

b
—
a

cieba

**belas-artes
ulisboa**

FCT
Fundação para a Ciência e a Tecnologia
AGÊNCIA NACIONAL DE INVESTIGACÃO CIENTÍFICA

PERSISTÊNCIA DA OBRA I
ARTE E POLÍTICA

PERSISTANCE DE L'ŒUVRE I
ART ET POLITIQUE

Organização | Sous la direction
Tomás Maia

PERSISTÊNCIA DA OBRA I
ARTE E POLÍTICA

PERSISTANCE DE L'ŒUVRE I
ART ET POLITIQUE

Tomás Maia
Boyan Manchev
Silvina Rodrigues Lopes
Jean-Luc Nancy
Federico Ferrari
Isabel Sabino

Organização | Sous la direction
Tomás Maia

Traduções | Traductions
Jorge Pereirinha Pires
Tomás Maia

DOCUMENTA

ÍNDICE | TABLE

Introdução

Note de présentation

Tomás Maia

A persistência das formas.

Para uma nova política aiestética

A persistência das formas.

Para uma nova política aiestética

Boyan Manchev

Precedências desajustadas

Precedências desajustadas

Silvina Rodrigues Lopes

Arte e cidade

Arte e cidade

Jean-Luc Nancy

O rei vai nu.

Para uma crítica da economia política da arte

seguido de Aristocracia da arte

O rei vai nu.

Para uma crítica da economia política da arte

seguido de Aristocracia da arte

Federico Ferrari

As flores na nossa mesa
(a propósito da política na arte)
As flores na nossa mesa
(a propósito da política na arte)
Isabel Sabino



Pamela Golden

TOMÁS MAIA

Introdução

À partida, uma simples constatação — de contornos burlescos: chegámos ao estado final (consumado) do *bourgeois gentilhomme*. Quer dizer: do burguês que comprava tudo para ser — aparentar ser — um nobre.

A *comédie-ballet* homónima de Molière (e Lully) assinalava, com uma graça inexecedível, uma fractura histórica: entre o mecenato e o saber, isto é, para o que nos ocupa, entre o poder financeiro e o juízo de gosto. Mas hoje há uma diferença — a diferença que nos situa no final de um processo histórico: o poder financeiro tende a apagar a linha de separação, não já entre o bom e o mau gosto (fronteira que Monsieur Jourdain encarnava), mas entre a *obra* e os *produtos* que saturam o mercado cultural. E isto significa, simplesmente, que o niilismo já não afecta somente aquele que exercia (ou exerce) o juízo de gosto: ele foi totalmente interiorizado por aquele que cria — ou aparenta criar. Na ausência de um princípio objectivo que distinguisse a obra, abriu-se objectivamente o espaço para o aparecimento de um sujeito que não distingue nada de nada — e para o qual tudo é válido e tudo vale. Na verdade, em vez de assumir a responsabilidade que o niilismo denega — a saber: a responsabilidade perante o facto de que não há *nada* que funde o *todo* da existência —, e de aceitar esse facto como a possibilidade mesma da criação (singular), aquele sujeito incorpora, por assim dizer, o nada — e faz do seu próprio ser uma pura aparência. O dado novo, hoje, não é portanto o facto de a negação reger os objectos culturais (tal foi o traço reactivo da modernidade) mas o de o

sujeito produtor reduzir o seu *ethos* — a sua maneira de ser — à negatividade, quer dizer, a um não-ser que aparenta ser (e tal é o traço impostor de uma suposta pós-modernidade). Quando “o” nada, em vez de ser condição para criar, se torna na substância que aniquila tudo (e faz equivaler tudo a tudo), e quando essa substância é incorporada pelo sujeito que aparenta criar, então este nulifica o seu ser e falsifica o seu fazer. A novidade é a falsificação da figura do artista. Que exhibe doravante a sua inanidade.

O aparecimento do «homem de gosto» significava, na sociedade europeia do século XVII, o afastamento entre o espectador e o artista; o aparecimento do «falso artista», na sociedade mundial do século XX, significa a confusão crescente entre a arte e a «pseudo-arte» (e se arrisco esta formulação e não escrevo, por exemplo, «não-arte», é porque a demarcação ou a fusão entre esta e a arte ainda decorre, desde as últimas décadas, de um questionamento sobre a natureza do gesto artístico). O fenómeno mais visível que resulta do aparecimento da figura do «pseudo-artista» é o desaparecimento espectacular da obra: “esta” (a aparência desta) é mero suporte de transacção de um nome confundido com a marca de um produto. E uma das consequências imediatas deste fenómeno é o desaparecimento mediático do crítico (o que só prova, *a contrario*, a profunda intuição de Benjamin na sua tese sobre o conceito de «crítica estética» [*Kunstkritik*] no Romantismo alemão, sendo o exercício da crítica menos um julgamento sobre a obra do que um método para o «acabamento» ou o «cumprimento» [*Erfüllung*] desta — quer dizer, em rigor, para a sua infinitização).

Já não há pois nenhum motivo para fazer uma *comédia* — ou então, ela é tão baixa, tão vil e grosseira que não dá sequer vontade de sorrir. Trata-se, na realidade, de uma farsa. Em pouco mais de três séculos, o *burguês* — aquele que desejava ser *une personne de qualité* — tornou-

se num *burgesso* (é, com efeito, a mesma palavra — *burgess* — exposta à usura do tempo e a um certo uso do dinheiro). O burgesso já não aspira a ser realmente um homem de gosto: basta-lhe passar por homem de cultura desde que isso lhe traga um aumento de capital.

Tal é, a traços grossos (e quase caricaturais), a constatação da qual parti. Ora, distinguir a arte da pseudo-arte também já não pode ser um assunto de gosto: é uma tarefa ética — a qual, aliás, não diz respeito primeiramente, e ainda menos exclusivamente, aos artistas. Daí a existência deste pequeno livro. Ele procede de uma questão *endereçada* a alguns autores sobre a persistência da arte no regime político actual, isto é, no capitalismo financeiro mundial — questão que pressupunha, por conseguinte, repensar a relação entre a arte e a política. A escolha desses autores, que foram chamados a tomar a palavra publicamente, era necessariamente muito limitada, e, sem procurar uma falsa unidade, ela obedeceu a um único critério: cada um reconhecia à sua maneira (e por vezes de maneira divergente) a urgência — ou pelo menos a pertinência — da questão da persistência da arte. Para que o leitor possa aceder ao mote das respostas que cada um entendeu dar, e possa igualmente medir a aproximação ou o afastamento destas em relação à minha questão, reproduzo aqui os termos com que então a formulei:

A arte — o que alguns persistem em chamar *arte* — arrisca-se a desaparecer ou, mais exactamente, a tornar-se num fenómeno praticamente clandestino.

Partamos desta constatação histórica evidente: a arte sempre foi impulsionada — se é que não terá sempre nascido — num meio aristocrático, pelo menos desde que ela se destacou do seu fundo mágico e religioso: desde os Gregos. Isto é, desde o tempo a que se convencionou chamar justamente «o século de Péricles».

E se é inegável que o regime aristocrático também encomendava aos artistas a auto-representação do poder (do poder político, económico e espiritual que impunha toda a espécie de códigos), não é menos verdade que as obras mais pujantes — mais pujantes para nós, ainda hoje — são as que, sustentadas por esse mesmo regime, excedem qualquer vontade de representar.

Há cerca de trezentos anos, porém, esta continuidade sofria os primeiros golpes — e nós vivemos hoje os efeitos, cada vez mais desastrosos, de uma fractura incomparável na história ocidental (e na sua história da arte em particular). Que se escute este diagnóstico — porventura o mais lúcido vindo de um artista do século passado, desse mesmo artista ao qual se continua a atribuir a instauração definitiva do regime do *n'importe quoi* (do *tudo se equivale*, em suma), quando, na realidade, ele caracterizava e praticava a arte como «uma forma esotérica de actividade» (lamentando «ter de ser quase antidemocrático, neste caso»); Marcel Duchamp dizia isto, com efeito, em 1960: «O esoterismo existe ainda, existirá sempre, mas pode ser obliterado por uma época — uma época como a nossa, por exemplo, que desde há cem anos, na minha opinião, não produziu nada, no sentido elevado da palavra, sobretudo por causa da intromissão do comercialismo na questão.» («Esoterismo» deve ser aqui entendido, manifestamente, não como uma ciência dita “oculta”, mas como um fazer que não pode ser confundido com qualquer artesanato.)

