

A revolução estética e seus resultados

Jacques Rancière

NARRATIVAS DE AUTONOMIA E HETERONOMIA

Ao final da décima quinta de suas Cartas Sobre a Educação Estética do Homem, Schiller estabelece um paradoxo e faz uma promessa. Ele declara que “o homem só é completamente humano quando brinca” e nos assegura que esse paradoxo é capaz “de suportar todo o edifício da arte do belo e da ainda mais difícil arte de viver”. Podemos reformular esse pensamento assim: existe uma experiência sensorial específica – a estética – que traz a promessa de um novo mundo da arte e de uma nova vida para indivíduos e a comunidade. Há diferentes maneiras de chegar a um acordo com essa colocação e essa promessa. Pode-se dizer que elas definem virtualmente a “ilusão estética” como um dispositivo que serve meramente para mascarar o fato de que o julgamento estético é estruturado na dominação de classes. Em minha visão, essa não é a abordagem mais produtiva. Pode-se di-

Ranciere,
Jacques, The
Aesthetic
Revolution and
its Outcomes,
In: New Left
Review, NLR
14, Março-Abril
2002, pp. 133-
15, disponível
em: [http://
newleftreview.
org/](http://newleftreview.org/).

zer, ao contrário, que a colocação e a promessa eram apenas demasiado verdadeiras, e que nós vivenciamos a realidade da “arte de viver” e da “brincadeira” tanto em tentativas totalitárias de tornar a comunidade uma obra de arte quanto na vida estetizada diária de uma sociedade liberal e seu entretenimento comercial. Caricatural como possa parecer, acredito que essa atitude é mais pertinente. O ponto é que nem a colocação nem a promessa foram ineficazes. Em jogo aqui não está a “influência” de um pensador, mas a eficácia de uma trama – uma que dá novo significado à divisão das formas de nossa experiência.

Essa trama tomou forma em discursos teóricos e em atitudes práticas, na percepção individual e em instituições sociais – museus, bibliotecas, programas educacionais – e em invenções comerciais também. Meu objetivo é tentar entender o princípio de sua eficácia e de suas variadas e antitéticas mutações. Como pode a noção de “estética” como uma experiência específica levar de uma só vez à ideia de um mundo puro de arte e da auto exclusão da arte na vida, à tradição do radicalismo de vanguarda e à estetização da existência comum? De certo modo, o problema todo está em uma palavra muito pequena. Schiller diz que a experiência estética suporta o edifício da arte do belo e da arte de viver. Toda a questão da “política da estética” – em outras palavras, do regime estético da arte – se volta para essa pequena conjunção. A experiência estética é eficaz na medida em que o é a experiência daquele e. Ela fundamenta a autonomia da arte na medida em que a conecta à esperança de “mudança de vida”. Os problemas seriam fáceis se pudéssemos simplesmente dizer – ingenuamente –

que as belezas da arte devem ser livres de qualquer politização, ou – intencionalmente – que a alegada autonomia da arte disfarça sua dependência na dominação. Infelizmente, esse não é o caso: Schiller diz que o “direcionamento à brincadeira” – Spieltrieb – irá reconstruir o edifício da arte e o edifício da vida.

Trabalhadores militantes da década de 1840 saem do ciclo de dominação não lendo livros populares ou de militância, mas sim “alta” literatura. Críticos burgueses da década de 1860 proclamam que a defesa de Flaubert da “arte pela arte” é a personificação da democracia. Mallarmé quer separar a “linguagem essencial” da poesia do discurso comum, mas afirma que é a poesia que dá à comunidade a “chancela” que lhe falta. Rodchenko tira suas fotografias de trabalhadores ou ginastas soviéticos de um ângulo aéreo que achata seus corpos e movimentos para construir uma superfície de equivalência igualitária entre arte e vida. Adorno diz que a arte deve ser inteiramente independente, o melhor para fazer a sujeira do inconsciente aparecer e denunciar a mentira da arte autonomizada. Lyotard afirma que a tarefa da vanguarda é isolar a arte da demanda cultural para que ela possa testemunhar mais apuradamente sobre a heteronomia do pensamento. Podemos aumentar a lista ad infinitum. Todos esses posicionamentos revelam a mesma narrativa básica de um e, o mesmo nó atando autonomia e heteronomia.

Entender a “política” própria do regime estético da arte significa entender a maneira como autonomia e heteronomia estão originalmente ligadas na fórmula de Schiller [1]. Isso pode ser resumido em três pontos. Primeiro, a autonomia organizada pelo regi-

me estético da arte não é a mesma da obra de arte, mas sim a de uma experiência. Segundo, a “experiência estética” é de heterogeneidade, tanto que para o sujeito dessa experiência ela também representa a rejeição de certa autonomia. Terceiro, o objeto dessa experiência é “estético” na medida em que não é – ou pelo menos não somente – arte. Essa é a relação tripla que Schiller coloca no que podemos chamar de a “cena original” da estética.

Sensorium da deusa

Ao final da décima quinta carta, ele se coloca e coloca seus leitores frente a um exemplo de “aspecto livre”, uma estátua grega conhecida como Juno Ludovisi. A estátua é “autônoma” e “habita em si mesma”, como é próprio das características da divindade: sua “futilidade”, sua distância de qualquer cuidado ou dever, de qualquer propósito ou volição. A deusa o é porque não possui nenhum traço de vontade ou intenção. Obviamente, as qualidades da deusa são aquelas da estátua também. Assim, a estátua vem paradoxalmente para representar o que não foi feito, o que nunca foi um objeto de desejo. Em outras palavras: ela personifica as qualidades do que não é uma obra de arte. (Devemos notar na passagem que fórmulas do tipo “isso é” ou “isso não é” uma obra de arte ou “isso é” ou “isso não é” um cachimbo devem ser rastreadas até sua cena original se quisermos fazer delas mais do que piadas vulgares.)

