto é, o produto do trabalho de um artista que materializa a sua ideia. Mas esta propriedade da estátua é também a do espectador que desfruta da sua aparência. A humanidade que o espectador usufrui é igual à condição divina. Mas esta condição divina é assegurada somente pela renúncia de todo o querer. A autonomia da qual o sujeito estético goza não é a autonomia da razão se impondo ao sensível, mas a suspensão dessa autonomia. Ela está, neste caso, relacionada a



Malevich
Suprematism Cross, Stedelijk Museum

um não poder. A estátua se encontra diante do sujeito, inalcançável, indisponível ao seu saber, seus objetivos e desejos. Ele tem a promessa da posse de um novo mundo através desta figura que ele não pode possuir de forma nenhuma. Ele tem a promessa da estátua como a realização de uma experiência subjetiva que suspende as formas do querer e as categorias da prática. No cerne da subjetividade estética e da comunidade a que ela dá forma, há então uma ligação inicial entre autonomia e heteronomia. A relação que a experiência estética estabelece entre elas é completamente diferente dos cenários simples que opõem a autonomia da arte à sua submissão aos fins políticos. Arte e política não se opõem como autonomia e heteronomia. Ambos são postos na mesma condição pela experiência estética: a de um senso comum suspensivo, de um senso comum de exceção. No seu regime estético, a arte é da arte, na mesma medida em que ela é também outra coisa diferente da arte, o contrário da arte. Ela é autônoma na mesma medida em que é heterônoma. E a comunidade política – mais precisamente, metapolítica – que ela determina, se encontra sob a mesma condição paradoxal. Ela é a realização de uma autonomia revelada em uma experiência de heteronomia, de suspensão radical do querer.

Em seus célebres textos, Jean-François Lyotard determinou como princípio da arte, há dois séculos, a experiência do sublime, isto é, do enfraquecimento de toda a relação estável entre o inteligível e o sensível. E ele opôs este princípio sublime da arte ao otimismo da conciliação estética fundada sobre a análise do belo. Mas esta análise simplifica excessivamente as coisas. Não há, de um lado, o otimismo beato da autonomia estética, e de outro, a experiência sublime da heteronomia. O enfraquecimento da relação estável entre o inteligível e o sensível é a essência da experiência estética em geral. O senso comum estético é em si mesmo um senso comum dissensual. Da mesma forma, não há a pureza apopática da arte diante do compromisso estético com os ideais e as práticas da vida estetizada, sob a forma totalitária ou mercadológica. Há um nó originário da arte e da não arte no qual se encontram igualmente compreendidas as formas de visibilidade da arte e as formas de comunidade definidas pela experiência estética. A autonomia da arte e a comunidade autônoma estão ligadas uma à outra no paradoxo do senso comum dissensual, presas entre dois polos de heteronomia: o da experiência estética que suspende a autonomia do querer, e o do projeto comunitário que suspende a liberdade estética. A partir desse nó inicial, é possível desenhar em traços largos as grandes metamorfoses do instinto de jogo e as grandes figuras da comunidade estética que elas determinam. Estas podem se resumir em três grandes cenários.