Em matéria de criação artística, qual é portanto o nosso desastre histórico? O facto de que, não vivendo mais sob um regime aristocrático, não conseguimos instaurar uma única sociedade verdadeiramente democrática. Isto quer dizer que nós vivemos expostos ao vazio constitutivo do poder político que foi, *simultaneamente*, revelado e recoberto pelo Capital (e este, com efeito,

parece não ter rosto)¹. Vivemos sob o encobrimento desse vazio onde os “democratas” (aqueles que usurpam esse nome) aparentam ser aristocratas chamando “arte” àquilo que eles simplesmente promovem ou compram. Mas eles, os gestores do Capital, não têm nem o saber nem o mesmo interesse que os aristocratas tinham pela arte, a começar pelo saber e pelo interesse sobre *a necessidade da arte*. A acção dos “democratas” é bem diferente — e é antes de mais uma *transacção*, onde uma grande parte das “obras” (dos produtos culturais que circulam) não fazem mais do que auto-representar um sistema de trocas comerciais. Resta que o ensino público — sem dúvida, até há pouco tempo, o meio mais importante para transmitir uma «aristocracia do intelecto» (nas palavras de Phillippe Lacoue-Labarthe) — está a ser destruído em toda a Europa.

E no entanto, no âmbito desse vazio, a arte resiste pelo simples facto de ser... arte. O mesmo é dizer que se há ou se houver resistência, esta não se faz ou não se fará com uma suposta arte política ou com uma introdução de política, por bem intencionada que seja, na arte. Como o homem, a arte é sem propriedades (e no fundo sem proprietários). Por si só, a presença da arte — a mesma, a mais primitiva — já implica uma política. A política *da* arte. Qual será então o sentido em que podemos ou devemos pensar esta expressão? Tal é a questão que me parece urgente, hoje, endereçar-vos.

¹ Sobre esta simultaneidade (revelação e encobrimento do vazio da política), permito-me hoje apenas acrescentar um dado para um início de análise (a qual não podia, então, nem pode ser agora desenvolvida). Duchamp, ainda ele (nas mesmas declarações, transcritas por Georges Charbonnier), afirmou o seguinte: «O dinheiro, mais do que nunca, mais do que há cem anos, tomou a forma de divindade.» E, logo a seguir, deixou a pergunta: «[...] não sei porquê. Será porque, tendo Deus diminuído de importância, foi necessário encontrar um outro e encontrou-se o dinheiro como divindade da qual quase não se fala mas em que se está sempre a pensar?» (*Entretiens avec Marcel Duchamp*, Marseille, André Dimanche Éditeur, 1994, p. 92).

Uma vez endereçada a carta, e acolhidas as respostas que entraram em diálogo aberto numa escola pública, a minha função de organizador cumpria-se². Porém, no momento de recolher essas respostas no espaço de um livro, julgo que é meu dever, não direi responder à questão por mim mesmo formulada, mas pelo menos indicar a condição do que seria a minha resposta.

*

Essa condição é dupla. Com efeito, é preciso aclarar

— que o conceito que determinou a relação entre arte e política na modernidade (relação que foi ela mesma, sem dúvida, a mais determinante do destino moderno) é o conceito *romântico* de obra, o qual veio tornar possível uma fusão ou uma confusão entre os dois termos;

— e que só desactivando esse conceito, e portanto propondo uma firme *distinção* entre arte e política, poderemos repensar a sua *relação* enfim liberta de qualquer subordinação de um termo ao outro. Com esta distinção reaparecerá então mais nítida, espera-se, uma outra ideia de *obra* — insubmissa a qualquer instrumentalização política e estranha a todo o produto da pseudo-arte. Uma *outra* ideia, que é, no entanto, a *mesma* de sempre; uma ideia tão nova quanto arcaica, apontando para um resto que persiste em toda a História — e que excede mesmo a própria noção de todo (ou, melhor, de totalização).

² Os diálogos ocorreram na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa a 21 de Maio de 2010, no âmbito das Jornadas «Arte e política — em diálogos», e a sua moderação esteve também a cargo de Federico Nicolao — a quem agradeço. Neles participaram Boyan Manchev, Silvina Rodrigues Lopes, Federico Ferrari e Óscar Faria. Foram igualmente lidas passagens do texto de Jean-Luc Nancy, devido à impossibilidade deste comparecer. Na véspera, e sob a responsabilidade de Isabel Sabino, teve lugar um encontro com artistas para debater o sentido (ou a possibilidade) de uma «política na arte». A sua intervenção escrita, inserida no final deste volume, procura igualmente ressoar o teor do referido encontro.

É-nos pois necessário pensar, duplamente, a *persistência da obra*. E — como se vê pelo enunciado da dupla condição — a primeira vertente não é um mero exercício de genealogia conceptual: pensar a encruzilhada moderna da arte e da política é antes o requisito para que, na *relação apartada* que deve ser doravante a delas, possamos devolver a arte à arte e a política à política.

O conceito romântico de obra foi enunciado, na sua verdade filosófica, por Schelling. Não vou demonstrar aqui o papel (de condensador) que este desempenhou no primeiro Romantismo — nem, tão-pouco, enunciar o condensado daquilo a que se pode chamar, muito justamente, a *sinfilosofia da obra* (pois, para esta, tanto Novalis como Friedrich Schlegel — entre outros — foram determinantes). Limito-me a indicar as principais consequências (políticas e artísticas) desse condensado cujo traço fundamental consiste na redução da essência da obra ao *sujeito* criador, ele mesmo definido como poder de autoconcepção (e de concepção do mundo). Se em Schelling se encontra a mais poderosa teoria do génio romântico, é porque ele fornece a fundamentação da primazia dada ao Sujeito (artístico) — facto notado (e ultrapassado) por Hegel, mas agravado por Nietzsche.

A sinfilosofia da obra, na medida em que pressupõe uma autoconcepção do sujeito, permite pensar a absolutização do objecto: qualquer coisa como uma ilimitação da arte ao longo dos limites da obra. E foi assim que ela postulou — contrariamente ao que fez (quase) todo o resto do idealismo alemão pós-kantiano — a possibilidade de uma objectividade *absoluta*. Tal é, com efeito, a capacidade da obra: em arte, afirmará Schelling no seu *Sistema do idealismo transcendental*, «a contradição infinita [da razão humana, a saber, nos termos da época: a contradição entre a liberdade (ou o trabalho) e a natureza] é suprimida no próprio objecto». Esta possibilidade, diga-se de pas-

sagem, só é pensável a partir de uma singular concepção da substância absoluta levada a cabo por Schelling: o Absoluto não pressupõe nenhum desenvolvimento porque ele mesmo já é o envolvimento imane de tudo em tudo. Schelling pensa o Absoluto a partir do paradigma da ductilidade — ou da plasticidade — da Substância.

Daqui resulta que a arte — a única objectividade que não seria relativa — se encontra sujeita à tensão (plástica) da sua própria absolutização: entre a obra como *solução* absoluta e a obra como absoluta *dissolução* da arte. Ou, se se preferir, entre a Obra e a Ausência de obra — ou ainda, em termos mais conhecidos: entre a *obra de arte total* e a *totalidade* (vida individual ou colectiva) *como obra de arte*. Tais são as duas faces — sempre reversíveis — da Obra e da sua Ausência: *tudo está na arte*, intensivamente, e *a arte está em tudo* (pois ela é co-extensiva à formação do Todo).

Ora, isto significa — ainda no quadro do pensamento schellingiano, mas respondendo a um anseio partilhado por todo o primeiro Romantismo (ou mesmo por todos os Romantismos e, portanto, por parte da modernidade) — que a arte não só deve mas pode colmatar uma lacuna espiritual sem precedentes na história do Ocidente: se a nossa época é aquela em que os deuses (gregos) faltam e o deus (cristão) desfalece, então incumbe à arte — e apenas à arte (pensa Schelling durante um curto período) — uma função suprema relativamente ao destino moderno: *produzir uma nova mitologia*, a qual, através de uma síntese entre paganismo e cristianismo, deve comportar uma efectividade histórica. A partir daqui, tudo parece programado para que esta síntese seja indissociavelmente estético-política ou, mais rigorosamente, para que haja uma *cooperação* da estética e da política, no sentido mais forte do termo: uma cooperação que seja essencialmente uma co-operação, na qual a estética (que se tornou entretanto sinónimo de teoria da arte) não fique meramente

(formalmente) “ao serviço” de desígnios (de conteúdos) políticos, mas antes forneça o conceito de Obra que passa a reger em profundidade o pensamento — e a realidade — políticos.