Correspondentemente, o espectador que vivencia o jogo livre da estética frente ao “aspecto livre” aprecia uma autonomia de um tipo muito especial. Não é a au-

tonomia da razão livre subjugando a anarquia da sensação. É a suspensão desse tipo de autonomia. É uma autonomia estritamente relacionada a uma revogação de poder. O “aspecto livre” se coloca à nossa frente, intocável, inacessível ao nosso conhecimento, nossas intenções e desejos. O sujeito recebe a promessa da posse de um novo mundo por essa figura que ele não pode possuir de maneira alguma. A deusa e o espectador, o jogo livre e o aspecto livre, são pegos juntos em um sensorium específico, anulando as oposições entre atividade e passividade, vontade e resistência. A “autonomia da arte” e a “promessa da política” não são contrapostas. A autonomia é a autonomia da experiência, não a da obra de arte. Colocando de modo diferente, a arte participa do sensorium da autonomia na medida em que não é uma obra de arte.

Agora “não ser uma obra de arte” imediatamente adquire novo significado. O aspecto livre da estátua é a aparência daquilo que não foi destinado a ser arte. Isso significa que é a aparência de uma forma de vida na qual arte não é arte. A “independência” da estátua grega torna-se a autossuficiência de uma vida coletiva que não se faz em esferas separadas de atividades, de uma comunidade onde arte e vida, arte e política e vida e política não estão separadas umas das outras. Assim supõe-se ter sido o povo grego cuja autonomia de vida é expressa na independência da estátua. A exatidão ou não dessa visão da Grécia antiga não está em questão aqui. O que está em jogo é a mudança na ideia de autonomia, como ela está ligada àquela de heteronomia. Primeiramente, a autonomia estava amarrada à “indisponibilidade” do objeto da experiência estética. Depois, ela se torna a autono-

mia de uma vida na qual a arte não tem uma existência separada – na qual seus produtos são na verdade auto expressões de vida. O “aspecto livre” não é mais o encontro de uma heterogeneidade. Ele para de ser uma suspensão de oposições entre forma e matéria, entre atividade e passividade, e se torna o produto da mente humana que busca transformar a superfície das aparências sensoriais em um novo sensorium que é o espelho de sua própria atividade. As últimas cartas de Schiller revelam essa trama, conforme o homem primitivo gradualmente aprende a lançar um olhar estético sobre seus próprios braços e ferramentas ou sobre seu próprio corpo, a separar o prazer da aparência da funcionalidade dos objetos. O jogo estético se torna assim uma obra de estetização. A trama de um “jogo livre”, suspendendo o poder da forma ativa sobre a matéria passiva e prometendo um ainda desconhecido estado de igualdade, torna-se outra trama, na qual a forma subjuga a matéria, e o autodidatismo da humanidade é sua emancipação da materialidade, porque ele transforma o mundo em seu próprio sensorium.

A cena original da estética revela então uma contradição que não é a oposição entre arte e política, arte e cultura popular ou arte e a estetização da vida. Todas essas oposições são componentes e interpretações de uma contradição mais básica. No regime estético da arte, a arte é arte na medida em que é algo além de arte. É sempre “estetizada”, o que quer dizer que é sempre colocada como uma “forma de vida”. A fórmula-chave do regime estético da arte é que a arte é uma forma autônoma de vida. Essa é uma fórmula, no entanto, que pode ser lida de duas maneiras diferentes: a autonomia pode ser enfatizada em detri-

mento da vida ou a vida em detrimento da autonomia – e essas linhas de interpretação podem ser opostas ou podem se cruzar.

Essas oposições e intersecções podem ser registradas como a interação entre três grandes cenários. Arte pode se tornar vida. Vida pode se tornar arte. Arte e vida podem trocar suas propriedades. Esses três cenários rendem três configurações da estética, narradas em três versões de temporalidade. De acordo com a lógica do e, cada um é também uma variante da política da estética, ou aquilo que devíamos chamar sua “metapolítica” – isto é, seu modo de produzir sua própria política, propondo mudanças políticas de seu espaço, reconfigurando a arte como uma questão política, ou se declarando política de fato.

Constituindo o novo mundo coletivo

O primeiro cenário é aquele em que “arte se torna vida”. Nesse esquema, a arte é tomada não somente como uma expressão da vida, mas como uma forma de seu autodidatismo. Isso significa que, para além de sua destruição do regime representacional, o regime estético da arte entra em acordo com o regime ético de imagens em uma relação de duas vertentes. Ele rejeita sua divisão de tempos e espaços, situações e funções. Mas ele ratifica seu princípio básico: questões de arte são questões de educação. Como autodidatismo, a arte é a formação de um novo sensorium – um que significa, na realidade, um novo etos. Levado a um extremo, isso significa que o “autodidatismo estético da humanidade” vai emoldurar novos etos coletivos. A política da estética se provou o caminho certo

para alcançar o que era almejado em vão pela estética da política, com sua configuração polêmica do mundo comum. A estética promete uma concepção não polêmica e consensual do mundo comum. Em última instância, a alternativa para a política é a estetização, vista como a constituição de um novo etos coletivo. Esse cenário foi primeiramente colocado no pequeno esboço em conjunto com Hegel, Hölderlin e Schelling conhecido como o “Mais Antigo Programa Sistemático do Idealismo Alemão”. O cenário faz a política desaparecer na oposição absoluta entre o mecanismo morto do Estado e o poder vivo da comunidade, enquadrado pelo poder do pensamento vivo. A vocação da poesia – a tarefa da “educação estética” – é gerar ideias sensatas por meio de imagens vivas, criando um equivalente à mitologia antiga, com a construção de uma experiência comum partilhada pela elite e pelo povo. Em suas palavras: “a mitologia deve se transformar em filosofia para tornar as pessoas comuns sensatas e a filosofia deve se transformar em mitologia para tornar os filósofos sensíveis”.