O devir-vida da arte

O primeiro é aquele da comunidade viva definida pelo devir-vida da arte. É o que podemos chamar de cenário da revolução estética, onde a autonomia do querer comum se reapropria da autonomia da experiência estética. Diante da aparência, o jogo livre se transforma efetivamente no ato de um querer, que faz das formas da aparência sensível as formas da manifestação da sua autonomia. Neste ponto, a dramaturgia schilleriana desnuda a contradição inicial da autonomia estética mais uma vez. Pois a solidão da estátua divina, seu “abandono em si”, indiferente a todo querer e toda finalidade, estão prontos a ser transformados em manifestação da autonomia de uma forma de vida coletiva. A autonomia da estátua exprime então a vida de uma determinada forma de comunidade, aquela que simboliza a cidade grega, tal como a era estética a reinventa. Ora, a especificidade desta comunidade é não conhecer a experiência da heteronomia. A Grécia sonhada pela época de Schiller e de Hölderlin é uma comunidade que é “autônoma” no sentido em que a sua vida não se distribui em esferas de experiência particulares, onde a arte não tem realidade autônoma, não mais do que a política ou a religião. A autonomia vê então o seu sentido se voltar contra si. Ela não está mais ligada à excepcionalidade de uma experiência e à indisponibilidade do seu objeto. A livre aparência não é mais o reencontro de uma heterogeneidade, que suspende as oposições entre forma e matéria ou atividade e passividade. Ela se torna o produto de um espírito humano que trabalha para transformar a superfície das aparências sensíveis em um novo *sensorium* como o espelho da sua própria atividade. O senso comum se torna então consensual – no sentido em que o consenso, em seu princípio, não é o fato de que todo o mundo esteja de acordo, mas de que tudo seja sentido sob o mesmo modo. A visão consensual da comunidade é aquela que reconduz todas as formas da vida – formas da vida cotidiana, práticas da política ou da arte, crenças ou saberes – às manifestações de uma mesma atividade sensível. Assim concebida, a comunidade estética é a comunidade fundada sobre as formas de um sentir em comum, oposta às instituições do Estado, mas também às formas da dissensualidade política.

A heterogeneidade da experiência estética e a dissensualidade da prática política se encontram então realizadas e suprimidas ao mesmo tempo. O processo de instauração de uma comunidade livre se une a um processo de submissão de toda a materialidade sensível à autonomia do espírito. Conhecemos os grandes personagens inseridos neste pensamento

do espírito transformado em matéria sensível da comunidade. É, por exemplo, “o mais antigo programa do idealismo alemão” que opõe a comunidade viva à máquina morta do Estado e projeta esta comunidade como resultado da supressão da oposição entre povo e filosofia, pela constituição de uma nova mitologia, de uma nova rede de experiências e de crenças comuns, que transforma as ideias em algo sensível e a sensibilidade em algo racional. É ainda o programa marxista de uma filosofia que complementa e suprime a filosofia: o programa de uma revolução não mais política, mas humana, que elimina os antagonismos do pensamento e da sensibilidade, representados pela cabeça alemã e pelo coração francês. E são, por fim, os grandes programas futuristas e construtivistas de uma arte realizada na sua supressão, nos edifícios e formas sensíveis da nova vida coletiva. A promessa comunitária legada pela livre aparência é então realizada ao custo de se inverter inteiramente a sua lógica. A livre aparência estética assim o era porque ela não se reportava mais a nenhuma verdade. Quando ela se faz a expressão de um modo de vida coletivo, torna-se a experiência de uma verdade viva da qual dá testemunho. Ao fim do percurso, esta verdade encarnada nos corpos denuncia a mentira das aparências. A realização da promessa estética é o ato de um sujeito que dissipa estas aparências que eram, de acordo com os termos de Marx, apenas “o desejo de algo que ele, na realidade, precisa possuir”.

Esta dialética foi fartamente denunciada sob a figura do grande empreendimento totalitário da constituição do corpo coletivo em obra de arte viva. Mas o desdobramento da “livre aparência” não pode ser reduzido à catástrofe totalitária. O cenário do “devir-vida” da arte não parou de acompanhar o cenário da sua autonomização. Anteriormente, em Kant, a “livre beleza” estava associada às formas não representativas da arte decorativa e às formas de sociabilidade para as quais elas contribuía. Uma tradição incessante ligou a redescoberta de uma pureza antirrepresentativa da arte a uma função recuperada da configuração das formas de arte de viver, desde a funcionalidade doméstica até a simbolização do coletivo. A união entre o belo e o funcional, o belo e o socialmente útil, foi afirmada pelos idealistas da *Arts and Crafts*, apaixonados pela beleza eterna e pelo artesanato medieval, antes dos engenheiros e dos arquitetos modernistas da *Werkbund* e da *Bauhaus*. Mas esta solidariedade também está no cerne da mais “pura” poesia. Em Mallarmé, o “gesto insano de escrever” realiza o dever de “recriar tudo com reminiscências para comprovar que se está bem no lugar onde se deve estar”⁵. A escrita do poema não se assimila apenas ao movimento de um leque que se abre, mas