E — uma vez que este conceito faz coincidir o objecto absoluto com o Sujeito — tudo parece enfim programado para que, no horizonte mitológico do Ocidente, se projecte a *Humanidade como matéria-prima da nova mitologia*. Sim — para o dizer uma última vez com Schelling: o Homem opera a síntese entre o mundo pagão e o mundo cristão, na medida em que ele próprio é o indivíduo enquanto espécie e é a espécie concebida como individualidade orgânica. O Homem é a nova matéria que se automodela a partir de uma forma — seria necessário escrever: de uma fôrma (*idea* ou *eidos*) — identitária (tal é a operação mítica colectiva). Eis aquilo a que se pode chamar o pan-estetismo do Homem (de todos os homens subjugados a uma *idea* de homem) — estetismo que conheceu as consequências políticas mais funestas durante o século XX, à esquerda e à direita, e sobre as quais não me parece necessário insistir. Talvez baste acrescentar que quando alguém enfrentou a necessidade de repensar a essência da política, fê-lo apelando a uma noção de Blanchot que exprime algo como uma deposição interna da obra: refiro-me ao termo «inoperância» (*désœuvrement*) e ao argumento proposto por Jean-Luc Nancy na sua *Communauté désœuvrée* (1983). Nos próprios termos — e no fundo — desse argumento desenha-se a interrupção da co-operação (mítica) da estética e da política.

Se escolho não insistir nas consequências propriamente políticas, importa — para rematar a primeira vertente da minha condição — dar um exemplo do âmbito artístico. A reversibilidade da Obra (a totalidade-obra *versus* obra total), traduzida no meio artístico do século XIX e do seguinte, ou seja também, repassada pelo texto nietzscheano, terá uma das suas declinações mais duráveis na vontade de «fusão da arte e da Vida» (que teve — e ainda tem... — a sua contra-

partida simétrica na doutrina da «arte pela Arte»). Na Rússia dos anos 20, por exemplo, defende-se a dissolução do artista-operário na produção social emancipada (Nikolai Tarabukin chega a proclamar o advento do «último quadro»), assim como, na Alemanha do pós-guerra, Joseph Beuys sustenta a dissolução do artista-xamã na totalidade orgânica da «escultura social».

Mas hoje, devido ao nosso passado político recente, não nos deveríamos permitir nenhuma ilusão sobre o par arte e política. O que significa também que já não podemos — se é que alguma vez foi possível — *responder*, como preconizou Benjamin, à «estetização da política» com a «politização da arte». De facto, politicamente, deveríamos reconhecer os efeitos da co-operação estético-política (sobretudo quando há um ressurgimento de sinais fascizantes na Europa), assim como, artisticamente, deveríamos reconhecer os efeitos de toda a vontade fusional da obra na vida (para quê então propor — nem sempre ingenuamente, é certo — uma arte “relacional”, ou “comunitária”, ou “sociológica” ou, tão-somente, “política”...?). De boas intenções artísticas está o inferno político cheio.

Aclarada a necessidade de distinguir arte e política, resta-nos compreender o sentido da sua relação, quando liberta de qualquer subordinação de um termo ao outro — e passo à segunda vertente da minha condição.

A questão sobre esse sentido pode ser enunciada assim: se é — ou deveria ser — doravante claro que o conceito de obra é exclusivo do âmbito artístico, por que razão seria preciso manter, ainda assim, a possibilidade de uma relação (entre arte e política)? Pela simples razão de que ambas são — diversamente — modos de *pensar*, isto é, para mim, instâncias de *criação*. Se esta afirmação não levanta objecções graves relativamente à arte, já será — e porventura será para muitos — dificilmente aceitável no que diz respeito à política.

E, no entanto, julgo que o nosso futuro político se joga nessa afirmação. Isto é, na possibilidade de instaurar a *democracia* — se é que este termo ainda pode designar a essência da política: o acto de *fazer justiça* por todos e para todos.

Ora, este acto não é simplesmente um exercício de governação: adequar ou dispor um meio para que um fim (de justiça) se realize. Da mesma maneira que ele não é, originariamente, um assunto do Direito — o qual aplica uma lei universal a um caso singular. Se a política é um modo de pensar, então ela não pode ser reduzida nem ao comando de meios já existentes, nem ao reconhecimento de direitos já estabelecidos. A política deve criar meios (que não existem) e instaurar leis (que anulam as vigentes). Ela é, enquanto pensamento, criação de formas de *poder* (isto é, de *possibilização*), formas sem as quais aquele acto — fazer justiça — não se efectua. O mesmo é dizer que esse pensamento não tem nenhum conteúdo (prévio): de cada vez, ele endereça-se a *um* ser singular, de cada vez responde a *uma* exigência de justiça.

O pensamento democrático é o pensamento da forma de poder que faça justiça por todos e para todos. Neste sentido, a democracia não deve apenas governar o acesso a formas já dadas, como se estivesse privada de qualquer dimensão criadora. A nossa vigilância crítica — a vigilância de toda uma época — relativamente ao conceito (romântico) de Obra tende a restringir o âmbito político à função de governação. Deste modo, reduz-se a democracia a uma espécie de lugar transcendental cujos contornos parecem desenhar o reverso (vazio) da Obra — e tal é a razão pela qual me permito discordar, pelo menos em parte, da tese central proposta por Nancy em *Vérité de la démocratie* (2008). Na verdade, afirmar que a manutenção desse lugar vazio — vazio povoado pelas formas de afirmação da existência (afirmação do «sentido» infinito, para Nancy) — é a tarefa da democracia constitui sem dúvida um passo necessário; porém, o desastre político do sé-

culo XX — que é em parte compreensível à luz da política da Obra — leva-me a pensar que esse passo não é suficiente para a própria manutenção da abertura inaugural da política (da democracia). É-nos ainda necessário, por outras palavras, pensar a natureza da *forma* realmente democrática. A natureza da *forma do vazio* (criador) da democracia, se me for permitido exprimir-me assim.

A democracia é a forma (de poder) que preserva o vazio constitutivo da política (o vazio que expõe a ausência de um fundamento comum para os humanos, quer dizer, também, a ausência de uma substância identificatória). Considerar a política como instância de criação conduz-nos então, inevitavelmente, ao pensamento daquilo que a nossa tradição designou sob o termo de *revolução* — isto é, o momento em que já nenhuma forma de uma ordem colectiva estabelecida é sustentável. E quando nada se sustenta (nessa ordem colectiva), tudo é então possível: criar novas formas que respondam à exigência democrática (à exigência da justiça feita por todos e para todos), e não apenas re-formar o já existente que nunca respondeu ou deixou de responder a essa mesma exigência.

A revolução é a criação de formas de poder em estado nascente. É assim, em todo o caso, que acedo a uma frase de Blanchot — inscrita num texto que pode ser agora considerado, retrospectivamente, “programático” para o seu autor (*La littérature et le droit à la mort*, 1948); ei-la: a literatura «tem por ideal esse momento histórico» da revolução (frase na qual, todavia, a palavra «ideal» não pode ser entendida como um conteúdo que deve fazer obra ou a que é preciso dar forma: ela designa antes um modo de formar o vazio da existência — modo pelo qual, nos termos do mesmo texto, se dá a «passagem do nada a tudo» e se afirma o «absoluto como acontecimento» e «cada acontecimento como absoluto»). E se, a propósito da revolução dos cravos, foi possível dizer que «a poesia está na rua», é porque havia o sentimento agudo de

que a rua (o espaço público) estava a ser o lugar da criação (*poiesis*) de formas de existência partilhada — e não o espaço de uma poesia escrita por todos, segundo o modelo da fusão entre a arte e a vida.

