

Aroldo Lacerda



A Estética como Política

JACQUES RANCIÈRE

Filósofo e professor emérito da Université Paris 8 - Vincenne-Saint-Denis

Uma mesma afirmação corre por todos os lugares hoje: rompemos definitivamente, diz-se, com a utopia estética, isto é, com a ideia de uma radicalidade da arte e de sua capacidade de operar uma transformação absoluta das condições da existência coletiva. Essa ideia nutre as grandes polêmicas que acusam o desastre da arte, surgido de seu comprometimento com as promessas mentirosas do absoluto filosófico e da revolução social. Deixando de lado essas querelas midiáticas, podemos distinguir duas grandes concepções de um presente “pós-utópico” da arte.

A primeira atitude parte, sobretudo, de filósofos ou historiadores da arte. Ela pretende isolar a radicalidade da pesquisa e da criação artísticas das utopias estéticas da vida nova que as comprometeram, seja nos grandes projetos totalitários, seja na estética mercantil da vida. Essa radicalidade da arte é, então, uma potência singular de presença, de aparição e de inscrição, que rasga o ordinário da experiência. Essa potência é facilmente pensada sob o conceito kantiano do “sublime” como presença heterogênea e irreduzível no cerne do sensível de uma força que o ultrapassa.

Mas essa referência se deixa, ela mesma, interpretar de duas maneiras. Uma vê na potência singular da obra a instauração de um ser-em-comum anterior a toda forma política particular. Tal era, por exemplo, o sentido da exposição organizada em 2001 em Bruxelas por Thierry de Duve sob o título *Voici*,¹ ele mesmo distribuído em três seções: *Me voici*, *Vous voici*, *Nous voici*.² A chave de todo o dispositivo era dada por um quadro de Edouard Manet, o suposto pai da “modernidade” pictórica: não a *Olympia* ou *Le Déjeuner sur l’herbe*, mas uma obra da juventude, o *Christ mort*, imitada de Francisco Ribalta. Esse Cristo de olhos abertos, ressuscitado da morte de Deus, fazia do poder de apresentação da arte o substituto do poder comunitário cristão da encarnação. Esse poder de encarnação entregue ao gesto mesmo de mostrar revelava-se, então, igualmente transmissível em um paralelepípedo de Donald Judd ou em uma apresentação de pacotes de manteiga da Alemanha Oriental por Joseph Beuys, em uma série de clichês de um bebê feitos por Philippe Bazin ou nos documentos do museu fictício de Marcel Broodthaers.

A outra maneira, ao contrário, radicaliza a ideia do “sublime” como fenda irreduzível entre a ideia e o sensível. Assim Lyotard atribui à arte moderna a missão de atestar que há alguma coisa

* RANCIÈRE, Jacques. *Malaise dans l’esthétique*. Paris: Éditions Galilée, 2004. p. 31-63. Traduzido por Augustin de Tugny.

¹ “Aqui está.”

² “Aqui estou eu, Aqui estão vocês, Aqui estamos.”

de não apresentável. A singularidade da aparição é, então, uma apresentação negativa. O relâmpago colorido que fende a monocromia de um quadro de Barnett Newman ou a palavra nua de um Paul Celan ou de um Primo Levi são, para ele, o modelo dessas inscrições. A mistura do abstrato e do figurativo nos quadros transvanguardistas ou a parafernália das instalações que jogam com a indiscernibilidade entre as obras da arte e os objetos ou os ícones do comércio representam, ao contrário, o cumprimento niilista da utopia estética.

A ideia comum a essas duas visões é bem visível. Mediante a própria oposição entre o poder cristão da encarnação do verbo e o interdito judeu da representação, entre a hóstia eucarística e a sarça ardente mosaica, é a aparição fulgurante, heterogênea, da singularidade da forma artística que comanda um sentido da comunidade. Mas essa comunidade se ergue sobre a ruína das perspectivas de emancipação política com as quais a arte moderna se vinculou. Ela é uma comunidade ética que revoga todo projeto de emancipação coletiva.

Se essa proposição tem alguma predileção entre os filósofos, a que hoje se afirma entre os artistas e os profissionais das instituições artísticas é outra: conservadores de museus, diretores de galerias, curadores ou críticos. Em vez de opor radicalidade artística e utopia estética, ela pretende colocá-las igualmente à distância. Ela as substitui pela afirmação de uma arte tornada modesta, não somente por sua capacidade de transformar o mundo, mas também na afirmação da singularidade de seus objetos. Esta arte não é a instauração do mundo comum mediante a singularidade absoluta da forma, mas a redistribuição dos objetos e das imagens que formam o mundo comum já dado, ou a criação de situações adequadas para modificar nossos olhares e nossas atitudes em relação a esse ambiente coletivo. Essas microssituações pouco diferentes da vida ordinária e apresentadas sob um modo irônico e lúdico, e não mais crítico e denunciador, visam a criar ou a recriar ligações entre os indivíduos, suscitar novos modos de confrontação e de participação. Tal é, por exemplo, o princípio da arte dita relacional: à heterogeneidade radical do choque do *aistheton* que Lyotard vê no quadro de Barnett Newman se opõe exemplarmente a prática de um Pierre Huygue, que inscreve em um painel publicitário, no lugar da propaganda esperada, a fotografia ampliada do lugar e de seus usuários.