também aos fogos de artifício do 14 de julho e aos novos “ofícios” da vida comum. Os “tipos” que a poesia elabora são ao mesmo tempo formas puras, livres da história representativa e das formas de simbolização de uma humanidade plena que faz da “livre aparência” o objeto de um novo culto da ilusão, substituído pela eucaristia cristã. E é aí que eles se aproximam das ideias dos engenheiros/designers, ligando a funcionalidade pura das novas formas à ideia de uma transformação do modo de vida, e também do grafismo na publicidade dos produtos não somente como um bem utilitário, mas igualmente como elemento de uma vida próxima da arte. A partir daí se define, entre dois polos, uma dialética generalizada da livre aparência e da comunidade que ela define: de um lado, o polo da vida estetizada, de um universo cotidiano inteiramente refigurado por uma banalização da livre aparência, reduzindo-a em última instância à autoestetização da mercadoria; do outro, o polo de um jogo livre conduzido à pureza do ato que se recusa a se transformar em mercadoria: performance pura ou autodesignação pura que só desfaz a cumplicidade entre aparência e mercadoria ao custo de conduzir o jogo livre à afirmação pura da vontade da arte, isto é, de uma arte que não é mais arte na própria medida em que ela se recusa a ser também não arte. Este círculo, de uma arte dividida entre a sua banalização na vida estetizada e a sua pura autoafirmação vazia, é o círculo no qual se move o ressentimento antiestético contemporâneo que vê nisto o resultado desastroso da grande utopia estética e pede de bom grado retomar contra ela tanto a singularidade da arte, quanto os critérios comuns do juízo de gosto. Mas parece mais produtivo ver como o destino desta figura da arte tornada vida reencontra aqui o cenário inverso – ou aparentemente inverso – da vida própria da arte.

A vida da arte

É a segunda grande metamorfose da livre aparência e da sua comunidade. Esta comunidade toma a forma da uma comunidade viva das obras de arte, mesmo correndo o risco de que ela própria retorne a um espírito das formas onde a comunidade livre dos humanos deva decifrar seu próprio segredo. Tomo emprestado o termo espírito das formas do livro homônimo de Élie Faure. Mas justamente o “espírito das formas” não é somente o título de uma obra escrita por um pensador um pouco excêntrico. Se esta expressão pode servir para intitular a grande enciclopédia da arte imaginada por este médico amigo das artes, é que

ela exprime, mais profundamente, o cenário no qual há dois séculos são desenvolvidas as instituições da arte, as formas da sua visibilidade, os modos da sua narração e as categorias e argumentos que as explicam.

Se o cenário da revolução estética é aquele de um devir-vida da arte, o cenário do espírito das formas é, ao contrário, o de uma vida da arte em que a própria vida das coletividades se concentrou. Essa inversão não tem nada de casual. Aqueles primeiros que redigiram os grandes protocolos são os mesmos que elaboraram o “mais antigo programa” da revolução estética. São eles Schelling e, mais ainda, Hegel que conceituaram a liquidação da revolução estética — da qual se fizeram heróis — a partir do retorno de seus princípios em princípios de uma vida da arte. É essa transformação que define a estética como regime de pensamento das obras de arte. E ela possui três aspectos essenciais. De início, ela transfere para as obras de arte as propriedades do estado estético: a partir de então, são as obras pensadas como formadas pela suspensão dos contrários, pela identidade do querer e do não querer, da intenção consciente e do processo inconsciente. Em segundo lugar, esta identidade dos contrários é idêntica à historicidade das obras: a identidade da arte e da vida não precisam mais ser construídas. *Ela já aconteceu*, ela foi realizada como a passagem vida à obra. A arte é o que foi uma forma da vida. Em terceiro lugar, uma nova relação se encontra assim estabelecida entre autonomia e heteronomia: a autonomia da estátua não exprime mais a heterogeneidade da aparência pura. Mas ela também não exprime mais a autonomia de uma forma de vida. A estátua é autônoma na mesma medida em que ela é e não é ao mesmo tempo a expressão de um modo da vida coletiva. A heterogeneidade ou a dissensualidade estética agora toma a forma desta diferença em si, pela qual a estátua ou falha em exprimir uma vida coletiva, ou exprime aquilo que lhe falta. Reconhecemos aqui o esquema hegeliano: a estátua grega é autônoma menos porque ela exprime uma liberdade coletiva e sim porque ela exprime, sem o saber, a limitação. Ela é a obra de um artista que ao mesmo tempo sabe e não sabe o que faz. Ele deseja exprimir o divino em uma figura de pedra; de fato, ele exprime o que pode sentir e o traduz no mármore. Ele exprime definitivamente a divindade tal como os gregos a podem conceber: uma divindade sem interioridade, que não é “perfeita” para a arte – na medida do cinzel do escultor – porque ela é imperfeita como divindade.