Esse esboço não seria apenas um sonho esquecido da década de 1790. Ele estabeleceu a base para uma nova era de revolução. Apesar de Marx nunca tê-lo lido, podemos distinguir a mesma trama em seus conhecidos textos da década de 1840. A Revolução que virá será de uma só vez a consumação e a abolição da filosofia; não mais meramente “formal” ou “política”, será uma revolução “humana”. A revolução humana é derivada do paradigma estético. É por isso que poderia haver uma junção entre a vanguarda marxista e a vanguarda artística da década de 1920, visto que ambas estavam ligadas ao mesmo programa: a

construção de novas formas de vida nas quais a auto exclusão da política combinaria com a auto exclusão da arte. Levada a esse extremo, a lógica originária do “estado estético” é revertida. O aspecto livre era uma aparência que não se referia a nenhuma “verdade” escondida atrás ou abaixo dele. No entanto, quando ele se torna a expressão de uma certa vida, refere-se novamente a uma verdade que testemunha. No próximo passo, essa verdade encarnada está em oposição à mentira das aparências. Quando a revolução estética assume a forma de uma revolução “humana”, anulando a revolução “formal”, a lógica originária é revertida. A autonomia da divindade fútil, sua indisponibilidade, prometeu um dia uma nova era de igualdade. Agora, o cumprimento dessa promessa está identificado com o ato de um sujeito que se livra de todas essas aparências, que eram somente o sonho de algo que ele agora deve possuir como realidade.

Mas nós não devemos por tudo isso simplesmente equiparar o cenário da arte se tornando vida com os desastres da “estética absoluta”, encarnada na figura totalitária da coletividade como obra de arte. O mesmo cenário pode ser identificado em tentativas mais sóbrias de tornar a arte a forma de vida. Podemos pensar, por exemplo, na maneira como a teoria e prática do movimento Arts and Crafts vinculou um sentido de beleza eterna e um sonho medieval de artesanato e associações de artesãos à preocupação com a exploração da classe trabalhadora e o sentido da vida cotidiana, além das questões de funcionalidade. William Morris estava entre os primeiros a afirmar que uma poltrona é bonita se oferece um assento repousante ao invés de satisfazer as fantasias

pictóricas de seu dono. Ou podemos citar Mallarmé, um poeta frequentemente visto como a encarnação do purismo artístico. Aqueles que celebram sua frase “esse louco ato de escrever” como uma fórmula para a “intransitividade” do texto frequentemente se esquecem do final de sua sentença, que dá ao poeta a tarefa de “recriar tudo, a partir de reminiscências, para mostrar que nós na verdade estamos no lugar que temos que estar”. A prática supostamente “pura” de escrever está ligada à necessidade de criar formas que participam de um reenquadramento geral da moradia humana, de modo que a produção do poeta é, ao mesmo tempo, comparada a cerimônias da vida coletiva, como os fogos do Dia da Bastilha, e a ornamentos privados do ambiente doméstico.

Não é coincidência que na Crítica da Faculdade do Juízo de Kant exemplos significativos de apreensão estética tenham sido tirados de pinturas decorativas que eram “bezas livres” na medida em que não representavam um sujeito, mas simplesmente contribuíam para a apreciação de um lugar de sociabilização. Sabemos o quanto as transformações da arte e sua visibilidade estiveram ligadas a controvérsias sobre o ornamento. Programas polêmicos para reduzir toda a ornamentação à funcionalidade, no estilo de Loos, ou para exaltar seu poder significante autônomo, ao modo de Riegl ou Worringer, baseavam-se no mesmo princípio básico: a arte é antes de tudo uma forma de habitar um mundo comum. É por isso que as mesmas discussões sobre o ornamento podiam apoiar ideias tanto de pintura abstrata quanto de design industrial. A noção de “arte se tornando vida” não abriga simplesmente projetos demiúrgicos de uma “nova vida”. Ela

também tece uma temporalidade comum de arte, que pode ser resumida em uma fórmula simples: uma vida nova precisa de uma arte nova. Arte “pura” e arte “engajada”, “belas” artes e artes “aplicadas”, também tomam parte nessa temporalidade. É claro, elas a compreendem e a executam de maneira muito diferente. Em 1897, quando Mallarmé escreveu o seu *Un coup de dés*, ele quis uma combinação de linhas e tamanho de caracteres na página que combinasse com a forma de sua ideia – a queda dos dados. Alguns anos depois, Peter Behrens desenhou as luminárias e chaleiras, marca e catálogos da Companhia Elétrica Geral Alemã. O que eles têm em comum?

A resposta, acredito, é certa concepção de design. O poeta quer substituir o objeto representacional da poesia pelo design de uma forma geral, para fazer o poema como uma coreografia ou o desdobrar de um leque. Ele chama essas formas gerais de “tipos”. O engenheiro designer quer criar objetos cuja forma seja adequada ao seu uso e anúncios que oferecem a informação exata sobre eles, sem ornamentos comerciais. Ele também chama essas formas de “tipos”. Ele se considera um artista, na medida em que tenta criar uma cultura da vida cotidiana de acordo com o progresso da produção industrial e do design artístico, ao invés da rotina do comércio e do consumo da pequena burguesia. Seus tipos são símbolos da vida comum. Mas também o são os de Mallarmé. Eles fazem parte do processo de construção, acima do nível da economia monetária, uma economia simbólica que iria mostrar uma “justiça” ou “magnificência” coletiva, uma celebração da moradia humana substituindo as cerimônias abandonadas da monarquia e

da religião. Longes um do outro como podem parecer um poeta simbolista e um engenheiro funcionalista, eles partilham a ideia de que formas de arte deveriam ser maneiras de educação coletiva. Tanto a produção industrial quanto a criação artística estão comprometidas em fazer algo a mais do que fazem – criar não apenas objetos, mas um sensorium, uma nova divisão do perceptível.