Não quero aqui opor essas duas atitudes. Pretendo, antes, questionar o que elas atestam e o que as torna possíveis. Elas são, de fato, dois fragmentos de uma aliança desfeita entre radicalidade artística e radicalidade política, uma aliança cujo nome hoje é, supostamente, o termo "estética". Não vou, portanto, tentar separar essas proposições presentes, mas procurar reconstituir a lógica da relação "estética" entre arte e política das quais elas derivam. Para isso, vou me apoiar no que há em comum entre essas duas encenações, aparentemente antitéticas, de uma arte "pós-utópica". À utopia denunciada, a segunda atitude opõe as formas modestas de uma micropolítica, por vezes bem próxima das políticas de "proximidade" defendidas por nossos governantes. A primeira, ao contrário, opõe à utopia uma potência da arte ligada a sua distância em relação à experiência ordinária. Ambas, no entanto, reafirmam uma mesma função "comunitária" da arte: a de construir um espaço específico, uma forma inédita de partilha do mundo comum. A estética do sublime coloca a arte sob o signo da dívida imemorial em relação a um Outro absoluto. Mas ela lhe confere uma missão histórica, confiada a um sujeito chamado "vanguarda": constituir um tecido de inscrições sensíveis em divergência absoluta com o mundo da equivalência mercantil dos produtos. A estética relacional recusa as pretensões de autonomia (autossustentabilidade) da arte e os sonhos de transformação da vida pela arte, mas reafirma, no entanto, uma ideia essencial: a arte consiste em construir espaços e relações a fim de reconfigurar material e simbolicamente o território do comum. As práticas da arte *in situ*, o deslocamento do filme nas formas especializadas da instalação no museu, as formas contemporâneas de espacialização da música ou as práticas atuais do teatro e da dança caminham na mesma direção: a de uma desespecificação dos instrumentos, materiais ou dispositivos, próprios às diferentes artes, da convergência em direção a uma mesma ideia e prática da arte como modo de ocupar um lugar onde as relações entre os corpos, as imagens, os espaços e os tempos são redistribuídos.

A própria expressão "arte contemporânea" o atesta. O que é atacado ou defendido em nome dela não é, de modo algum, uma tendência comum que caracterizaria, hoje, as diferentes artes. Em todos os argumentos trocados a seu respeito quase nunca se faz referência à música, à literatura, ao cinema, à dança ou à fotografia. Quase todos esses argumentos se aplicam a um objeto

que poderia ser assim definido: o que vem no lugar da pintura, isto é, esses ajuntamentos de coisas, de fotografias, de dispositivos em vídeo, de computadores, e, eventualmente, de *performances* que ocupam os espaços onde, há pouco tempo, podiam ser vistos retratos pendurados nas paredes. No entanto, seria um engano acusar a parcialidade dessas argumentações. De fato, “a arte” não é o conceito comum que unifica as diversas artes. É o dispositivo que as torna visíveis. E “pintura” não é apenas o nome de uma arte. É o nome de um dispositivo de exposição, de uma forma de visibilidade da arte. “Arte contemporânea” é o nome que designa propriamente o dispositivo que vem ocupar o mesmo lugar e assumir a mesma função.

O que o singular da “arte” designa é o recorte de um espaço de apresentação pelo qual as coisas da arte são identificadas como tais. E o que liga a prática da arte à questão do comum é a constituição, tanto material quanto simbólica, de certo tipo de espaço-tempo, de uma suspensão em relação às formas da experiência sensível. A arte não é política em primeiro lugar pelas mensagens e pelos sentimentos que transmite sobre a ordem do mundo. Ela também não é política pelo seu modo de representar as estruturas da sociedade, os conflitos ou as identidades dos grupos sociais. Ela é política pela distância que toma em relação a essas funções, pelo tipo de tempo e de espaço que institui, pelo modo como recorta esse tempo e povoa esse espaço. São duas transformações dessa função política que nos propõem as figuras às quais eu fazia referência. Na estética do sublime, o espaço-tempo de um encontro passivo com o heterogêneo coloca em conflito dois regimes de sensibilidade. Na arte “relacional”, a construção de uma situação indecisa e efêmera convoca um deslocamento da percepção, uma passagem do estatuto de espectador ao de ator, uma reconfiguração dos lugares marcados. Em ambos os casos, o atributo da arte é operar um novo recorte do espaço material e simbólico. E é nesse ponto que a arte toca a política.

A política, de fato, não é o exercício do poder, ou a luta pelo poder. É a configuração de um espaço específico, a partilha de uma esfera particular de experiência, de objetos colocados como comuns e originários de uma decisão comum, de sujeitos reconhecidos como capazes de designar esses objetos e argumentar a respeito deles. Tentei, em outro lugar, mostrar como a política era o próprio conflito sobre a existência desse espaço, sobre a

designação de objetos concernentes à maioria e de sujeitos capazes de uma palavra comum.³ O homem, diz Aristóteles, é político porque possui a palavra que partilha o justo e o injusto, enquanto o animal só tem a voz que indica prazer e dor. Mas toda a questão consiste, então, em saber quem tem a palavra e quem tem apenas voz. Em todos os tempos, a recusa a considerar algumas categorias de pessoas como seres políticos passou pela recusa a ouvir os sons que saíam de suas bocas como discurso. Ou passou pela constatação de suas incapacidades materiais para ocupar o espaço-tempo das coisas políticas. Os artesãos, diz Platão, não têm tempo para estar em outro lugar que não o de seu trabalho. Esse “alhures” onde *não podem* estar é, evidentemente, a assembleia do povo. A “falta de tempo” é, de fato, o interdito naturalizado, inscrito nas próprias formas da experiência sensível.

A política advém quando aqueles que “não têm” tempo tomam esse tempo necessário para se colocar como habitantes de um espaço comum e para demonstrar que sim, suas bocas emitem uma palavra que enuncia algo do comum e não apenas uma voz que sinaliza a dor. Essa distribuição e essa redistribuição dos lugares e das identidades, esse corte e recorte dos espaços e dos tempos, do visível e do invisível, do barulho e da palavra constituem o que chamo de partilha do sensível.⁴ A política consiste em reconfigurar a partilha do sensível que define o comum de uma comunidade, em nela introduzir novos sujeitos e objetos, em tornar visível o que não era visto e fazer ouvir como falantes os que eram percebidos como animais barulhentos. Esse trabalho de criação de dissenso constitui uma estética da política que nada tem a ver com as formas de encenação do poder e de mobilização das massas designadas por Benjamin como “estetização da política”.

A relação entre estética e política é então, mais precisamente, a relação entre essa estética da política e a “política da estética”, isto é, o modo pelo qual as próprias práticas e formas de visibilidade da arte intervêm na partilha do sensível e em sua reconfiguração, pelo qual elas recortam espaços e tempos, sujeitos e objetos, algo de comum e algo de singular. Utopia ou não, a tarefa que o filósofo atribui à tela “sublime” do pintor abstrato, solitariamente pendurado na parede branca, ou aquela que o curador de exposição atribui à instalação ou à intervenção do artista relacional se inscrevem na mesma lógica: a de uma

³ RANCIÈRE, J. *La Méésentente*. Paris: Galilée, 1995, e *Aux bords du politique*. Paris: Gallimard, 2004.