Pouco importa se aderimos às teorias de Hegel. O essencial é que vejamos o que ele põe em jogo, a saber, a dissociação entre a perfeição da arte, sua destinação e sua promessa

de comunidade. A perfeição da estátua grega, a perfeição da identidade do pesamento e da vida, está no passado. Ela é a perfeição de uma arte que não sabe exatamente o que faz e nem pode tudo o que quer. O futuro da arte, o fim ao qual ela se destina, é o contrário do devir-consciente da arte, da capacidade do artista de saber adequadamente o que ele faz e realizar exatamente o que ele quer. Seu futuro é ser *somente arte*, isto é, se separar de toda expressão da vida coletiva, de toda potência da comunidade, já que esta potência era a do sensível heterogêneo, do sensível que resiste à vontade da arte como a toda vontade. O que Hegel teorizou sob a ideia do fim da arte ultrapassou então a sua própria intenção teórica de liquidação da revolução estética em favor da separação racional e moderna das esferas da existência e dos domínios do pensamento. A dialética que separa a potência coletiva da arte da sua perfeição é própria a todo o regime estético da arte. Ela exprime a relação, por princípio, que esta implica entre a excepcionalidade do *sensorium* da arte e a configuração da comunidade. A tese hegeliana pode se resumir assim: a arte “acaba” quando não é mais a expressão inconsciente de um pensamento coletivo, quando o sensível no qual seus produtos se manifestam não é mais um sensível heterogêneo. É suficiente então inverter a proposição para fazer surgir a palavra de ordem que atravessa dois séculos de arte e do pensamento da arte: para salvar a arte e sua potência comunitária, salvemos o sensível heterogêneo! Em outras palavras: salvemos o inconsciente! o que nos leva a dizer que a arte é do passado é que o inconsciente é do passado. Eu disse: “para salvar a arte e a sua potência comunitária”. As duas intenções não se separam e esta ligação não é somente uma utopia dos artistas, assim como o simbolismo, o expressionismo e o surrealismo, especificamente, traduziram em obras e em manifestos. Também é um ideal dos pensadores da revolução. É o que resume a segunda era do marxismo: após a era da “revolução humana” que transforma as aparências em realidades vividas, vem a era do deslumbramento com os artigos de mercado. A teoria do fetichismo deve ser vista sob esse ponto de vista. A grande questão não é decifrar o enigma da mercadoria. É colocá-la, é mostrar – contrariando Hegel e Proudhon – que a mercadoria tem um segredo, que ela codifica um ponto de heterogeneidade no comércio da vida comum. A revolução *humana* era possível porque a mercadoria era somente o trabalho alienado. A *revolução proletária* é possível porque a mercadoria resiste a toda redução ao trabalho, porque, como a *Juno Ludovisi*, ela tem uma natureza dupla, que, como ela, escapa daquele que quer captá-la. Daí vem a importância que a teoria do fetichismo ganhou na sociologia da arte ou na