O problema intrínseco da revolução é então o de manter o estado nascente das suas formas de poder, isto é, o de manter um “estado” — intrinsecamente instável — que impeça que cada forma, a qual é um meio (de fazer justiça), se torne num fim em si mesma: se feche sobre si mesma, subsista para si mesma e por fim se transforme num meio de dominação. O problema intrínseco das revoluções do século XX — que repetiram o modelo revolucionário disponível: a Revolução Francesa — consistiu na adopção de formas políticas que são, na sua estrutura, religiosas (embora pudessem apresentar-se, na sua aparência, laicizadas). E a forma religiosa é ou tem sido — dentro e fora do âmbito estritamente religioso — a forma mais profunda e duradoura para obstruir ou encobrir aquilo a que há pouco chamei o «vazio da existência» comum. Não poderei avançar mais, aqui, senão sugerindo que não há nenhum acaso nesta estruturação religiosa do pensamento político (e inclusivamente revolucionário): com efeito, o nome comum do «vazio da existência» é a *morte*... — O nosso futuro político depende da capacidade de pensarmos a revolução de forma definitivamente a-religiosa. E esta capacidade implica, por um lado, cessar de ter medo de pensar o *poder* (deixando de identificá-lo necessariamente com a dominação) e, por outro, ensaiar *formas* de organização essencialmente inorgânicas ou sem comunhão possível.

«A criação é revolucionária» (como afirmou Marie-José Mondzain) e, reciprocamente, a revolução é criadora — mas devo acrescentar imediatamente: esta reciprocidade não é substancial; ela é processual ou projectual, como se queira dizer, sem que isso implique uma identidade entre as matérias (“sensíveis”) da criação artística e da revolução. Pois quanto à arte, igualmente repensada enquanto instância de

criação, ela obriga-nos a voltar à noção de obra (e portanto, num certo sentido, à primazia do “objecto”). Mas isto não significa nem retomar a sinfilosofia da obra, nem remontar ao pré-Romantismo — como se nada se tivesse passado e como se fosse possível, contra o niilismo reinante (ou seja também, o extremo do subjectivismo), refundar valores tradicionais e reinstaurar regras previamente definidoras do objecto artístico (ou mesmo do belo).

Voltar à noção de obra significa repensar a diferença entre a arte e a vida, sem ceder a nenhuma tentativa neoclassicizante. Sejam claros: se o Romantismo é o começo (interminável...) da modernidade, é porque ele mostra que o *génio* é o resto da arte que atravessa toda a História (e todo o pensamento sobre arte — desde Platão). O «génio» (o criador) é o que resta da arte quando foram abandonadas todas as normas objectivas para caracterizar a obra (e no momento em que o próprio artista compreendeu que o seu “objecto” é inobjectivável...). Aquilo de que precisamos então, num certo sentido, é de insistir (continuar a insistir) sobre o Romantismo — deslocando-o. Quer dizer, principalmente, dessubjectivando (dessubstanciando) o conceito de Génio. E talvez seja possível vir a dizer que os «génios» — se nos entendermos sobre essa palavra — são os aristocratas da arte... Ou, para o dizer nos termos de um dos autores deste livro, que a arte é o poder an-árquico (desprovido de regras prévias) do melhor (*aristos*), isto é, daquele que transmite mais força (*kratos*) ao seu fazer. É aliás por isso que a arte jamais se confunde com a cultura: esta deveria ser realmente democrática, enquanto aquela é intelectualmente aristocrática. A cultura depende do acesso (político) às obras, a arte provém do dom de uma força.

Se a política (democrática) é o acto de fazer justiça por todos e para todos, a arte é o acto em que alguns fazem obra para todos. Isto é, para a humanidade (o que não significa, precisamente, para um

público determinado). E seria este o início da minha resposta: a política da arte é a persistência da obra que se endereça a todos os humanos — e um a um. Ela endereça-se, na realidade, a um vazio que é de todos e de ninguém, tratando cada um por *tu*...

*

Quando se diz «persistência» faz-se ouvir uma suspensão — e um resto que persiste nessa suspensão. Pois da acção de persistir desprende-se, antes de mais, que *algo resta apesar de tudo*. E, de facto, a persistência designa simultaneamente um resto — o que resta da arte, ou através dela — e um todo sempre posto em questão: a arte no seu conjunto. A «persistência» tenta pensar a um tempo o resto e o todo da arte; mais exactamente, ela é a insistência de um resto num todo — insistência que mostra o vazio a partir do qual se forma esse mesmo todo. Ao longo da história (da arte), a obra já era o que se subtraía às convenções estilísticas, o que existia antes e depois dos movimentos artísticos, o que escapava às categorias estéticas. Hoje, a obra é a única coisa que *persiste* face à indiferenciação da não-arte e à impostura da pseudo-arte.

Persistir não significa resistir *contra*: significa *insistir* (ficar) *através* (*per-sistere*). De uma ponta à outra da História: precedendo o seu começo, excedendo qualquer fim. A obra (do génio) é o *resto* que insiste através do *todo* da arte — e, porquanto este resto não transporta nada (nenhum ente) a não ser a própria força formadora que se ausenta das formas, o todo fica sempre em aberto ou impedido de se totalizar.

Aquele que — em pleno Romantismo — perguntou «... para quê poetas em tempo de indigência?» (... *wozu Dichter in dürftiger Zeit?*), foi o mesmo que escreveu (noutro poema): «O que fica, po-

rém, fundam-no os poetas» (*Was bleibet aber, stiften die Dichter*). Os «poetas» (aqueles que criam) passam, de geração em geração, aquilo que não passa. A persistência é o modo pelo qual a ausência fica no tempo. O que persiste instituem-no os poetas porque a poesia (a criação) é a resposta humana ao apelo (à voz) do tempo. A arte é essa resposta sob a forma de obra.

Introduction

À partida, uma simples constatação — de contornos burlescos: chegámos ao estado final (consumado) do *bourgeois gentilhomme*. Quer dizer: do burguês que comprava tudo para ser — aparentar ser — um nobre.

A *comédie-ballet* homónima de Molière (e Lully) assinalava, com uma graça inexecedível, uma fractura histórica: entre o mecenato e o saber, isto é, para o que nos ocupa, entre o poder financeiro e o juízo de gosto. Mas hoje há uma diferença — a diferença que nos situa no final de um processo histórico: o poder financeiro tende a apagar a linha de separação, não já entre o bom e o mau gosto (fronteira que Monsieur Jourdain encarnava), mas entre a *obra* e os *produtos* que saturam o mercado cultural. E isto significa, simplesmente, que o niilismo já não afecta somente aquele que exercia (ou exerce) o juízo de gosto: ele foi totalmente interiorizado por aquele que cria — ou aparenta criar. Na ausência de um princípio objectivo que distinguisse a obra, abriu-se objectivamente o espaço para o aparecimento de um sujeito que não distingue nada de nada — e para o qual tudo é válido e tudo vale. Na verdade, em vez de assumir a responsabilidade que o niilismo denega — a saber: a responsabilidade perante o facto de que não há *nada* que funde o *todo* da existência —, e de aceitar esse facto como a possibilidade mesma da criação (singular), aquele sujeito incorpora, por assim dizer, o nada — e faz do seu próprio ser uma pura aparência. O dado novo, hoje, não é portanto o facto de a negação reger os objectos culturais (tal foi o traço reactivo da modernidade) mas o de o

sujeito produtor reduzir o seu *ethos* — a sua maneira de ser — à negatividade, quer dizer, a um não-ser que aparenta ser (e tal é o traço impostor de uma suposta pós-modernidade). Quando “o” nada, em vez de ser condição para criar, se torna na substância que aniquila tudo (e faz equivaler tudo a tudo), e quando essa substância é incorporada pelo sujeito que aparenta criar, então este nulifica o seu ser e falsifica o seu fazer. A novidade é a falsificação da figura do artista. Que exhibe doravante a sua inanidade.

O aparecimento do «homem de gosto» significava, na sociedade europeia do século XVII, o afastamento entre o espectador e o artista; o aparecimento do «falso artista», na sociedade mundial do século XX, significa a confusão crescente entre a arte e a «pseudo-arte» (e se arrisco esta formulação e não escrevo, por exemplo, «não-arte», é porque a demarcação ou a fusão entre esta e a arte ainda decorre, desde as últimas décadas, de um questionamento sobre a natureza do gesto artístico). O fenómeno mais visível que resulta do aparecimento da figura do «pseudo-artista» é o desaparecimento espectacular da obra: “esta” (a aparência desta) é mero suporte de transacção de um nome confundido com a marca de um produto. E uma das consequências imediatas deste fenómeno é o desaparecimento mediático do crítico (o que só prova, *a contrario*, a profunda intuição de Benjamin na sua tese sobre o conceito de «crítica estética» [*Kunstkritik*] no Romantismo alemão, sendo o exercício da crítica menos um julgamento sobre a obra do que um método para o «acabamento» ou o «cumprimento» [*Erfüllung*] desta — quer dizer, em rigor, para a sua infinitização).