⁴ RANCIÈRE, J. *Le Partage du sensible: esthétique et politique*. Paris: La Fabrique, 2000. *A Partilha do Sensível: estética e política*. Trad. Mônica Costa Neto. São Paulo: EXO, Editora 34, 2005.

“política” da arte que consiste em suspender as coordenadas normais da experiência sensorial. O primeiro valoriza a solidão de uma forma sensível heterogênea, o segundo, o gesto que desenha um espaço comum. Mas esse dois modos de colocar em relação a constituição de uma forma material e a de um espaço simbólico talvez sejam as duas faces de uma mesma configuração originária, que liga a particularidade da arte a um certo modo de ser da comunidade.

Isso significa que arte e política não são duas realidades permanentes e separadas a respeito das quais se deveria perguntar se *devem* ser colocadas em relação. São duas formas de partilha do sensível suspensas, ambas, em um regime específico de identificação. Nem sempre há política, mesmo que sempre haja formas de poder. Do mesmo modo, nem sempre há política, mesmo que sempre haja poesia, pintura, escultura, música, teatro ou dança. A *República* de Platão mostra bem esse caráter condicional da arte e da política. Geralmente, na célebre exclusão dos poetas se vê a marca de uma proscricção política da arte. Mas a própria política é excluída pelo gesto platônico. A mesma partilha do sensível subtrai da cena política os artesãos que nela fariam *outra coisa* que não seu trabalho e os poetas e atores da cena artística que nela poderiam encarnar *outra* personalidade que não a sua. Teatro e assembleia são duas formas solidárias de uma mesma partilha do sensível, dois espaços de heterogeneidade, que Platão deve repudiar ao mesmo tempo para constituir sua República e a vida orgânica da sociedade.

Arte e política estão, assim, ligadas a quem de si mesmas como formas de presença de corpos singulares em um espaço e em um tempo específicos. Platão excluía ao mesmo tempo a democracia e o teatro para projetar uma comunidade ética, uma comunidade sem política. Talvez os debates de hoje em dia sobre o que deve ocupar o espaço do museu revelem outra forma de solidariedade entre a democracia moderna e a existência de um espaço específico: não mais o ajuntamento das multidões ao redor da ação teatral, mas o espaço silencioso do museu onde a solidão e a passividade dos transeuntes encontram a solidão e a passividade das obras de arte. A situação da arte hoje poderia constituir uma forma específica de uma relação mais geral entre a autonomia dos lugares dedicados à arte e seu aparente inverso: a implicação da arte na constituição das formas de vida comum.

Para entender esse aparente paradoxo que vincula o caráter político da arte à sua própria autonomia, seria útil fazer uma pequena viagem retrospectiva para examinar uma das primeiras formulações da política inerentes ao regime estético da arte. No final da décima quinta de suas *Cartas sobre a educação estética do homem* publicadas em 1795, Schiller constrói um roteiro de exposição que alegoriza um estatuto da arte e de sua política. Ele nos instala imaginariamente diante de uma estátua grega conhecida como a *Juno Ludovisi*. A estátua é, diz ele, uma “livre aparência”, fechada sobre si mesma. Para um ouvido moderno, a expressão evoca o *self-containment* celebrado por Clement Greenberg. Mas esse “fechamento sobre si” revela-se mais complexo do que o paradigma modernista de autonomia material da obra estipulava. Não se trata aqui nem de afirmar o poder ilimitado da criação do artista nem de demonstrar os poderes específicos de um *medium*. Ou, antes, o *medium* em jogo não é a matéria sobre a qual o artista trabalha. Trata-se de um meio sensível, um *sensorium* particular, estranho às formas ordinárias da experiência sensível. Mas esse *sensorium* não se identifica com a presença eucarística do *aqui está* nem com o relâmpago sublime do *Outro*. O que a “livre aparência” da estátua grega manifesta é a característica essencial da divindade, sua “ociosidade” ou “indiferença”. O apanágio da divindade é nada querer, estar livre da preocupação de se propor metas e ter que realizá-las. E a estátua extrai sua especificidade artística de sua participação nessa ociosidade, nessa ausência de vontade. Diante da deusa ociosa, o espectador se encontra em um estado que Schiller define como de “livre jogo”.

Se a “livre aparência” remetia à autonomia cara ao modernismo, esse “livre jogo” agrada aos espíritos do pós-modernismo. Sabemos o lugar que o conceito de jogo ocupa nas propostas e nas legitimações da arte contemporânea. Nele, o jogo figura a distância que se toma em relação à crença modernista no radicalismo da arte e nos seus poderes de transformação do mundo. O lúdico e o humorístico estão, em quase toda parte, no centro das atenções quando se trata de caracterizar uma arte que teria absorvido os contrários: a gratuidade do divertimento e a distância crítica, o *entertainment* popular e a deriva situacionista. Ora, a encenação schilleriana nos desloca para o mais longe possível dessa visão desencantada do jogo. O jogo é, nos diz

⁵ SCHILLER, F. Von. *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*. Trad. em francês P. Leroux. Paris: Aubier, 1943, p. 205. *A educação estética do homem numa série de cartas*. Trad. Roberto Schwarz e Marcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1989. *Achar a página*

Schiller, a própria humanidade do homem: “ O homem só é um ser humano quando joga”.⁵ E ele continua nos assegurando que esse aparente paradoxo é capaz de sustentar “o edifício inteiro da bela arte e da arte mais difícil ainda de viver”. Como entender que a atividade “gratuita” do jogo possa fundar ao mesmo tempo a autonomia de um domínio próprio da arte e a construção das formas de uma nova vida coletiva?