estética negativa: não porque ela permitiria interpretar a significação política dos fenômenos culturais nas suas relações com os fenômenos econômicos, mas porque ela permite codificá-los juntos, colocá-los juntos em um terreno onde se interpenetrem como tecido “sensível-suprassensível”. O tecido sensível-suprassensível das metamorfoses da mercadoria é a nova forma deste *sensorium* de exceção, que define, por sua distância, por sua opacidade, uma potência de comunidade. Entendemos nisto a filiação que, através da teoria do fetichismo, liga a teoria adorniana da obra enigmática e a mitologia benjaminiana das passagens ao nó inicial da indisponibilidade estética e da promessa comunitária. Seguindo adiante, chegamos à teorização lyotardiana que evoquei no início: a paisagem desolada do sublime e do irrepresentável é a última figura, o retorno derradeiro desta conjunção inicial entre potência da obra, potência do inconsciente e potência da comunidade.

A arte e a vida

Mas, para entender esta última mudança e a forma que ela dá ao ressentimento antiestético, é preciso passar pela terceira figura presa pelo nó estético da arte e da comunidade, aquela da troca entre as propriedades da arte e as das formas da vida prosaica. Esta terceira figura pode ser explicada a partir da referência às “passagens benjaminianas”. O que torna possível a mitologia da potência disruptiva encerrada nos templos abandonados da mercadoria é a poética surrealista. Sabemos que a ideia das *Passagens* nasceu da leitura do *Paysan de Paris* e da descrição da vitrine do vendedor de guarda-chuvas fora de moda do Passage de L’Opéra como um balé fabuloso de sereias nadando nas águas de um mítico Reno. Reconhecemos nisto a nova figura da “mitologia” que, de acordo com o “programa mais antigo”, devia realizar a reconciliação do povo e da filosofia. Mas esta mitologia não é mais a obra de um pensamento que *quer* se tornar sensível. Ela se dá como uma metamorfose inerente às próprias coisas: “o trabalho dialético das coisas”, dirá Benjamin. Este “trabalho” é um duplo processo do desenvolvimento de novas temporalidades e da permeabilidade das fronteiras entre o *sensorium* da arte e o mundo da experiência sensível comum.

Este duplo processo constitui o princípio do que se pode chamar de uma poética romântica, no senso mais amplo deste termo. Contrariamente à ideia simplista que a reduz a uma sacralização

da arte e do artista, a poética romântica é inicialmente este desenvolvimento de novas linhas temporais e esta permeabilidade das fronteiras. A ideia schlegeliana da “poesia universal progressiva” implicava exatamente isto. Tal como Schlegel a concebia, a “romantização” das obras do passado as transformava em fragmentos, isto é, em elementos metamórficos, passando da vigília ao sono e do sono à vigília, suscetíveis a diversas reatualizações de acordo com as novas linhas de temporalidade. De acordo com esta poética, as obras do passado podem fornecer as formas para novos conteúdos ou os materiais para novas formas. Elas podem ser relidas, revistas, reescritas ao infinito. Elas formam assim um *continuum* das formas metamórficas, e este *continuum* se equivale ao *sensorium* vivo da comunidade estética. O *continuum* metamórfico se opõe ao museu, selando a vida passada da arte. E este *continuum* é o princípio de uma nova abertura. Pois, segundo esta mesma lógica, é possível que todo objeto comum atravesse a fronteira e entre na esfera destas metamorfoses. Se a arte no seu regime estético é *aquilo que foi da vida*, cada objeto, afastando-se do seu uso, pode escapar do seu estatuto utilitário e se tornar um corpo poético, carregando os traços da sua história representados como hieróglifos de arte, ou neutralizados no estatuto estético daquilo que se tornou estranho a qualquer finalidade. As propriedades da *Juno Ludovisi* podem então ser transferidas a qualquer objeto da indústria e do comércio. É o que simboliza o bazar no qual Balzac faz entrar os seus heróis no início de A Pele de Onagro: os bustos antigos e as pinturas holandesas se misturam aos móveis, máquinas, armas e utensílios de todas as épocas e utilidades, compondo, como nos diz o romancista, um poema infinito. O bazar do grande *continuum* coloca as obras do museu e os artigos da loja em pé de igualdade e em uma possibilidade de troca de lugares. Tiramos disto uma consequência para a arte e para a comunidade estética: o famoso “desencantamento” do mundo é acompanhado pelo seu reencantamento. Se o destino da arte é a indiferença comercial, o destino da mercadoria é o *continuum* metamórfico da arte. Qualquer objeto de uso, saindo da esfera do consumo, tornando-se obsoleto, torna-se disponível para a arte como tecido de hieróglifos, codificando uma história e o objeto de prazer desinteressado. O sensível heterogêneo está em todo lugar, o inconsciente está em toda parte. A prosa da vida comum é um poema fantástico. E esse poema fantástico não parou de renovar as suas formas desde as fantasmagorias balzaquianas até as nossas exposições contemporâneas, onde bens de consumo reexpostos, imagens publicitárias retrabalhadas e *videoclips* reprocessados são a melhor expressão, passando pela longa história das colagens dadaístas e surrealistas e da *pop art*. Assim se repovoa um mundo “comunitário” da arte. Ele não se repovoa somente em objetos, mas também em formas discursivas. O que chamamos de crítica da cultura faz parte deste