Concebendo a vida da arte

Esse é o primeiro cenário. O segundo é o esquema de “vida que se torna arte” ou a “vida da arte”. A esse cenário pode-se dar o título de um livro do historiador de arte francês Elie Faure, *O Espírito das Formas: a vida da arte como o desenvolvimento de uma série de formas nas quais a vida se torna arte*. Essa é de fato a trama do museu, concebido não como um edifício e uma instituição, mas como uma maneira de tornar a “vida da arte” visível e inteligível. Sabemos que o nascimento de tais museus por volta de 1800 causa disputas amargas. Seus oponentes argumentavam que as obras de arte não deveriam ser arrancadas de seus ambientes, o solo físico e espiritual que as gerou. Vez ou outra essa polêmica é revivida nos dias de hoje: o museu é proclamado um mausoléu dedicado à contemplação de ícones mortos, separados da vida da arte. Outros sustentam que, ao contrário, museus têm que ser espaços vazios para que espectadores possam ser confrontados com a arte em si, sem a distração da contínua culturalização e historicização da arte.

Ambos, em minha visão, estão errados. Não existe

oposição entre vida e mausoléu, espaço vazio e artefato historicizado. Desde o início, o cenário do museu de arte possui uma condição estética na qual Juno Ludovisi não é tanto o trabalho de um mestre da escultura, mas uma “forma viva”, representativa tanto da independência do “aspecto livre” quanto do espírito vital da comunidade. Nossos museus de belas artes não exibem exemplares puros de belas artes. Exibem arte historicizada: Fra Angelico entre Giotto e Masaccio, emoldurando uma noção do esplendor e do fervor religioso da Florença; Rembrandt entre Hals e Vermeer, representando a vida doméstica e civil da Holanda, a ascensão da burguesia, e assim por diante. Eles exibem um espaço-tempo da arte como uma série de momentos da encarnação do pensamento.

Conceber essa trama foi a primeira tarefa do raciocínio chamado “estética”, e sabemos como Hegel, depois de Schelling, a completou. O princípio do enquadramento é claro: as propriedades da experiência estética são transferidas para a obra de arte em si, anulando sua projeção para uma nova vida e invalidando a revolução estética. O “espírito das formas” se torna a imagem invertida da revolução estética. Esse retrabalhamento envolve dois movimentos principais. Primeiro, a equivalência entre atividade e passividade, forma e matéria, que caracterizou a “experiência estética” torna-se o status da arte em si, agora postulada como uma identidade de consciência e inconsciência, vontade e não vontade. Segundo, essa identidade de contrários ao mesmo tempo empresta às obras de arte sua historicidade. O caráter “político” da experiência estética é, como era, revertido e encapsulado na historicidade da estátua. A estátua é

uma forma viva. No entanto, o significado da ligação entre arte e vida mudou. A estátua, na visão de Hegel, é arte não tanto por ser a expressão de uma liberdade coletiva, mas porque ela representa a distância entre essa vida coletiva e a maneira como ela pode expressar a si mesma. A estátua grega, de acordo com ele, é o trabalho de um artista que expressa uma ideia da qual está consciente e inconsciente ao mesmo tempo. Ele quer personificar a ideia de divindade em uma figura de pedra. No entanto, o que ele pode expressar é somente a ideia da divindade que ele pode sentir e que a pedra pode expressar. A forma autônoma da estátua personifica divindade como os gregos podiam melhor concebê-la – isto é, privada de interioridade. Não importa se aderimos a esse julgamento ou não. O que importa é que, nesse cenário, o limite do artista, de sua ideia e de seu povo, é também a condição para o sucesso da obra de arte. A arte vive por tanto tempo quanto expressa um pensamento que não está claro para ela mesma de maneira que resiste a ela. Vive na medida em que é algo mais que arte, na medida em que é uma crença e uma forma de vida.

Essa trama do espírito das formas resulta em uma historicidade da arte ambígua. Por um lado, cria uma vida da arte autônoma enquanto expressão de história, aberta a novos tipos de desenvolvimento. Quando Kandinsky afirma que há uma necessidade interior por uma nova expressão abstrata, que revive os impulsos e formas da arte primitiva, ele se agarra ao espírito das formas e opõe seu legado ao academicismo. Por outro lado, a trama da vida da arte implica um veredicto de morte. A estátua é autônoma na medida em que a vontade que a produz é heterônoma.

Quando a arte não é mais que arte, ela desaparece. Quando o conteúdo do pensamento é claro para ele mesmo e quando nenhuma matéria a ele resiste, esse sucesso significa o fim da arte. Quando o artista faz o que quer, Hegel coloca, ele retrocede a apenas colocar no papel ou na tela uma marca.

A trama do assim chamado “fim da arte” não é simplesmente uma teorização pessoal de Hegel. Ela se une à trama da vida da arte como “o espírito das formas”. Esse espírito é o “sensível heterogêneo”, a identidade de arte e não arte. A trama diz que quando a arte para de ser não arte, também não é mais arte. Poesia é poesia, diz Hegel, enquanto a prosa for confundida com poesia. Quando a prosa é somente prosa, não há mais o sensível heterogêneo. As afirmações e guarnições da vida coletiva são somente as afirmações e guarnições da vida coletiva. Assim a fórmula da arte que se torna vida é invalidada: uma vida nova não precisa de uma arte nova. Ao contrário, a especificidade da nova vida é que ela não precisa de arte. Toda a história das formas de arte e da política da estética no regime estético da arte poderia ser colocada como o conflito dessas duas fórmulas: uma vida nova precisa de uma arte nova; a vida nova não precisa de arte.