Já não há pois nenhum motivo para fazer uma *comédia* — ou então, ela é tão baixa, tão vil e grosseira que não dá sequer vontade de sorrir. Trata-se, na realidade, de uma farsa. Em pouco mais de três séculos, o *burguês* — aquele que desejava ser *une personne de qualité* — tornou-

se num *burgesso* (é, com efeito, a mesma palavra — *burgess* — exposta à usura do tempo e a um certo uso do dinheiro). O burgesso já não aspira a ser realmente um homem de gosto: basta-lhe passar por homem de cultura desde que isso lhe traga um aumento de capital.

Tal é, a traços grossos (e quase caricaturais), a constatação da qual parti. Ora, distinguir a arte da pseudo-arte também já não pode ser um assunto de gosto: é uma tarefa ética — a qual, aliás, não diz respeito primeiramente, e ainda menos exclusivamente, aos artistas. Daí a existência deste pequeno livro. Ele procede de uma questão *endereçada* a alguns autores sobre a persistência da arte no regime político actual, isto é, no capitalismo financeiro mundial — questão que pressupunha, por conseguinte, repensar a relação entre a arte e a política. A escolha desses autores, que foram chamados a tomar a palavra publicamente, era necessariamente muito limitada, e, sem procurar uma falsa unidade, ela obedeceu a um único critério: cada um reconhecia à sua maneira (e por vezes de maneira divergente) a urgência — ou pelo menos a pertinência — da questão da persistência da arte. Para que o leitor possa aceder ao mote das respostas que cada um entendeu dar, e possa igualmente medir a aproximação ou o afastamento destas em relação à minha questão, reproduzo aqui os termos com que então a formulei:

A arte — o que alguns persistem em chamar *arte* — arrisca-se a desaparecer ou, mais exactamente, a tornar-se num fenómeno praticamente clandestino.

Partamos desta constatação histórica evidente: a arte sempre foi impulsionada — se é que não terá sempre nascido — num meio aristocrático, pelo menos desde que ela se destacou do seu fundo mágico e religioso: desde os Gregos. Isto é, desde o tempo a que se convencionou chamar justamente «o século de Péricles».

E se é inegável que o regime aristocrático também encomendava aos artistas a auto-representação do poder (do poder político, económico e espiritual que impunha toda a espécie de códigos), não é menos verdade que as obras mais pujantes — mais pujantes para nós, ainda hoje — são as que, sustentadas por esse mesmo regime, excedem qualquer vontade de representar.

Há cerca de trezentos anos, porém, esta continuidade sofria os primeiros golpes — e nós vivemos hoje os efeitos, cada vez mais desastrosos, de uma fractura incomparável na história ocidental (e na sua história da arte em particular). Que se escute este diagnóstico — porventura o mais lúcido vindo de um artista do século passado, desse mesmo artista ao qual se continua a atribuir a instauração definitiva do regime do *n'importe quoi* (do *tudo se equivale*, em suma), quando, na realidade, ele caracterizava e praticava a arte como «uma forma esotérica de actividade» (lamentando «ter de ser quase antidemocrático, neste caso»); Marcel Duchamp dizia isto, com efeito, em 1960: «O esoterismo existe ainda, existirá sempre, mas pode ser obliterado por uma época — uma época como a nossa, por exemplo, que desde há cem anos, na minha opinião, não produziu nada, no sentido elevado da palavra, sobretudo por causa da intromissão do comercialismo na questão.» («Esoterismo» deve ser aqui entendido, manifestamente, não como uma ciência dita “oculta”, mas como um fazer que não pode ser confundido com qualquer artesanato.)

Em matéria de criação artística, qual é portanto o nosso desastre histórico? O facto de que, não vivendo mais sob um regime aristocrático, não conseguimos instaurar uma única sociedade verdadeiramente democrática. Isto quer dizer que nós vivemos expostos ao vazio constitutivo do poder político que foi, *simultaneamente*, revelado e recoberto pelo Capital (e este, com efeito,

parece não ter rosto)¹. Vivemos sob o encobrimento desse vazio onde os “democratas” (aqueles que usurpam esse nome) aparentam ser aristocratas chamando “arte” àquilo que eles simplesmente promovem ou compram. Mas eles, os gestores do Capital, não têm nem o saber nem o mesmo interesse que os aristocratas tinham pela arte, a começar pelo saber e pelo interesse sobre *a necessidade da arte*. A acção dos “democratas” é bem diferente — e é antes de mais uma *transacção*, onde uma grande parte das “obras” (dos produtos culturais que circulam) não fazem mais do que auto-representar um sistema de trocas comerciais. Resta que o ensino público — sem dúvida, até há pouco tempo, o meio mais importante para transmitir uma «aristocracia do intelecto» (nas palavras de Phillippe Lacoue-Labarthe) — está a ser destruído em toda a Europa.

E no entanto, no âmbito desse vazio, a arte resiste pelo simples facto de ser... arte. O mesmo é dizer que se há ou se houver resistência, esta não se faz ou não se fará com uma suposta arte política ou com uma introdução de política, por bem intencionada que seja, na arte. Como o homem, a arte é sem propriedades (e no fundo sem proprietários). Por si só, a presença da arte — a mesma, a mais primitiva — já implica uma política. A política *da* arte. Qual será então o sentido em que podemos ou devemos pensar esta expressão? Tal é a questão que me parece urgente, hoje, endereçar-vos.

¹ Sobre esta simultaneidade (revelação e encobrimento do vazio da política), permito-me hoje apenas acrescentar um dado para um início de análise (a qual não podia, então, nem pode ser agora desenvolvida). Duchamp, ainda ele (nas mesmas declarações, transcritas por Georges Charbonnier), afirmou o seguinte: «O dinheiro, mais do que nunca, mais do que há cem anos, tomou a forma de divindade.» E, logo a seguir, deixou a pergunta: «[...] não sei porquê. Será porque, tendo Deus diminuído de importância, foi necessário encontrar um outro e encontrou-se o dinheiro como divindade da qual quase não se fala mas em que se está sempre a pensar?» (*Entretiens avec Marcel Duchamp*, Marseille, André Dimanche Éditeur, 1994, p. 92).

Uma vez endereçada a carta, e acolhidas as respostas que entraram em diálogo aberto numa escola pública, a minha função de organizador cumpria-se². Porém, no momento de recolher essas respostas no espaço de um livro, julgo que é meu dever, não direi responder à questão por mim mesmo formulada, mas pelo menos indicar a condição do que seria a minha resposta.

*

Essa condição é dupla. Com efeito, é preciso aclarar

— que o conceito que determinou a relação entre arte e política na modernidade (relação que foi ela mesma, sem dúvida, a mais determinante do destino moderno) é o conceito *romântico* de obra, o qual veio tornar possível uma fusão ou uma confusão entre os dois termos;

— e que só desactivando esse conceito, e portanto propondo uma firme *distinção* entre arte e política, poderemos repensar a sua *relação* enfim liberta de qualquer subordinação de um termo ao outro. Com esta distinção reaparecerá então mais nítida, espera-se, uma outra ideia de *obra* — insubmissa a qualquer instrumentalização política e estranha a todo o produto da pseudo-arte. Uma *outra* ideia, que é, no entanto, a *mesma* de sempre; uma ideia tão nova quanto arcaica, apontando para um resto que persiste em toda a História — e que excede mesmo a própria noção de todo (ou, melhor, de totalização).

² Os diálogos ocorreram na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa a 21 de Maio de 2010, no âmbito das Jornadas «Arte e política — em diálogos», e a sua moderação esteve também a cargo de Federico Nicolao — a quem agradeço. Neles participaram Boyan Manchev, Silvina Rodrigues Lopes, Federico Ferrari e Óscar Faria. Foram igualmente lidas passagens do texto de Jean-Luc Nancy, devido à impossibilidade deste comparecer. Na véspera, e sob a responsabilidade de Isabel Sabino, teve lugar um encontro com artistas para debater o sentido (ou a possibilidade) de uma «política na arte». A sua intervenção escrita, inserida no final deste volume, procura igualmente ressoar o teor do referido encontro.

É-nos pois necessário pensar, duplamente, a *persistência da obra*. E — como se vê pelo enunciado da dupla condição — a primeira vertente não é um mero exercício de genealogia conceptual: pensar a encruzilhada moderna da arte e da política é antes o requisito para que, na *relação apartada* que deve ser doravante a delas, possamos devolver a arte à arte e a política à política.