processo. Esta crítica, algumas vezes, é entendida como o bisturi da razão prosaica e militante que desmistifica as pretensões da autonomia estética e desvela as lógicas da dominação que elas dissimulam. Mas assim que a crítica da cultura penetra no não dito da arte, assim que ela tece os laços da arte com as fraudes da mercadoria sensível-suprassensível, na realidade ela faz exatamente o oposto: ela participa do reencantamento do domínio da arte. Ela repõe o suprassensível, o inconsciente, o heterogêneo. Ela estende o domínio das trocas indefinidas entre a arte e a não arte, isto é, o domínio dos encantamentos que carregam o testemunho da comunidade artística.

O que ameaça este processo de troca não é então o trabalho desmistificador da crítica. É simplesmente o seu próprio sucesso, a sua capacidade de estender ao infinito o mundo da arte, de fazer com que todas as coisas estejam disponíveis para as suas operações. O perigo da arte e da comunidade estética não é que tudo se torne prosaico, mas, ao contrário, que tudo se torne artístico, que o processo de troca chegue ao ponto em que nada escape à arte, nem mesmo o processo de sua própria crítica, aquele pelo qual ela acusa a si mesma da sua participação na banalidade do mundo estetizado. Este processo de absorção que não deixa restos está no centro destas instalações contemporâneas, onde os objetos cotidianos, as imagens da mercadoria e os cliques publicitários são redistribuídos em um dispositivo que deve fazer da sua reduplicação uma crítica. A potência comum da arte se torna então a potência do indiscernível entre o bazar e a sua crítica. O que o bazar crítico expõe é a disponibilidade de todos os materiais para todas as formas e de todos os discursos para todos os materiais. O que essa crítica coloca em questão é a disposição de qualquer material para quaisquer formas e de quaisquer discursos para quaisquer materiais. Chegaríamos, então, à indiscernibilidade do *sensorium* estético e ao desaparecimento da comunidade que ela prometia.

Dissensus communis

Cada uma das figuras da autonomia/heteronomia da arte e cada uma das formas de comunidade que elas representam são, dessa forma, afetadas por uma mesma ameaça de desaparecimento do senso comum dissensual próprio à experiência estética, da absorção da heteronomia pela autonomia, da potência comunitária na autoexibição da arte. Cada uma nutre assim o ressentimento antiestético, a vontade de acabar com o paradoxo do senso comum dissensual. Esta vontade de destruição se exprime logicamente em duas formas antagônicas. Uma quer suprimir o dissenso e estabelecer a arte como política sobre o próprio senso

comum somente. Alimentam esta primeira forma a rotina da filosofia analítica e a nostalgia de um “espaço público” do Iluminismo e do juízo de gosto traídas ambas pela utopia estética. A outra quer suprimir o senso comum e faz do sublime kantiano, revisto à luz da Coisa freudiana e da lamentação heideggeriana, a essência de uma arte do irrepresentável, atestando a falência de toda utopia emancipatória.