Metamorfoses da loja de antiguidades

Nessa perspectiva, o problema-chave é como reavaliar o “sensível heterogêneo”. Isso se refere não somente a artistas, mas à precisa ideia de uma vida nova. Toda a questão do “fetichismo da mercadoria” deve, penso eu, ser reconsiderada a partir desse ponto de vista: Marx precisa provar que a mercadoria tem

um segredo, que codifica um ponto de heterogeneidade na vida cotidiana. A revolução é possível porque a mercadoria, como Juno Ludovisi, tem natureza dupla – é uma obra de arte que escapa quando tentamos nos apropriar dela. A razão é que a trama do “fim da arte” determina uma configuração de modernidade como uma nova divisão do perceptível, sem ponto de heterogeneidade. Nessa divisão, a racionalização das diferentes esferas de atividade se torna uma resposta tanto para as antigas ordens hierárquicas quanto para a “revolução estética”. Todo o lema da política do regime estético, então, pode ser escrito assim: deixe-nos salvar o “sensível heterogêneo”.

Há duas maneiras de salvá-la, cada uma envolvendo uma política específica, com sua própria ligação entre autonomia e heteronomia. A primeira é o cenário de “arte e vida trocando suas propriedades”, próprio do que podemos chamar, em um sentido amplo, de poética romântica. Pensa-se frequentemente que a poética romântica envolveu uma sacralização da arte e do artista, mas essa é uma visão parcial. O princípio do “Romantismo” é antes ser encontrado em uma multiplicação das temporalidades da arte que torna suas fronteiras permeáveis. Multiplicar suas linhas de temporalidade significa complicar e em última instância acabar com os cenários simples da arte se tornando vida ou da vida se tornando arte, do “fim” da arte; e substituí-los por cenários de latência e atualização. Esse é o peso da ideia de Schlegel de “poesia universal progressiva”. Não significa uma marcha direta em direção ao progresso. Ao contrário, “romantizar” os trabalhos do passado significa tomá-los como elementos metamórficos, dormindo e acordando, suscetíveis

a diferentes atualizações, de acordo com novas linhas de temporalidade. Os trabalhos do passado podem ser considerados formas para novos conteúdos ou material cru para novas formações. Podem ser revistos, enquadrados novamente, lidos de novo, refeitos. É assim que museus exorcizaram a trama rígida do “espírito das formas” que leva ao “fim das artes”, e ajudaram a conceber novas visibilidades da arte, levando a novas práticas. Rupturas artísticas tornaram-se possíveis, também, porque o museu ofereceu uma multiplicação das temporalidades, permitindo, por exemplo, que Manet se tornasse um pintor da vida moderna repintando Velásquez e Titian.

Atualmente, essa multitemporalidade significa também uma permeabilidade das fronteiras da arte. Uma questão de arte acaba sendo um tipo de status metamórfico. As obras do passado podem adormecer e parar de ser arte, podem ser despertadas e adquirir uma nova vida de maneiras variadas. Eles assim o fazem por um continuum de formas metamórficas. De acordo com a mesma lógica, objetos comuns podem ultrapassar a fronteira e entrar na esfera da combinação artística. Podem fazê-lo mais facilmente na medida em que o artístico e o histórico estão agora ligados, tanto que cada objeto pode ser tirado de sua condição de uso comum e ser visto como um corpo poético usando as características de sua história. Dessa maneira, o argumento do “fim da arte” pode ser invertido. No ano em que Hegel morreu, Balzac publicou seu romance *La Peau de chagrin*. No começo do romance, o herói Raphael entra no salão de uma grande loja de antiguidades onde estátuas e pinturas antigas estão misturadas a móveis, instrumentos e

utensílios domésticos de outras épocas. Ali, Balzac escreve, “esse oceano de mobiliário, invenções, obras de arte e relíquias fez para ele um poema interminável”. A parafernália da loja é também uma mistura de objetos e épocas, de arte e acessórios. Cada um desses objetos é como um fóssil, trazendo em seu corpo a história de uma era ou de uma civilização. Um pouco adiante, Balzac comenta que o grande poeta da nova era não é um poeta como entendemos a palavra: não é Byron, mas Cuvier, o naturalista que podia reconstituir florestas a partir de vestígios petrificados e espécies de gigantes a partir de ossos dispersos.

Nos salões do Romantismo, o poder da Juno Ludovisi é transferido para qualquer artigo da vida cotidiana que possa se transformar em objeto poético, um tecido de hieróglifos, codificando uma história. A loja de antiguidades torna o museu de belas artes e o museu etnográfico equivalentes. Ela desfaz o argumento de uso prosaico ou mercantilização. Se o fim da arte é se tornar uma mercadoria, o fim de uma mercadoria é se tornar arte. Ao se tornarem obsoletos, indisponíveis para o consumo diário, qualquer mercadoria ou artigo familiar fica disponível para a arte enquanto corpo que codifica uma história e objeto de “prazer desinteressado”. Ela é estetizada novamente de uma nova maneira. O “sensível heterogêneo” está em todo lugar. A prosa da vida cotidiana torna-se um poema enorme e fantástico. Qualquer objeto pode atravessar a fronteira e repovoar a esfera da experiência estética.

Sabemos o que saiu dessa loja. Quarenta anos depois, o poder da Juno Ludovisi seria transferido para os vegetais, as salsichas e os mercadores de Les Halles

de Zola and Claude Lantier, o pintor impressionista que ele inventa, em *Le Ventre de Paris*. Então haverá, entre tantas outras coisas, as colagens do Dadaísmo ou do Surrealismo, a Pop Art e nossas exibições atuais de mercadorias recicladas ou videocliques. A metamorfose mais marcante do repositório de Balzac é, claro, a vitrine da antiquada loja de guarda-chuvas na *Passage de l'Opéra* na qual Aragon identifica um sonho com sereias alemãs. A sereia do *Le Paysan de Paris* é a Juno Ludovisi também, a deusa “indisponível” que promete, por meio de sua indisponibilidade, um novo mundo sensível. Benjamin irá reconhecê-la de sua própria maneira: a arcada de mercadorias obsoletas traz a promessa do futuro. Ele apenas acrescenta que a arcada deve ser fechada, tornar-se indisponível, para que a promessa seja mantida.