O conceito romântico de obra foi enunciado, na sua verdade filosófica, por Schelling. Não vou demonstrar aqui o papel (de condensador) que este desempenhou no primeiro Romantismo — nem, tão-pouco, enunciar o condensado daquilo a que se pode chamar, muito justamente, a *sinfilosofia da obra* (pois, para esta, tanto Novalis como Friedrich Schlegel — entre outros — foram determinantes). Limito-me a indicar as principais consequências (políticas e artísticas) desse condensado cujo traço fundamental consiste na redução da essência da obra ao *sujeito* criador, ele mesmo definido como poder de autoconcepção (e de concepção do mundo). Se em Schelling se encontra a mais poderosa teoria do génio romântico, é porque ele fornece a fundamentação da primazia dada ao Sujeito (artístico) — facto notado (e ultrapassado) por Hegel, mas agravado por Nietzsche.

A sinfilosofia da obra, na medida em que pressupõe uma autoconcepção do sujeito, permite pensar a absolutização do objecto: qualquer coisa como uma ilimitação da arte ao longo dos limites da obra. E foi assim que ela postulou — contrariamente ao que fez (quase) todo o resto do idealismo alemão pós-kantiano — a possibilidade de uma objectividade *absoluta*. Tal é, com efeito, a capacidade da obra: em arte, afirmará Schelling no seu *Sistema do idealismo transcendental*, «a contradição infinita [da razão humana, a saber, nos termos da época: a contradição entre a liberdade (ou o trabalho) e a natureza] é suprimida no próprio objecto». Esta possibilidade, diga-

se de passagem, só é pensável a partir de uma singular concepção da substância absoluta levada a cabo por Schelling: o Absoluto não presuppõe nenhum desenvolvimento porque ele mesmo já é o envolvimento imanente de tudo em tudo. Schelling pensa o Absoluto a partir do paradigma da ductilidade — ou da plasticidade — da Substância.

Daqui resulta que a arte — a única objectividade que não seria relativa — se encontra sujeita à tensão (plástica) da sua própria absolutização: entre a obra como *solução* absoluta e a obra como absoluta *dissolução* da arte. Ou, se se preferir, entre a Obra e a Ausência de obra — ou ainda, em termos mais conhecidos: entre a *obra de arte total* e a *totalidade* (vida individual ou colectiva) *como obra de arte*. Tais são as duas faces — sempre reversíveis — da Obra e da sua Ausência: *tudo está na arte*, intensivamente, e *a arte está em tudo* (pois ela é co-extensiva à formação do Todo).

Ora, isto significa — ainda no quadro do pensamento schellingiano, mas respondendo a um anseio partilhado por todo o primeiro Romantismo (ou mesmo por todos os Romantismos e, portanto, por parte da modernidade) — que a arte não só deve mas pode colmatar uma lacuna espiritual sem precedentes na história do Ocidente: se a nossa época é aquela em que os deuses (gregos) faltam e o deus (cristão) desfalece, então incumbe à arte — e apenas à arte (pensa Schelling durante um curto período) — uma função suprema relativamente ao destino moderno: *produzir uma nova mitologia*, a qual, através de uma síntese entre paganismo e cristianismo, deve comportar uma efectividade histórica. A partir daqui, tudo parece programado para que esta síntese seja indissociavelmente estético-política ou, mais rigorosamente, para que haja uma *cooperação* da estética e da política, no sentido mais forte do termo: uma cooperação que seja essencialmente uma co-operação, na qual a estética (que se tornou entretanto sinónimo de teoria da arte) não fique meramente

(formalmente) “ao serviço” de desígnios (de conteúdos) políticos, mas antes forneça o conceito de Obra que passa a reger em profundidade o pensamento — e a realidade — políticos.

E — uma vez que este conceito faz coincidir o objecto absoluto com o Sujeito — tudo parece enfim programado para que, no horizonte mitológico do Ocidente, se projecte a *Humanidade como matéria-prima da nova mitologia*. Sim — para o dizer uma última vez com Schelling: o Homem opera a síntese entre o mundo pagão e o mundo cristão, na medida em que ele próprio é o indivíduo enquanto espécie e é a espécie concebida como individualidade orgânica. O Homem é a nova matéria que se automodela a partir de uma forma — seria necessário escrever: de uma fôrma (*idea* ou *eidos*) — identitária (tal é a operação mítica colectiva). Eis aquilo a que se pode chamar o pan-estetismo do Homem (de todos os homens subjugados a uma *idea* de homem) — estetismo que conheceu as consequências políticas mais funestas durante o século XX, à esquerda e à direita, e sobre as quais não me parece necessário insistir. Talvez baste acrescentar que quando alguém enfrentou a necessidade de repensar a essência da política, fê-lo apelando a uma noção de Blanchot que exprime algo como uma deposição interna da obra: refiro-me ao termo «inoperância» (*désœuvrement*) e ao argumento proposto por Jean-Luc Nancy na sua *Communauté désœuvrée* (1983). Nos próprios termos — e no fundo — desse argumento desenha-se a interrupção da co-operação (mítica) da estética e da política.

Se escolho não insistir nas consequências propriamente políticas, importa — para rematar a primeira vertente da minha condição — dar um exemplo do âmbito artístico. A reversibilidade da Obra (a totalidade-obra *versus* obra total), traduzida no meio artístico do século XIX e do seguinte, ou seja também, repassada pelo texto nietzscheano, terá uma das suas declinações mais duráveis na vontade de «fusão da arte e da Vida» (que teve — e ainda tem... — a sua contra-

partida simétrica na doutrina da «arte pela Arte»). Na Rússia dos anos 20, por exemplo, defende-se a dissolução do artista-operário na produção social emancipada (Nikolai Tarabukin chega a proclamar o advento do «último quadro»), assim como, na Alemanha do pós-guerra, Joseph Beuys sustenta a dissolução do artista-xamã na totalidade orgânica da «escultura social».

Mas hoje, devido ao nosso passado político recente, não nos deveríamos permitir nenhuma ilusão sobre o par arte e política. O que significa também que já não podemos — se é que alguma vez foi possível — *responder*, como preconizou Benjamin, à «estetização da política» com a «politização da arte». De facto, politicamente, deveríamos reconhecer os efeitos da co-operação estético-política (sobretudo quando há um ressurgimento de sinais fascizantes na Europa), assim como, artisticamente, deveríamos reconhecer os efeitos de toda a vontade fusional da obra na vida (para quê então propor — nem sempre ingenuamente, é certo — uma arte “relacional”, ou “comunitária”, ou “sociológica” ou, tão-somente, “política”...?). De boas intenções artísticas está o inferno político cheio.

Aclarada a necessidade de distinguir arte e política, resta--nos compreender o sentido da sua relação, quando liberta de qualquer subordinação de um termo ao outro — e passo à segunda vertente da minha condição.

A questão sobre esse sentido pode ser enunciada assim: se é — ou deveria ser — doravante claro que o conceito de obra é exclusivo do âmbito artístico, por que razão seria preciso manter, ainda assim, a possibilidade de uma relação (entre arte e política)? Pela simples razão de que ambas são — diversamente — modos de *pensar*, isto é, para mim, instâncias de *criação*. Se esta afirmação não levanta objecções graves relativamente à arte, já será — e porventura será para muitos — dificilmente aceitável no que diz respeito à política.

E, no entanto, julgo que o nosso futuro político se joga nessa afirmação. Isto é, na possibilidade de instaurar a *democracia* — se é que este termo ainda pode designar a essência da política: o acto de *fazer justiça* por todos e para todos.

Ora, este acto não é simplesmente um exercício de governação: adequar ou dispor um meio para que um fim (de justiça) se realize. Da mesma maneira que ele não é, originariamente, um assunto do Direito — o qual aplica uma lei universal a um caso singular. Se a política é um modo de pensar, então ela não pode ser reduzida nem ao comando de meios já existentes, nem ao reconhecimento de direitos já estabelecidos. A política deve criar meios (que não existem) e instaurar leis (que anulam as vigentes). Ela é, enquanto pensamento, criação de formas de *poder* (isto é, de *possibilização*), formas sem as quais aquele acto — fazer justiça — não se efectua. O mesmo é dizer que esse pensamento não tem nenhum conteúdo (prévio): de cada vez, ele endereça-se a *um* ser singular, de cada vez responde a *uma* exigência de justiça.