Começemos pelo início. Fundar o edifício da arte significa definir um certo regime de identificação da arte, isto é, uma relação específica entre práticas, formas de visibilidade e modos de inteligibilidade que permitem identificar seus produtos como pertencentes à arte ou a uma arte. A mesma estátua da mesma deusa pode ser ou não arte, ou sê-lo diferentemente conforme o regime de identificação segundo o qual é apreendida. Há, antes de tudo, um regime em que ela é exclusivamente apreendida como uma *imagem* da divindade. Sua percepção e o julgamento sobre ela são, então, recalcados pelas perguntas: podem-se fazer imagens da divindade? A divindade em imagem é uma verdadeira divindade? Em caso positivo, sua imagem está representada como deveria? Nesse regime, não há arte propriamente dita, mas imagens que são julgadas em função de sua verdade intrínseca e de seus efeitos sobre o modo de ser dos indivíduos e da coletividade. Eis por que propus chamar esse regime de indistinção da arte de regime ético das imagens.

Há, depois, um regime que liberta a deusa de pedra do julgamento sobre a validade da divindade que figura e sobre sua fidelidade a ela. Esse regime inclui as estátuas de deusas ou as histórias de príncipes em uma categoria específica, a das imitações. A *Juno Ludovisi* é aqui o produto de uma arte, a escultura, que merece esse nome por duas razões: porque impõe uma forma a uma matéria e porque é a colocação em obra de uma representação – a constituição de uma aparência verossímil, conjugando os traços imaginários da divindade com os arquétipos da feminidade, a monumentalidade da estátua com a expressividade de uma deusa particular, provida de traços de caráter específicos. A estátua é uma “representação”. Ela é vista através de toda uma grade de convenções expressivas que determina o modo pelo qual uma habilidade de escultor, dando forma à matéria bruta, pode coincidir com uma capacidade artística de dar às figuras convenientes as formas de expressão

convenientes. Chamo esse regime de identificação de regime representativo das artes.

A *Juno Ludovisi* de Schiller, mas também o *Vir Heroicus Sublimis* de Barnett Newman ou as instalações e *performances* da arte relacional pertencem a outro regime, que chamo de regime estético da arte. Neste regime, a *Juno Ludovisi* não extrai sua propriedade de obra de arte da conformidade da obra do escultor a uma ideia adequada da divindade ou aos padrões da representação. Ela a extrai de sua participação em um *sensorium* específico. A propriedade de ser arte se refere aqui não a uma distinção entre os modos de fazer, mas a uma distinção entre os modos de ser. É isto que quer dizer “estética”: a propriedade de ser arte no regime estético não é mais dada por critérios de perfeição técnica, mas pela inscrição em uma certa forma de apreensão sensível. A estátua é uma “livre aparência”. Ela se opõe, assim, duplamente a seu estatuto representativo: ela não é uma aparência referida a uma realidade que lhe serviria de modelo. Também não é uma forma ativa imposta a uma matéria passiva. Ela é uma forma sensível heterogênea em relação às formas ordinárias da experiência sensível marcadas por essas dualidades. E se dá em uma experiência específica que suspende as conexões ordinárias não só entre aparência e realidade, mas também entre forma e matéria, atividade e passividade, entendimento e sensibilidade.

É precisamente essa forma nova de partilha do sensível que Schiller resume na palavra “jogo”. Recolocada em sua definição mínima, o jogo é a atividade que não tem outro fim além dela mesma, que não se propõe a qualquer tomada de poder efetiva sobre as coisas e sobre as pessoas. Essa acepção tradicional do jogo foi sistematizada pela análise kantiana da experiência estética. Ela se caracteriza, de fato, por uma dupla suspensão: uma suspensão do poder cognitivo do entendimento determinando os dados sensíveis segundo suas categorias e uma suspensão correlativa do poder da sensibilidade que impõe objetos de desejo. O “jogo livre” das faculdades – intelectual e sensível – não é apenas uma atividade sem finalidade, é uma atividade equivalente à inatividade. De início, a “suspensão” que o jogador opera em relação à experiência ordinária é correlata a outra suspensão, a suspensão de seus próprios poderes diante do surgimento da obra “ociosa”, da obra que, como a deusa, deve sua perfeição inédita ao fato de que a vontade se retirou de sua aparência. Em suma, o “jogador” está sem nada fazer diante dessa deusa que nada faz, e

a própria obra do escultor encontra-se absorvida nesse círculo de atividade inativa.

Por que essa suspensão funda ao mesmo tempo uma nova arte de viver, uma nova forma de vida em comum? Em outros termos: em que certa “política” é consubstancial à definição mesma da especificidade da arte nesse regime? A resposta, em sua forma mais geral, se enuncia assim: porque ela define as coisas da arte por seu pertencimento a um *sensorium* diferente daquele da dominação. Na análise kantiana, o livre jogo e a livre aparência suspendem o poder da forma sobre a matéria, da inteligência sobre a sensibilidade. Essas proposições filosóficas kantianas, Schiller, no contexto da Revolução francesa, as traduz em proposições antropológicas e políticas. O poder da “forma” sobre a “matéria” é o poder do Estado sobre as massas, é o poder da classe da inteligência sobre a classe da sensação, dos homens da cultura sobre os homens da natureza. Se o “jogo” e a “aparência” estéticos fundam uma comunidade nova, é porque eles são a refutação sensível dessa oposição entre a forma inteligente e a matéria sensível que é propriamente a diferença entre duas humanidades.

É aqui que a equação que torna o homem jogador o homem realmente humano faz sentido. A liberdade do jogo se opõe à servidão do trabalho. Simetricamente, a livre aparência se contrapõe à coação que devolve a aparência a uma realidade. Estas categorias – aparência, jogo, trabalho – são propriamente categorias da partilha do sensível. Elas inscrevem, pois, as formas da dominação e da igualdade no próprio tecido da experiência sensível ordinária. Na República platônica, não havia mais “livre aparência” no poder do *mimético* do que livre jogo possível para o artesão. Nada de aparência sem a realidade que serve para julgá-la, nada da gratuidade do jogo compatível com a seriedade do trabalho. Essas duas prescrições estavam estritamente ligadas uma à outra e juntas definiam uma partilha do sensível excluindo tanto a política quanto a arte em favor da única direção ética da comunidade. De maneira mais geral, a legitimidade da dominação sempre se apoiou na evidência de uma divisão sensível entre humanidades diferentes. Eu mencionava anteriormente a afirmação de Voltaire: as pessoas comuns não têm os mesmos sentidos que as pessoas refinadas. O poder das elites era, então, o dos sentidos educados sobre os sentidos brutos, da atividade

sobre a passividade, da inteligência sobre a sensação. As próprias formas da experiência sensível eram encarregadas de identificar a diferença das funções e dos lugares com uma diferença de naturezas.