Há assim uma dialética na poética romântica da permeabilidade da arte e da vida. Essa poética torna tudo disponível para desempenhar o papel do sensível indisponível, heterogêneo. Ao tornar o que é comum extraordinário, torna o que é extraordinário comum também. Dessa contradição, faz um tipo de política – ou metapolítica – própria. Essa metapolítica é uma hermenêutica de signos. Objetos “prosaicos” se tornam signos da história que devem ser decifrados. Assim, o poeta se torna não somente um naturalista ou um arqueologista, escavando fósseis e esvaziando seu potencial poético. Ele também se torna um tipo de especialista em sintomas, investigando as fundações obscuras ou o inconsciente de uma sociedade para decifrar as mensagens gravadas bem na carne das coisas comuns. A nova poética concebe uma nova hermenêutica, chamando para si a tarefa

de tornar a sociedade consciente de seus próprios segredos através do abandono do rumoroso palco das reivindicações e doutrinas políticas e do aprofundamento no íntimo social para revelar os enigmas e fantasias escondidos na realidade íntima da vida cotidiana. É no despertar dessa poética que a mercadoria pode ser considerada uma alucinação: uma coisa que parece banal à primeira vista, mas que de perto se revela um tecido de hieróglifos e um quebra-cabeça de trocadilhos teológicos.

Reduplicação Infinita?

A análise de Marx da mercadoria faz parte da trama romântica que nega o “fim da arte” como a homogeneização do mundo sensível. Podemos dizer que a mercadoria marxista sai da loja balzaquiana. É por isso que o fetichismo da mercadoria permitiu que Benjamin contasse a estrutura das imagens de Baudelaire através da topografia das arcadas parisienses e o caráter do flâneur. Pois Baudelaire demorou-se não tanto nas arcadas em si, mas na trama da loja enquanto um novo sensorium, enquanto um lugar de troca entre a vida cotidiana e a esfera da arte. O explicans e o explicandum fazem parte da mesma trama poética. É por isso que eles se encaixam tão bem; bem demais, talvez. Esse é mais amplamente o caso do discurso da *Kulturkritik* em suas diversas formas – um discurso que passa por falar a verdade sobre a arte, sobre as ilusões da estética e sua base social, sobre a dependência da arte da cultura comum e da mercantilização. Mas os próprios procedimentos pelos quais ela tenta revelar o que a arte e

a estética realmente são foram primeiramente concebidos no domínio da estética. Eles são componentes do mesmo poema. A crítica da cultura pode ser vista com a face epistemológica da poética romântica, a racionalização de sua maneira de intercambiar os signos da arte e os signos da vida. A Kulturkritikin quer lançar sobre a produção da poética romântica o olhar da razão desencantada. No entanto, esse próprio desencantamento faz parte do reencantamento romântico que aumentou ad infinitum o sensorium da arte como a área de atuação de objetos em desuso que codificam uma cultura, estendendo também ao infinito a esfera das fantasias a serem decifradas e estabelecendo os procedimentos dessa decodificação.

Assim a poética romântica resiste à entropia do “fim da arte” e sua “desestetização”. Mas seus próprios procedimentos de reestetização são ameaçados por outro tipo de entropia. São colocados em perigo por seu próprio sucesso. O perigo nesse caso não é que tudo se torne prosaico. É que tudo se torne artístico – que o processo de troca, de atravessar a fronteira, alcance um ponto em que o limite se torne completamente distorcido, em que nada, por mais prosaico que seja, escape do domínio da arte. É isso que acontece quando mostras de arte nos apresentam meras imitações de objetos de consumo e vídeos comerciais, rotulando-os como tal, pressupondo que esses artefatos ofereçam uma crítica radical da mercantilização pelo simples fato de serem a cópia exata de mercadorias. A indiscernibilidade passa a ser a indiscernibilidade do discurso crítico, condenada ou a participar da rotulagem ou a denunciá-la ad infinitum afirmando que o sensorium da arte e o

sensorium da vida cotidiana não são nada mais que a eterna reprodução do “espetáculo” no qual a dominação é tanto refletida quanto negada.

Essa denúncia logo se torna parte do jogo. Um caso interessante desse discurso duplo é uma mostra recente primeiramente apresentada nos Estados Unidos como *Let's Entertain* e depois na França como *Beyond the Spectacle*. A mostra parisiense jogou em três níveis: primeiro, a provocação do pop contra a alta cultura; segundo, a crítica do entretenimento como espetáculo de Guy Debord, exprimindo o triunfo da alienação; terceiro, a identificação de “entretenimento” com o conceito debordiano de “jogo” como o antídoto para “apresentação”. O encontro de jogo livre e apresentação livre foi reduzido a uma confrontação entre uma mesa de bilhar, uma mesa de pebolim e um carrossel, e os bustos neoclássicos de Jeff Koons e sua esposa.