O pensamento democrático é o pensamento da forma de poder que faça justiça por todos e para todos. Neste sentido, a democracia não deve apenas governar o acesso a formas já dadas, como se estivesse privada de qualquer dimensão criadora. A nossa vigilância crítica — a vigilância de toda uma época — relativamente ao conceito (romântico) de Obra tende a restringir o âmbito político à função de governação. Deste modo, reduz-se a democracia a uma espécie de lugar transcendental cujos contornos parecem desenhar o reverso (vazio) da Obra — e tal é a razão pela qual me permito discordar, pelo menos em parte, da tese central proposta por Nancy em *Vérité de la démocratie* (2008). Na verdade, afirmar que a manutenção desse lugar vazio — vazio povoado pelas formas de afirmação da existência (afirmação do «sentido» infinito, para Nancy) — é a tarefa da democracia constitui sem dúvida um passo necessário; porém, o desastre político do sé-

culo XX — que é em parte compreensível à luz da política da Obra — leva-me a pensar que esse passo não é suficiente para a própria manutenção da abertura inaugural da política (da democracia). É-nos ainda necessário, por outras palavras, pensar a natureza da *forma* realmente democrática. A natureza da *forma do vazio* (criador) da democracia, se me for permitido exprimir-me assim.

A democracia é a forma (de poder) que preserva o vazio constitutivo da política (o vazio que expõe a ausência de um fundamento comum para os humanos, quer dizer, também, a ausência de uma substância identificatória). Considerar a política como instância de criação conduz-nos então, inevitavelmente, ao pensamento daquilo que a nossa tradição designou sob o termo de *revolução* — isto é, o momento em que já nenhuma forma de uma ordem colectiva estabelecida é sustentável. E quando nada se sustenta (nessa ordem colectiva), tudo é então possível: criar novas formas que respondam à exigência democrática (à exigência da justiça feita por todos e para todos), e não apenas re-formar o já existente que nunca respondeu ou deixou de responder a essa mesma exigência.

A revolução é a criação de formas de poder em estado nascente. É assim, em todo o caso, que acedo a uma frase de Blanchot — inscrita num texto que pode ser agora considerado, retrospectivamente, “programático” para o seu autor (*La littérature et le droit à la mort*, 1948); ei-la: a literatura «tem por ideal esse momento histórico» da revolução (frase na qual, todavia, a palavra «ideal» não pode ser entendida como um conteúdo que deve fazer obra ou a que é preciso dar forma: ela designa antes um modo de formar o vazio da existência — modo pelo qual, nos termos do mesmo texto, se dá a «passagem do nada a tudo» e se afirma o «absoluto como acontecimento» e «cada acontecimento como absoluto»). E se, a propósito da revolução dos cravos, foi possível dizer que «a poesia está na rua», é porque havia o sentimento agudo de

que a rua (o espaço público) estava a ser o lugar da criação (*poiesis*) de formas de existência partilhada — e não o espaço de uma poesia escrita por todos, segundo o modelo da fusão entre a arte e a vida.

O problema intrínseco da revolução é então o de manter o estado nascente das suas formas de poder, isto é, o de manter um “estado” — intrinsecamente instável — que impeça que cada forma, a qual é um meio (de fazer justiça), se torne num fim em si mesma: se feche sobre si mesma, subsista para si mesma e por fim se transforme num meio de dominação. O problema intrínseco das revoluções do século XX — que repetiram o modelo revolucionário disponível: a Revolução Francesa — consistiu na adopção de formas políticas que são, na sua estrutura, religiosas (embora pudessem apresentar-se, na sua aparência, laicizadas). E a forma religiosa é ou tem sido — dentro e fora do âmbito estritamente religioso — a forma mais profunda e duradoura para obstruir ou encobrir aquilo a que há pouco chamei o «vazio da existência» comum. Não poderei avançar mais, aqui, senão sugerindo que não há nenhum acaso nesta estruturação religiosa do pensamento político (e inclusivamente revolucionário): com efeito, o nome comum do «vazio da existência» é a *morte*... — O nosso futuro político depende da capacidade de pensarmos a revolução de forma definitivamente a-religiosa. E esta capacidade implica, por um lado, cessar de ter medo de pensar o *poder* (deixando de identificá-lo necessariamente com a dominação) e, por outro, ensaiar *formas* de organização essencialmente inorgânicas ou sem comunhão possível.

«A criação é revolucionária» (como afirmou Marie-José Mondzain) e, reciprocamente, a revolução é criadora — mas devo acrescentar imediatamente: esta reciprocidade não é substancial; ela é processual ou projectual, como se queira dizer, sem que isso implique uma identidade entre as matérias (“sensíveis”) da criação artística e da revolução. Pois quanto à arte, igualmente repensada enquanto instância de

criação, ela obriga-nos a voltar à noção de obra (e portanto, num certo sentido, à primazia do “objecto”). Mas isto não significa nem retomar a sinfilosofia da obra, nem remontar ao pré-Romantismo — como se nada se tivesse passado e como se fosse possível, contra o niilismo reinante (ou seja também, o extremo do subjectivismo), refundar valores tradicionais e reinstaurar regras previamente definidoras do objecto artístico (ou mesmo do belo).

Voltar à noção de obra significa repensar a diferença entre a arte e a vida, sem ceder a nenhuma tentação neoclassicizante. Sejam claros: se o Romantismo é o começo (interminável...) da modernidade, é porque ele mostra que o *génio* é o resto da arte que atravessa toda a História (e todo o pensamento sobre arte — desde Platão). O «génio» (o criador) é o que resta da arte quando foram abandonadas todas as normas objectivas para caracterizar a obra (e no momento em que o próprio artista compreendeu que o seu “objecto” é inobjectivável...). Aquilo de que precisamos então, num certo sentido, é de insistir (continuar a insistir) sobre o Romantismo — deslocando-o. Quer dizer, principalmente, dessubjectivando (dessubstanciando) o conceito de Génio. E talvez seja possível vir a dizer que os «génios» — se nos entendermos sobre essa palavra — são os aristocratas da arte... Ou, para o dizer nos termos de um dos autores deste livro, que a arte é o poder an-árquico (desprovido de regras prévias) do melhor (*aristos*), isto é, daquele que transmite mais força (*kratos*) ao seu fazer. É aliás por isso que a arte jamais se confunde com a cultura: esta deveria ser realmente democrática, enquanto aquela é intelectualmente aristocrática. A cultura depende do acesso (político) às obras, a arte provém do dom de uma força.

Se a política (democrática) é o acto de fazer justiça por todos e para todos, a arte é o acto em que alguns fazem obra para todos. Isto é, para a humanidade (o que não significa, precisamente, para um

público determinado). E seria este o início da minha resposta: a política da arte é a persistência da obra que se endereça a todos os humanos — e um a um. Ela endereça-se, na realidade, a um vazio que é de todos e de ninguém, tratando cada um por *tu*...

*

Quando se diz «persistência» faz-se ouvir uma suspensão — e um resto que persiste nessa suspensão. Pois da acção de persistir desprende-se, antes de mais, que *algo resta apesar de tudo*. E, de facto, a persistência designa simultaneamente um resto — o que resta da arte, ou através dela — e um todo sempre posto em questão: a arte no seu conjunto. A «persistência» tenta pensar a um tempo o resto e o todo da arte; mais exactamente, ela é a insistência de um resto num todo — insistência que mostra o vazio a partir do qual se forma esse mesmo todo. Ao longo da história (da arte), a obra já era o que se subtraía às convenções estilísticas, o que existia antes e depois dos movimentos artísticos, o que escapava às categorias estéticas. Hoje, a obra é a única coisa que *persiste* face à indiferenciação da não-arte e à impostura da pseudo-arte.

Persistir não significa resistir *contra*: significa *insistir* (ficar) *através* (*per-sistere*). De uma ponta à outra da História: precedendo o seu começo, excedendo qualquer fim. A obra (do génio) é o *resto* que insiste através do *todo* da arte — e, porquanto este resto não transporta nada (nenhum ente) a não ser a própria força formadora que se ausenta das formas, o todo fica sempre em aberto ou impedido de se totalizar.