O que a livre aparência e o livre jogo estéticos recusam é essa partilha do sensível que identifica a ordem da dominação à diferença de duas humanidades. Eles manifestam uma liberdade e uma igualdade do sentir que, em 1795, podem ser opostas àquelas que a Revolução Francesa havia pretendido encarnar no reino da Lei. O reino da Lei, de fato, ainda é o reino da forma livre sobre a matéria escrava, do Estado sobre as multidões. Para Schiller, a Revolução tornou ao terror porque continuava a obedecer ao modelo da faculdade intelectual ativa que constringia a materialidade sensível passiva. A suspensão estética da supremacia da forma sobre a matéria e da atividade sobre a passividade se apresenta, então, como o princípio de uma revolução da própria existência sensível e não somente das formas do Estado.

É, portanto, como forma de experiência autônoma que a arte atinge a partilha política do sensível. O regime estético da arte institui a relação entre as formas de identificação da arte e as formas da comunidade política de um modo que recusa de antemão qualquer oposição entre uma arte autônoma e uma arte heterônoma, uma arte pela arte e uma arte a serviço da política, uma arte do museu e uma arte da rua. Porque a autonomia estética não é essa autonomia do “fazer” artístico que o modernismo celebrou. É a autonomia de uma forma de experiência sensível. É essa experiência que surge como o germe de uma nova humanidade, de uma nova forma de vida individual e coletiva.

Não há, então, conflito entre a pureza da arte e sua politização. Os dois séculos que nos separam de Schiller atestaram o contrário: é em função de sua pureza que a materialidade da arte conseguiu se propor como a materialidade antecipada de outra configuração da comunidade. Se os criadores das formas puras da pintura dita abstrata puderam se transformar em artesãos da vida nova soviética, não foi por submissão circunstancial a uma utopia externa. Foi porque a pureza não figurativa do quadro – seu aspecto plano conquistado sobre a ilusão tridimensional – não significava o que se quis fazê-la significar: a concentração da arte pictórica apenas em sua matéria. Ela marcava, ao contrário,

o pertencimento do gesto pictórico novo a uma superfície/ interface onde arte pura e arte aplicada, arte funcional e arte simbólica se fundiam, onde a geometria do ornamento se fazia símbolo da necessidade interior e onde a pureza da linha se tornava a ferramenta de constituição de um ambiente novo da vida, suscetível de se transformar em ambiente da vida nova. Até o poeta puro por excelência, Mallarmé, entregava à poesia a tarefa de organizar outra topografia para as relações comuns, preparando as “festas do futuro”.

Não há conflito entre pureza e politização. Mas é preciso entender o que “politização” significa. O que a experiência e a educação estéticas prometem não é um auxílio das formas da arte à causa da emancipação política. É uma política que lhes seja própria, uma política que opõe suas próprias formas àquelas que as invenções em dissenso dos sujeitos políticos constroem. Essa “política” deve, então, ser chamada de metapolítica. A metapolítica é, geralmente, o pensamento que tem como proposta acabar com o dissenso político mudando de cena, passando das aparências da democracia e das formas do Estado para a infracena dos movimentos subterrâneos e das energias concretas que os fundam. Por mais de um século o marxismo representou a forma acabada da metapolítica, remetendo as aparências da política à verdade das formas produtivas e das relações de produção e prometendo, em lugar das revoluções políticas que mudam apenas as formas dos Estados, uma revolução do próprio modo de produção da vida material. Mas a própria a revolução dos produtores só pode ser pensada com base em uma revolução já advinda na própria ideia de revolução, na ideia de uma revolução das formas da existência sensível oposta à revolução das formas do Estado. É uma forma particular da metapolítica estética.

Não há conflito entre a pureza da arte e essa política. Mas há conflito no próprio cerne da pureza, na concepção daquela materialidade da arte que prefigura outra configuração do comum. Mallarmé também o atesta: por um lado o poema tem, para ele, a consistência de um bloco sensível heterogêneo. Ele é um volume fechado sobre si mesmo, refutando materialmente o espaço “a si similar” e o “derramamento uniforme de tinta” do jornal; por outro lado, tem a inconstância de um gesto que se dissipa no próprio ato instituindo um espaço comum à maneira dos fogos de artifício da Festa nacional. É um cerimonial de comunidade,

comparável ao teatro antigo ou à missa cristã. De um lado, pois, a vida coletiva por vir é enclausurada no volume resistente da obra de arte; de outro, ela é atualizada no movimento evanescente que desenha um outro espaço comum.

Se não há contradição entre a “arte pela arte” e a arte política, talvez seja porque a contradição jaz mais profunda, no cerne mesmo da experiência e da “educação” estéticas. Também nesse ponto, o texto de Schiller ilumina a lógica de todo um regime de identificação da arte e de sua política, essa que ainda hoje a oposição entre uma arte sublime das formas e uma arte modesta dos comportamentos e das relações traduz. O roteiro schilleriano nos deixa ver como os dois opostos estão contidos no mesmo núcleo inicial. De um lado, de fato, a livre aparência é a potência de um sensível heterogêneo. A estátua, como a divindade, está diante do sujeito, ociosa, ou seja, estranha a toda vontade, a toda combinação de meios e fins. Ela está fechada sobre si mesma, ou seja, inacessível ao pensamento, aos desejos ou aos fins do sujeito que a contempla. E é unicamente por essa estranheza, por essa indisponibilidade radical que ela traz consigo a marca de uma humanidade plena do homem e a promessa de uma humanidade por vir, finalmente concedida à plenitude de sua essência. O sujeito da experiência estética se vê prometido à posse de um mundo novo por essa estátua que ele não pode possuir de forma alguma. E a educação artística que suprirá a revolução política é uma educação pela estranheza da livre aparência, peça estética da não posse e da passividade que ela impõe.