Entropias da vanguarda

Essas conclusões levam à segunda resposta ao dilema da desestetização da arte – o caminho alternativo que reafirma o poder do “sensível heterogêneo”. Ele é o exato oposto do primeiro: mantém que o beco sem saída da arte está na distorção romântica de suas fronteiras e coloca a necessidade da separação da arte das formas de estetização da vida comum. A colocação pode ser feita somente por causa da arte em si, mas também pode ser feita por causa do poder emancipatório da arte. Nos dois casos, é a mesma afirmação básica: a percepção deve ser separada. O primeiro manifesto contra o kitsch, muito antes da existência da

palavra, pode ser encontrado em *Madame Bovary*, de Flaubert. Toda a trama do romance é, na verdade, de diferenciação entre o artista e seu personagem, cujo maior crime é querer trazer arte para sua vida. Ela, que quer estetizar sua vida, que faz da arte uma questão de vida, deseja a morte – literalmente falando. A crueldade do romancista se tornará a inflexibilidade do filósofo quando Adorno faz a mesma acusação ao equivalente de *Madame Bovary* – Stravinsky, o músico que considera que qualquer tipo de harmonia ou desarmonia está ao seu alcance e que mistura acordes clássicos e dissonâncias modernas, jazz e ritmos primitivos, para o deleite de sua plateia burguesa. Há uma tristeza extraordinária no tom da passagem de *Philosophy of Modern Music* em que Adorno coloca que alguns acordes da música de salão do século XIX não são mais audíveis, a menos que, ele acrescenta, “tudo seja trapaça”. Se esses acordes ainda estão disponíveis, ainda podem ser ouvidos, a promessa política da cena estética se prova uma mentira, e o caminho da emancipação é perdido.

Seja a busca pela arte somente, seja pela emancipação pela arte, o palco é o mesmo. Nesse palco, a arte deve se afastar do território da vida estetizada e desenhar uma nova fronteira que não pode ser ultrapassada. Essa é uma posição que não podemos simplesmente atribuir à insistência da vanguarda na autonomia da arte. Pois essa autonomia se prova na verdade uma dupla heteronomia. Se *Madame Bovary* tem que morrer, Flaubert tem que desaparecer. Primeiro ele deve tornar o sensorium da literatura similar ao sensorium das coisas que não sentem: pedras, conchas e grão de poeira. Para fazê-lo,

ele deve tornar sua prosa indistinguível da de seus personagens, a prosa da vida cotidiana. Da mesma maneira a autonomia da música de Schönberg, como conceituada por Adorno, é uma heteronomia dupla: para denunciar a divisão do trabalho capitalista e os ornamentos da mercantilização, deve levar a divisão do trabalho mais adiante, ser ainda mais técnica, mais “inumana” que os frutos da produção em massa capitalista. Mas essa inumanidade, por sua vez, faz a sujeira do que foi reprimido aparecer e interromper o arranjo técnico perfeito da obra. A “autonomia” da obra de arte de vanguarda se torna a tensão entre duas heteronomias, entre dois laços que unem Ulisses ao seu mastro e à canção das seireias pela qual ele tapa seus ouvidos.

Podemos ainda dar a essas duas posições os nome de um par de divindades gregas, Apolo e Dionísio. Sua oposição não é simplesmente uma hipótese da filosofia do jovem Nietzsche. É a dialética do “espírito das formas” em geral. A identificação estética da consciência e da inconsciência, logos e pathos, pode ser interpretada de duas maneiras. Ou o espírito das formas é o logos que tece seu caminho através de sua própria opacidade e a resistência dos materiais para se tornar o sorriso da estátua ou a luz da tela – essa é a trama apolínea – ou se identifica com um pathos que deforma as formas de doxa e faz da arte a inscrição de um poder que é caos, alteridade radical. A arte grava na superfície da obra a imanência do pathos no logos, do impensável no pensamento. Essa é a trama dionisíaca. Ambas são tramas de heteronomia. Até a perfeição da estátua grega na Estética de Hegel é a forma de uma inadequação. Isso vale ainda mais

para a construção perfeita de Schönberg. Para que a arte de vanguarda permaneça fiel à promessa da cena estética, ela deve destacar mais e mais o poder da heteronomia que sustenta sua autonomia.

Derrota da imaginação?

Essa necessidade oculta leva a outro tipo de entropia, que torna a tarefa da arte de vanguarda autônoma análoga àquela de dar testemunho da heteronomia absoluta. Essa entropia é exemplificada perfeitamente pela “estética do sublime” de Jean-François Lyotard. À primeira vista, essa é uma radicalização da dialética da arte de vanguarda que caminha para a inversão de sua lógica. A vanguarda deve para sempre desenhar a linha divisória que separa arte de cultura mercadológica, registrar interminavelmente a ligação da arte ao “sensível heterogêneo”. Mas ela deve fazê-lo com o objetivo de invalidar para sempre a “trapaça” da própria promessa estética, de denunciar tanto as promessas do vanguardismo revolucionário quanto a entropia da estetização mercadológica. À vanguarda é dado o dever paradoxal de testemunhar a imemorial dependência do pensamento humano que faz de qualquer promessa de emancipação uma decepção.

Essa demonstração toma a forma de uma releitura radical da Crítica da Faculdade do Juízo de Kant, de uma ressignificação do sensorium estético que se coloca como uma negação implícita da visão de Schiller, um tipo de cena contra originária. Todo o “dever” da arte moderna é deduzido por Lyotard a partir da análise kantiana do sublime como uma experiência radi-

cal de discordância na qual o poder sintético da imaginação é derrotado pela experiência de um infinito que estabelece uma lacuna entre o sensível e o supersensível. Na análise de Lyotard, isso define o espaço da arte moderna como a manifestação daquilo que não é representável, da “perda de uma relação sólida entre o sensível e o inteligível”. É uma afirmação paradoxal: primeiramente, porque o sublime para Kant não define o espaço da arte, mas marca a transição da experiência estética para a ética; segundo, porque a experiência de desarmonia entre razão e imaginação tende para a descoberta de uma harmonia maior – a auto percepção do sujeito como membro do mundo supersensível da razão e da liberdade.