Esta segunda forma é expressa especialmente nos textos de Jean-François Lyotard, notadamente pelos ensaios reunidos em *O Inumano* e nas *Moralidades pós-modernas*. Estes textos surgem como a forma final de uma dialética vanguardista que define a novidade da arte não pelas possibilidades que ela abre, mas por aquelas que ela fecha, que ela torna impossíveis. A forma radical da demonstração desta “impossibilidade” consiste em fazê-la comprovar pelo próprio sensível. Este é o testemunho que Adorno invoca na *Filosofia da Nova Música*, notadamente quando ele afirma que determinados acordes, muito utilizados na “música de salão” do século XIX, como os acordes de sétima diminuta, se tornaram impossíveis, inaudíveis mesmo para o ouvido mais inexperiente, a menos, ele adiciona, que tudo não passe de um engodo. Radicalização notável do princípio do sensível heterogêneo: se esses acordes são aceitáveis fisicamente pelo ouvido, a verdade cai por terra. Podemos completar: a promessa da comunidade estética cai por terra com ela. À primeira vista, Lyotard é rigorosamente fiel a esta lógica quando ele renova contra o transvanguardismo o mesmo anátema usado por Adorno contra o ecletismo stravinskiano: “Misturar sobre uma mesma superfície os motivos neo ou hiperrealistas e os motivos abstratos, líricos ou conceituais, é dizer que tudo é válido porque tudo é próprio para o consumo. É tentar estabelecer e fazer validar um novo gosto. Este gosto não é um gosto.⁶” Certamente, este “não é” não pertence ao domínio da validade do juízo de gosto. Ele exprime que uma coisa não pode ser porque ela não deve ser. Resta saber por que não deve ser. Em um sentido, é um imperativo hipotético: ela não deve ser se a arte deve ter um *sensorium* próprio e se as consequências desta especificidade para a comunidade devem ser mantidas. Mas, ao mesmo tempo, o estatuto do sensível heterogêneo e a ligação da sua especificidade com a comunidade sofrem uma inversão radical. O *nem... nem...* da experiência estética se torna um simples *não*. A suspensão estética toma a forma de um interdito. E este se torna propriamente o interdito da comunidade que a suspensão estética prometia, o interdito da promessa estética. Este é exatamente o sentido da estética – ou antiestética – lyotardiana do sublime. Esta coloca o destino da arte moderna, sua obrigação de “apresentar o que há de não apresentável”, sob a dependência do sublime kantiano, concebido como experiência radical de irreconciliação. Esta análise obriga, evidentemente, a torcer completamente



William Turner
The Burning of the House of Lords and commons (detalhe)