Mas, por outro lado, a autonomia da estátua é a do modo de vida que nela se expressa. A atitude da estátua ociosa, sua autonomia são, de fato, um resultado: ela é a expressão do comportamento da comunidade da qual é extraída. Ela é livre porque é a expressão de uma comunidade livre. No entanto, essa liberdade vê seu sentido se inverter: uma comunidade livre, autônoma, é uma comunidade cuja experiência vivenciada não se cinde em esferas separadas, que não conhece separação entre a vida cotidiana, a arte, a política ou a religião. Nessa lógica, a estátua grega é arte para nós, enquanto não o era para seu autor, porque, esculpindo-a, não fazia uma “obra de arte”, mas traduzia na pedra a crença comum de uma comunidade, idêntica a seu próprio modo de ser. O que a suspensão presente da livre aparência promete, então, é uma comunidade que será livre na

medida em que também não mais conhecerá essas separações, não mais conhecerá a arte como uma esfera separada da vida.

Assim, a estátua traz em si uma promessa política porque é a expressão de uma partilha do sensível específica. Mas essa partilha entende-se de duas maneiras opostas, dependendo do modo como interpretamos a experiência: por um lado, a estátua é promessa de comunidade porque é arte, porque ela é o objeto de uma experiência específica e institui assim um espaço comum específico, separado. Por outro lado, ela é promessa de comunidade porque não é da arte, porque expressa apenas um modo de habitar um espaço comum, um modo de vida que não conhece qualquer separação entre esferas de experiências específicas. A educação estética é, então, o processo que transforma a solidão da livre aparência em realidade vivida e transforma a “ociosidade” estética em ação da comunidade viva. A própria estrutura das *Cartas sobre a educação estética do homem* de Schiller marca esse deslizamento de uma racionalidade para outra. Se a primeira e a segunda partes das cartas insistiam na autonomia da aparência e na necessidade de proteger a “passividade” material das tarefas do entendimento dominador, a terceira nos descreve o inverso, um processo de civilização em que o gozo estético é o de uma dominação da vontade humana sobre uma matéria que ela contempla como o reflexo de sua própria atividade.

A política da arte no regime estético da arte, ou antes sua metapolítica, é determinada por este paradoxo fundador: nesse regime, arte é arte enquanto também é não arte, outra coisa que não arte. Não precisamos então imaginar qualquer fim patético para a modernidade ou qualquer explosão feliz da pós-modernidade, colocando um termo à grande aventura modernista da autonomia da arte e da emancipação pela arte. Não há ruptura pós-moderna. Há uma contradição originária que opera incessantemente. A solidão da obra traz consigo uma promessa de emancipação. Mas o cumprimento da promessa é a supressão da arte como realidade separada, sua transformação em uma forma de vida.

A “educação” estética se separa então, a partir do mesmo nódulo fundamental, nessas duas figuras ainda atestadas pela nudez sublime da obra abstrata celebrada pelo filósofo e a proposta de relações novas e interativas feitas pelo artista ou pelo curador de nossas exposições contemporâneas. Por um lado, há o projeto da revolução estética no qual a arte se torna uma forma

da vida, anulando sua diferença como arte. Por outro, há a figura de resistência da obra em que a promessa política se encontra preservada negativamente: pela separação entre a forma artística e as demais formas da vida, mas também pela contradição interna a essa forma.

O roteiro da revolução estética tem como proposta transformar a suspensão estética das relações de dominação em princípio gerador de um mundo sem dominação. Essa proposta opõe revolução e revolução: à revolução política concebida como revolução de Estado que na verdade reconduz à separação das humanidades, ela opõe a revolução como formação de uma comunidade do sentir. É a fórmula matricial resumida pelo célebre *Mais antigo programa sistemático do Idealismo alemão*, redigido conjuntamente por Hegel, Schelling e Hölderlin. Esse programa opõe a potência viva da comunidade nutrida pela encarnação sensível de sua ideia ao mecanismo morto do Estado. Mas a simples oposição entre o morto e o vivo opera, de fato, uma dupla supressão. De um lado, ela faz evanescer a “estética” da política, a prática do dissenso político. Em seu lugar, ela propõe a formação de uma comunidade “consensual”, isto é, não uma comunidade em que todos estejam de acordo, mas uma comunidade realizada como comunidade do sentir. Mas para isso é preciso também transformar o “jogo livre” em seu contrário, na atividade de um espírito conquistador que suprima a autonomia da aparência estética, transformando toda aparência sensível em manifestação de sua própria autonomia. A tarefa da “educação estética”, preconizada pelo *Mais antigo programa*, é tornar as ideias sensíveis, delas fazer o substituto da antiga mitologia: um tecido vivo de experiências e crenças comuns, compartilhadas pela elite e pelo povo. O programa “estético” é então, propriamente, o programa de uma metapolítica, que tem como proposta efetuar verdadeiramente e na ordem sensível uma tarefa que a política nunca poderá cumprir a não ser na ordem da aparência e da forma.

Todos o sabemos: esse programa definiu não apenas uma ideia da revolução estética, mas também uma ideia de revolução, simplesmente. Sem ter tido oportunidade de ler esse rascunho esquecido, Marx o transpôs, meio século depois, exatamente para o roteiro da revolução humana, e não mais política. Essa revolução que a filosofia, ela também, devia realizar, suprimindo-a, e dar ao

homem a posse daquilo do qual ele nunca teve mais do que a aparência. Ao mesmo tempo, Marx propunha a nova identificação durável do homem estético: o homem produtor, que produz ao mesmo tempo os objetos e as relações sociais nas quais são produzidos. Foi com base nessa identificação que a vanguarda marxista e a vanguarda artística se encontraram por volta dos anos 20 e concordaram com o mesmo programa: a supressão conjugada do dissenso político e da heterogeneidade estética na construção das formas de vida e dos edifícios da nova vida.