Lyotard quer opor a lacuna kantiana do sublime à estetização hegeliana. Mas ele tem que emprestar de Hegel seu conceito do sublime enquanto impossibilidade de adequação entre pensamento e sua apresentação sensível. Ele tem que emprestar da trama do “espírito das formas” o princípio de uma contra construção da cena originária para permitir uma contra leitura da trama da “vida das formas”. É claro que essa confusão não é uma interpretação errada casual. É uma forma de bloquear o caminho originário da estética à política, de impor na mesma encruzilhada um desvio de sentido único que leva da estética à ética. Desta forma, a oposição do regime estético da arte ao regime representacional pode ser atribuída à oposição pura da arte do irrepresentável à arte da representação. Obras de arte “modernas” devem então se tornar testemunhas éticas do irrepresentável. Estritamente falando, no entanto, é no regime representacional que se podem encontrar assuntos

irrepresentáveis, ou seja, aqueles para os quais forma e matéria não podem ser ajustadas de maneira alguma. A “perda de uma relação estável” entre o sensível e o inteligível não é a perda do poder de relacionar, é a multiplicação de suas formas. No regime estético da arte, nada é “irrepresentável”.

Muito tem sido escrito no sentido de que o Holocausto é irrepresentável, de que permite apenas seu testemunho e não arte. Mas a afirmação é refutada pelo trabalho das testemunhas. Por exemplo, a escrita paratática de Primo Levi ou Robert Antelme tem sido tomada como o modo absoluto de testemunho da experiência nazista de desumanização. Mas esse estilo paratático, composto de uma concatenação de pequenas percepções e sensações, foi uma das principais características da revolução literária do século XIX. As notas curtas no começo do livro de Antelme *L'Espèce humaine* descrevendo as latrinas e colocando a cena do acampamento em Buchenwald, seguem o mesmo padrão da descrição do pátio da fazenda de Emma Bovary. Do mesmo modo, o filme *Shoah* de Claude Lanzmann tem sido visto como testemunho do irrepresentável. Mas o que Lanzmann contrapõe à trama representacional da série de televisão americana *O Holocausto* é outra trama cinematográfica – a narrativa de uma investigação em curso que reconstrói um passado enigmático ou apagado que pode ser rastreado até o *Rosebud* de Orson Welles em *Cidadão Kane*. O argumento do “irrepresentável” não combina com a experiência da prática artística. Ao invés disso, supre o desejo de algo irrepresentável, algo indisponível, a fim de inscrever na prática da arte a necessidade do desvio ético. A ética do irre-

presentável pode ainda ser uma forma invertida de promessa estética.

Ao esboçar esses cenários entrópicos da política da estética, eu talvez pareça propor uma visão pessimista das coisas. Esse não é todo o meu objetivo. Inevavelmente, certa melancolia sobre o destino da arte e seus compromissos políticos é expressa de diferentes formas atualmente, especialmente em meu país, a França. O mundo está cheio de declarações sobre o fim da arte, o fim da imagem, o reinado da comunicação e da propaganda, a impossibilidade da arte depois de Auschwitz, de nostalgia do paraíso perdido de presença encarnada, e de acusações às utopias estéticas por espalharem o totalitarismo ou a mercantilização. Meu objetivo não foi o de me juntar a esse coro melancólico. Ao contrário, penso que podemos nos distanciar desse estado de espírito se entendermos que o “fim da arte” não é um destino pernicioso da “modernidade”, mas o lado oposto da vida da arte. Na medida em que a fórmula estética amarra a arte à não arte desde o início, ela estabelece essa vida entre dois pontos de fuga: a arte se tornando vida simples ou a arte se tornando arte simples. Eu disse que “levado ao extremo”, cada um desses cenários causou sua própria entropia, seu próprio fim da arte. Mas a vida da arte no regime estético da arte consiste precisamente em um vaivém entre esses cenários, jogando uma autonomia contra uma heteronomia e uma heteronomia contra uma autonomia, jogando uma articulação entre arte e não arte contra a outra.

Cada um desses cenários envolve certa metapolítica: a arte refutando as divisões hierárquicas do perceptível e concebendo um sensorium comum; ou a

arte substituindo a política como uma configuração do mundo sensível; ou a arte se tornando um tipo de hermenêutica social; ou até a arte se tornando, em seu próprio isolamento, a guardiã da promessa de emancipação. Cada uma dessas posições pode ser e tem sido sustentada. Isso significa que há certa indecibilidade na “política da estética”. Há uma metapolítica da estética que estabelece as possibilidades da arte. A arte estética promete uma realização política que não pode satisfazer e prospera nessa ambigüidade. É por isso que aqueles que querem isolá-la da política estão um pouco além do ponto. É por isso também que aqueles que querem que a arte cumpra sua promessa política estão condenados a certa melancolia.

[1] Eu distingo três regimes de arte. No regime ético, as obras de arte não possuem autonomia. São vistas como imagens a serem examinadas de acordo com sua verdade e seu efeito no etos de indivíduos e da comunidade. A República de Platão propõe um modelo perfeito desse regime. No regime representacional, as obras de arte pertencem à esfera da imitação, e por isso não estão mais sujeitas às leis da verdade ou às regras comuns de utilidade. Não são tanto cópias da realidade, mas maneiras de impor uma forma à matéria. Como tal, estão submetidas a um conjunto de normas intrínsecas: uma hierarquia de gêneros, a adequação da expressão ao assunto, a correspondência entre as artes, etc. O regime estético revoluciona essa normatividade e a relação entre forma e conteúdo na qual ela é baseada. As obras de arte são agora definidas como tal por pertencerem a um sensorium específico que se destaca como uma exceção do regime normal do sensível, que nos apresenta uma adequação imediata do pensamento e da materialidade sensível. Para mais detalhes, ver Jacques Rancière, *Le Partage du sensible. Esthétique et Politique*, Paris 2000.