o sentido da análise kantiana, posto que em Kant o sublime não é um conceito aplicável à arte, mas define a saída do domínio da estética para o domínio da moral e que o desacordo que se inscreve entre a razão e a imaginação é o caminho para uma conciliação superior, para a descoberta da capacidade legislativa do sujeito racional. Esta distorção não é evidentemente um simples erro de leitura. Ela é uma completa reconfiguração do paradoxo estético. O *nem... nem...* que separava o objeto da experiência estética do objeto do conhecimento e do objeto do desejo se torna o *não* do imperativo: não farás imagens talhadas. E a suspensão se torna propriamente um interdito: não quererás a autonomia, não quererás a comunidade livre, testemunharás o irrepresentável, registrarás os choques do *aistheton*, a potência irreconciliável da Coisa, farás ressoar o timbre da voz do Outro que impede toda ideia de comunidade livre. O princípio desta mudança é transformar em interdito a indisponibilidade estética, e colocar na própria matéria esta propriedade de heterogeneidade que Kant atribuía à forma estética. A indisponibilidade da forma estética, em relação a todo o desejo, se torna a heterogeneidade radical do choque do *aistheton*. Mas este mesmo choque se torna a marca da Coisa, do Outro, da Lei. Todo o dispositivo subjetivo da experiência estética desequilibra-se então. A suspensão estética que induzia uma “política” da estética vem, ao contrário, bloqueá-la, e impor, no lugar da passagem metapolítica do jogo livre na comunidade livre, o desvio ético ou ultraético pelo qual todo o campo da experiência sensível se torna homogêneo no domínio da Lei que proíbe. O paradoxo desta ultraética é que ela deve emprestar à dialética da estética o meio de arruiná-la. A fúria do interdito ético lançado sobre o “jogo livre” estético e sobre a sua promessa comunitária é, efetivamente a forma derradeira da ligação da suspensão estética à promessa comunitária. É preciso que nada seja prometido – exceto o dilema da servidão ou da morte – para que a fidelidade à promessa estética seja mantida sob sua forma rigorosamente invertida: a obediência ao imemorial da dependência para com o Outro como destino único comum ou forma de comunidade experimentável na experiência sensível. Eu o dizia ao começar: o ressentimento antiestético contemporâneo é, em um sentido, a continuação do ressentimento antirrevolucionário e antiutópico que marcou tão fortemente o final do século. Ele tem a intenção de liquidar a última forma sob a qual a configuração do mundo sensível carregaria a promessa de uma emancipação, isto é, em última análise, a ideia de uma dissensualidade, de um desdobramento das aparências sensíveis, suspendendo as evidências sobre as quais as dominações estabelecem a sua perpetuidade. Mas este ressentimento só pode obter seu vigor da própria “utopia” que ele denuncia. A oposição da verdade da inscrição sublime à mentira da cultura e da vida estetizada é ainda uma forma do paradoxo inerente ao

regime estético da arte. Este coloca a arte em uma condição paradoxal de identidade com a não arte. Ora, todas as formas que esta identidade pode tomar conduzem a um limite onde a arte se suprime: seja sendo somente arte, seja não se distinguindo mais da experiência comum. Assim, todas colocam a comunidade dentro dessa dialética em que ela se torna, seja a comunidade consensual, conquistada pela supressão da dissensualidade política, seja, pelo contrário, o puro e irreconciliável dissenso, confinado na solidão contraditória da arte. O senso comum da exceção promete uma comunidade que ele só pode conseguir ao custo de transformá-la em algo diferente. Ele induz uma metapolítica que se instala no intervalo entre duas formas antagônicas de partilha do sensível: entre as formas policiais da reprodução das dominações, fundadas sobre as evidências “visíveis” da necessidade das coisas; e as formas da prática política, que põem em questão a visibilidade destas evidências. As promessas insustentáveis da comunidade estética não poderiam parar de se envolver contraditoriamente no conflito sobre as aparências, opondo às práticas dissensuais da política a exigência de uma comunidade “verdadeira”, concretizada na própria carne da experiência vivida, mas também restabelecendo constantemente o dissenso, o desdobramento das aparências na adequação policial das evidências sensíveis às suas razões. O ressentimento antiestético contemporâneo denuncia, prontamente, os efeitos “totalitários” da comunidade estética. No entanto, pode-se pensar com razão que este ressentimento esconde um outro, este que é o mais insuportável na tradição estética, como nas instalações ou nas performances que são, hoje, a manifestação por vezes ingênua ou caricatural, na forma pela qual elas revivem e apoiam a afirmação dissensual que está no cerne da política.

Tradução: André Gracindo e Ivana Grehs

Publicado originalmente em: Ouellet, P. (2002, org.). *Politique de la parole*. Montréal: Trait d’Union. p. 167-184.

Notas

1 Jean-François Lyotard, *Moralités postmodernes*, Paris, Galilée, 1992, p.199.

2 Friedrich Schiller, *Lettres sur l’éducation esthétique de l’homme*, Paris, Aubier, 1943, p. 205.

3 Cf. Jacques Rancière, *Le Partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000; et *L’Inconscient esthétique*, Paris, Galilée, 2001.

4 Platon, *Lois*, VII, 803c/804b.

5 Stéphane Mallarmé, « Villiers de L’Isle-Adam » , *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1945, p.481.

6 Jean-François Lyotard, *L’Inhumain*, Paris, Galilée, 1988, p. 139.