No entanto, seria muito simplista associar essa figura da revolução estética à catástrofe “utópica” e “revolucionária”. O projeto da “arte tornada forma de vida” não se limita ao programa de “supressão” da arte, tal como foi durante certo tempo proclamado pelos engenheiros construtivistas e pelos artistas futuristas ou suprematistas da revolução soviética. Ele é consubstancial ao regime estético da arte. E já inspira, através do sonho de uma Idade Média artesanal e comunitária, os artistas do movimento Arts and Crafts. Ele continua com os artistas/artesãos do movimento das Artes Decorativas, reconhecido em seu tempo como “arte social”,⁶ e com os engenheiros ou arquitetos do Werkbund ou da Bauhaus antes de voltar a florescer nos projetos utópicos dos urbanistas situacionistas ou na “plástica social” de Josef Beuys. Mas ele povoa também os artistas simbolistas, aparentemente os mais desligados dos projetos revolucionários. O “puro” poeta Mallarmé e os engenheiros do Werkbund compartilham à distância a ideia de uma arte que, ao subtrair sua singularidade, seja capaz de produzir as formas concretas de uma comunidade finalmente liberada do formalismo democrático.⁷ Não se ouve aqui nenhum canto das sereias totalitárias, mas apenas a manifestação de uma contradição própria a essa metapolítica que se enraíza no próprio estatuto da “obra” estética, no nó original que ele implica entre a singularidade da aparência ociosa e o ato que transforma a aparência em realidade. A metapolítica estética só pode realizar a promessa de verdade viva que encontra na suspensão estética ao preço da anulação dessa suspensão, da transformação da forma em forma de vida. Esta pode ser a edificação soviética que em 1918 Malevitch opôs às obras dos museus. Pode ser a fabricação de um espaço integrado onde pintura e escultura não se manifestariam mais como objetos separados, mas estariam diretamente projetados na vida, suprimindo assim a arte como

⁶ Cf. MARX, R. *L'Art social*. Paris: Eugène Fasquelle, 1913.

⁷ Sobre essa convergência, ver meu texto “La surface du design” em *Le Destin des images*. Paris: La Fabrique, 2003.

“coisa distinta de nosso meio ambiente que é a verdadeira realidade plástica”.⁸ Pode também ser o jogo e a deriva urbana, opostos por Guy Debord à totalidade da vida – capitalista ou soviética – alienada sob a forma do espetáculo-rei. Em todos esses casos, a política da forma livre demanda que este se realize, isto é, que se suprima em ato, que suprima a heterogeneidade sensível que fundamenta a promessa estética.

É essa supressão da forma no ato que a outra grande figura da “política” própria do regime estético da arte recusa: a política da forma resistente. Nela a forma afirma sua politicidade destacando-se de qualquer forma de intervenção sobre e dentro do mundo prosaico. A arte não há de se tornar uma forma de vida. Na arte, ao contrário, foi a vida que tomou forma. A deusa schilleriana traz consigo promessa porque é ociosa. “A função social da arte é não ter função social”, diria Adorno, em eco. A promessa igualitária está contida na autossuficiência da obra, em sua indiferença a qualquer projeto político particular e em sua recusa a qualquer participação na decoração do mundo prosaico. É em razão dessa indiferença que, em meados do século XIX, a obra sobre nada, a obra “baseada nela mesma” do esteta Flaubert foi imediatamente percebida pelos mentores contemporâneos da hierarquia como uma manifestação da “democracia”. A obra que nada quer, a obra sem ponto de vista, que não transmite a menor mensagem e não se preocupa nem com a democracia nem com a antidemocracia é “igualitária” por essa própria indiferença que suspende qualquer preferência, qualquer hierarquia. Ela é subversiva, descobrirão as gerações seguintes, pelo próprio fato de separar radicalmente o *sensorium* da arte daquele da vida cotidiana estetizada. À arte que faz política, suprimindo-se como arte, se opõe então uma arte que é política, desde que preservada de qualquer intervenção política.

É essa politicidade ligada à própria indiferença da obra que toda uma tradição política vanguardista interiorizou. Esta se empenhou em fazer coincidir vanguardismo político e vanguardismo artístico em suas próprias disjunções. Seu programa se resume a uma única palavra de ordem: salvar o sensível heterogêneo que é o cerne da autonomia da arte, *portanto* de seu potencial de emancipação, salvá-lo de uma dupla ameaça – a transformação em ato metapolítico ou a assimilação às formas da vida estetizada. Foi essa exigência que a estética de Adorno resumiu. O potencial político da obra está ligado à sua separação

⁸ MONDRIAN, P. L'art plastique et l'art plastique pur, em HARRISSON, CH. ; WOOD, P. (Eds.). *Art en théorie, 1900-1990*. Paris: Hazan, 1997, p. 420.

radical das formas da mercadoria estetizada e do mundo administrado. Mas esse potencial não vem da simples solidão da obra, nem da radicalidade da autoafirmação artística. A pureza que essa solidão autoriza é a pureza da contradição interna, da dissonância pela qual a obra atesta o mundo não reconciliado. A autonomia da obra de Schoenberg, conceitualizada por Adorno, é de fato uma dupla heteronomia: para melhor denunciar a divisão capitalista do trabalho e os embelezamentos da mercadoria, ela deve ser ainda mais mecânica, mais “inumana” do que os produtos do consumo capitalista de massa. Mas essa inumanidade, por sua vez, faz surgir a tarefa do recalque que vem perturbar o belo agenciamento técnico da obra autônoma lembrando aquilo que o fundamenta: a separação capitalista entre o trabalho e o gozo.

Nessa lógica, a promessa de emancipação só pode ser cumprida ao preço da recusa de qualquer forma de reconciliação, mantendo a distância entre a forma dissensual da obra e as formas da experiência ordinária. Essa visão da politicidade da obra traz consigo uma grave consequência. Ela obriga a estabelecer a diferença estética, guardiã da promessa, na própria textura sensorial da obra, reconstituindo, de certa maneira, a oposição voltairiana entre duas formas de sensibilidade. Os acordes de sétima diminuta que encantaram os salões do século XIX não *podem* mais ser ouvidos, diz Adorno, “a menos que tudo seja trapaça”.⁹ Se nossos ouvidos ainda podem ouvi-los com prazer, a promessa estética, a promessa de emancipação é comprovadamente falsa.

É preciso, no entanto, que um dia nos convençamos da evidência de que ainda podemos ouvi-los. E, do mesmo modo, *podemos* ver em um quadro motivos figurativos misturados a motivos abstratos, ou fazer arte tomando emprestado e reexpondo artigos da vida ordinária. Alguns gostariam de ver nisso a marca de uma ruptura radical cujo nome próprio seria pós-modernidade. Mas essas noções de modernidade e de pós-modernidade projetam abusivamente na sucessão dos tempos os elementos antagônicos cuja tensão anima todo o regime estético da arte. Esta sempre viveu da tensão dos contrários. A autonomia da experiência estética que fundamenta a ideia da Arte como realidade autônoma é aqui acompanhada pela supressão de qualquer critério pragmático que separe o domínio da arte daquele da não arte, a solidão da obra das formas da vida coletiva. Não há ruptura pós-moderna. Mas há uma dialética da obra “apoliticamente política”. É há um limite onde seu próprio projeto se anula.

⁹ ADORNO, T. *Philosophie de la nouvelle musique*. Paris: Gallimard, 1962, p. 45.

É esse limite da obra autônoma/heterônoma, política por sua própria distância de toda vontade política, que a estética do sublime de Lyotard atesta. Nela a vanguarda estética ainda está incumbida da tarefa de traçar a fronteira que separa sensivelmente as obras de arte dos produtos da cultura mercantil. Mas o próprio sentido desse traçado é invertido. O que o artista inscreve não é mais a contradição que traz consigo promessa, a contradição entre o trabalho e o gozo. É o choque do *aistheton*, que atesta uma alienação do espírito diante da potência de uma alteridade irremediável. A heterogeneidade sensível da obra não é mais a garantia da promessa de emancipação. Ao contrário, ela vem invalidar qualquer promessa desse tipo atestando uma dependência irremediável do espírito em relação ao Outro que o habita. O enigma da obra que inscrevia a contradição de um mundo se torna o puro testemunho da potência desse Outro.

A metapolítica da forma resistente tende, e então, a oscilar entre duas posições. Por um lado, ela assimila essa resistência à luta pela preservação da diferença material da arte em relação a tudo o que a compromete com os negócios do mundo: comércio das exposições de massa e dos produtos culturais que fazem dela uma empresa industrial a ser rentabilizada; pedagogia destinada a aproximar a arte dos grupos sociais que lhe eram estrangeiros; integração da arte a uma “cultura” ela mesma polimerizada em culturas ligadas a grupos sociais, étnicos ou sexuais. O combate da arte contra a cultura instituí, então, uma linha de frente que coloca do mesmo lado a defesa do “mundo” contra a “sociedade”, das obras contra os produtos culturais, das coisas contra as imagens, das imagens contra os signos e dos signos contra os simulacros. Essa denúncia se alia de bom grado às atitudes políticas que pedem o restabelecimento do ensino republicano contra a dissolução democrática dos saberes, dos comportamentos e dos valores. E ela traz em si um julgamento negativo global sobre a agitação contemporânea que se dedica a turvar as fronteiras entre a arte e da vida, entre os signos e as coisas.

Mas, ao mesmo tempo, essa arte zelosamente preservada tende a não ser mais que o atestado da potência do Outro e da catástrofe que seu esquecimento continuamente provoca. O desbravador da vanguarda se torna a sentinela que vigia as vítimas e cuida da memória da catástrofe. A política da forma resistente chega, ela também, ao ponto onde se anula. E o faz não mais na

metapolítica da revolução do mundo sensível, mas na identificação do trabalho da arte com a tarefa ética do testemunho, em que arte e política são, novamente, anuladas em conjunto. E essa própria dissolução ética da heterogeneidade estética caminha de mãos dadas com toda uma corrente contemporânea de pensamento que dissolve a dissensualidade política em uma arquipolítica da exceção e leva qualquer forma de dominação ou de emancipação de volta à globalidade de uma catástrofe ontológica da qual só um Deus poderia nos salvar.

No roteiro linear da modernidade e da pós-modernidade, assim como na oposição escolar entre a arte pela arte e a arte engajada, devemos então reconhecer a tensão originária e persistente das duas grandes políticas da estética: a política do devir-vida da arte e a política da forma resistente. A primeira identifica as formas da experiência com as formas de uma outra vida. Ela atribui à arte uma finalidade na construção de novas formas da vida comum, portanto sua autossupressão como realidade separada. A outra, ao contrário, encerra a promessa política da experiência estética na própria separação da arte, na resistência de sua forma a qualquer transformação em forma de vida.

Essa tensão não vem dos comprometimentos infelizes da arte com a política. Essas duas “políticas” estão, de fato, implicadas nas próprias formas pelas quais identificamos a arte como objeto de uma experiência específica. Portanto, não há a partir daí como concluir por uma captação fatal da arte pela “estética”. Mais uma vez, não há arte sem uma forma específica de visibilidade e de discurso que a identifique como tal. Nada de arte sem uma certa partilha do sensível que a vincule a uma certa forma de política. A estética é essa partilha. A tensão entre as duas políticas ameaça o regime estético da arte. Mas é também o que o faz funcionar. Destacar essas lógicas opostas e o ponto extremo onde ambas se suprimem não nos leva, portanto, de modo algum, a declarar o fim da estética como outros declaram o fim da política, da história ou das utopias. Mas pode nos ajudar a entender as coerções paradoxais que recaem sobre o projeto, aparentemente tão simples, de uma arte “crítica”, situando na forma da obra a explicação ou a confrontação daquilo que o mundo é com aquilo que ele poderia ser.¹⁰

¹⁰ Esse capítulo extraído do livro *Malaise dans l'esthétique*, inicialmente publicado pelas éditions Galilée em 2004, foi elaborado por ocasião de um seminário sobre estética e política realizado em maio de 2002 em Barcelona, no Museu de Arte Contemporânea. Ele deve também muito ao seminário sobre o mesmo tema realizado em junho de 2001 na School for Criticism and Theory da Cornell University.