Aquele que — em pleno Romantismo — perguntou «... para quê poetas em tempo de indigência?» (... *wozu Dichter in dürftiger Zeit?*), foi o mesmo que escreveu (noutro poema): «O que fica, po-

rém, fundam-no os poetas» (*Was bleibt aber, stiften die Dichter*). Os «poetas» (aqueles que criam) passam, de geração em geração, aquilo que não passa. A persistência é o modo pelo qual a ausência fica no tempo. O que persiste instituem-no os poetas porque a poesia (a criação) é a resposta humana ao apelo (à voz) do tempo. A arte é essa resposta sob a forma de obra.

BOYAN MANCHEV

A persistência das formas. Para uma nova política aistética

O «e» da fórmula «arte e política» parece ser inevitável. Com efeito, para o mundo moderno a questão da arte é inseparável da da política. A invenção da arte na modernidade é uma questão política por excelência na medida em que a arte — digamos, a arte dos românticos — que se inventava a si mesma enquanto paradigma alternativo do mundo dado, do mundo político existente —, se impôs por fim como paradigma no sentido estrito do termo, ou seja, como modelo do mundo cultural, incluindo o político. Essa ligação imanente entre arte e política instaura-se através da questão da transformação ou da metamorfose do mundo. Os românticos formularam a tarefa artística enquanto tarefa ontológica: tarefa que diz respeito ao mundo. Os românticos não quiseram nada menos do que re-inventar o mundo, ou mesmo inventar um novo mundo, transgredindo o mundo dado. Em certo sentido a sua ideia de criação do mundo, de um mundo romântico, prefigura a ideia marxista da práxis transformacionista — ou seja, da criação do mundo através da práxis política do homem —, o projecto político moderno por excelência.

No entanto, hoje em dia seria preciso resistir a todo o custo à inércia romântica: tem de se evitar coroar a arte com uma auréola romântica; tem de se evitar mitificá-la enquanto esfera pura, anhistórica, da acção humana. Pois a arte não está incólume, a arte não está inocente. Ela não é uma práxis constitutivamente inocente, que se oponha originariamente à esfera política corrompida, também ela de maneira constitutiva. A ideia de que a arte está substancialmente ino-

cente é uma ideia retro-utópica perigosa. A arte não é um horizonte salutar extramundano; ela já está sempre *no mundo*. A arte está exposta às forças do mundo, transformando-se também numa delas.

Hoje em dia, falar-se do carácter político da arte ou mesmo das suas *tarefas* políticas é um lugar comum. Ora, deve desconfiar-se dos lugares comuns. Fala-se também, e mais frequentemente que nunca, de *arte política*. Mas o que quer dizer «arte política»? Haverá arte política — ou não haverá mais do que arte, simplesmente? Ou haverão apenas diferentes regimes da arte? E se, no fundo, não houvessem mais do que obras de arte e discursos da arte e figuras da arte — e não *arte* em geral? Em todo o caso, teria de se evitar compreender uma arte como política somente no sentido de representação crítica de uma “matéria política”, de um tema político. Uma arte política (caso ela existisse) não poderia ser definida somente a partir de um critério referencial, ou seja, enquanto *arte-que-se-refere-à-política*, ao domínio político, mesmo no sentido indirecto do termo (por exemplo, uma obra de arte que efectue uma crítica da espectacularidade dos média, ou uma crítica das políticas de visibilidade impostas pelos média, fazendo ver o que permanece irrepresentável nos média, por exemplo o indizível sofrimento das vítimas das guerras). A arte política — a menos que ela exista — seria mais do que isso. Se a arte tivesse uma potência política, seria sobretudo uma potência «protopolítica». Na medida em que a arte opera com as *tekhnai* de singularização no vazio do comum, a operação artística reforça necessariamente o vazio inapropriável entre as singularidades — o vazio originário do político. A potência protopolítica da arte é, portanto, uma potência de compor e recompor o espaço do comum sem saturar o seu vazio, sem o reduzir a uma substância — redução fundadora dos regimes dos poderes soberanos. Por isso, a arte tem a potência de

contrariar, desde a sua origem, as políticas substancialistas da soberania. A arte é an-árquica.

E como seria preciso, também e sobretudo, evitar falar da arte de maneira geral, mais valeria dizer que *certas* práticas ditas artísticas têm um carácter protopolítico, o que também significa uma potência de se opor aos regimes da soberania. Certas práticas artísticas poderiam exercer a operação de singularização, a operação de invenção de singularidades ou, de uma maneira mais geral, de formas de vida singulares: tal invenção é um acto político no sentido forte do termo.

As minhas teses não incidirão, portanto, em primeiro lugar sobre a estética (isto é, sobre um regime histórico da existência da arte — a ideia moderna da arte segundo Kant e os românticos), mas sobre aquilo a que chamo *aistética* (remetendo para o grego *aisthesis*, «experiência sensível», expressão a partir da qual Baumgarten extraiu o termo moderno de *estética* no sentido de ciência do sensível, que, após Kant, designa geralmente a esfera da arte) — a condição sensível da nossa existência — continuando a considerar o estético, tal como o político, em sentido restrito, enquanto regimes de funcionamento dessa condição sensível do homem — da sua *condição aistética*.

A condição sobre-estética

Actualmente, todos o sabemos, vivemo-lo todos os dias: somos lançados num fluxo intenso de imagens, de sons, de ecrãs digitais, de próteses tecno-estéticas; aí somos expostos, ou antes bombardeados, absorvidos. Os nossos sentidos já não conseguem acompanhar as nossas próteses — estas já se aventuraram muito mais longe. Os factos e os efeitos são incontestáveis, asfixiantes até. Estaremos nós pois a cair

na sonolência, ou porventura a ficarmos tolhidos, desconcertados, hipnotizados pela intensidade tekhno-estética que nos sobrevém? A condição em que vivemos, sob os efeitos da exigência de um crescimento permanente, de uma *performance* e de uma efectividade totais — de uma *con-sumação* do mundo — implica ou impõe portanto uma condição *sobre-estética*.

E contudo, essa densidade, essa intensidade, a sobre-protetização do espaço sensível que violenta os nossos sentidos ao excedê-los e ao impor-lhes assim uma condição transformada (que a cada dia se escapa ao controlo e a toda a forma de governação), será *aistética* antes de ser sobre-estética? Relevará ela de uma experiência sensível no sentido originário do termo grego?

O campo aistético está hoje reduzido a um recurso e a um meio, a regimes de uso que são regimes de exploração e de dominação. Se a condição actual é aquela que nos impõe uma sobre-estesia, não o seria no sentido de um aumento radical do campo aistético mas da sua redução à exigência de uma *per-formance* incessante, total. Estamos pois a viver uma totalização privativa — uma *privatização* — do campo do sensível, submetido à exigência de reagir a todos os estímulos de ordem sensível. Talvez seja essa a essência do estado «pós-histórico» descrito por Alexandre Kojève nas suas aulas sobre a *Fenomenologia do Espírito (Introdução à leitura de Hegel, Paris, Gallimard, 1947)*. Recorde-se que, na primeira edição dos seminários, Kojève descreve o fim da História enquanto regresso ao estado animal. Mais tarde, na segunda edição de 1968, Kojève acrescenta uma longa nota de rodapé, precisando ou, antes, transformando radicalmente a sua tese. Com efeito, diz-nos ele, o estado pós-histórico não se apresenta sob a forma de um regresso ao estado animal mas como um snobismo estético puro, do qual o «snobismo japonês» seria o paradigma. Parece-me que estas duas proposições de Kojève não são contraditórias mas

complementares, e que nenhuma delas poderia descrever por si só a situação actual: mas, antes, a sua síntese. Ora, a situação sobre-estética é a situação de um paradoxal *snobismo animal* ou *bestial*. Francis Fukuyama, o apóstolo pós-histórico de Kojève, tendo anunciado o advento do fim da História pouco após a queda do muro de Berlim no seu livro *O fim da história e o último homem* (1992), saudava a substituição pelo *lifestyle* das antigas identificações colectivas, políticas, que organizavam o mundo. Mas o que é o *lifestyle* senão uma forma de snobismo bestial onde a forma de vida se vê reduzida a uma mercadoria por intermédio de novos modos de produção, de troca e de controlo que impõem reacções imediatas a estímulos «estéticos» pregnantes, que exigem reacções imediatas e, nesse sentido, «animais»?

Se ainda pudermos falar de uma prática do sensível nesta situação radicalmente transformada, de uma *aistética* portanto, será apenas de uma aistética re-activa. Vivemos sob o império de políticas do sensível reactivas, ou mesmo reaccionárias, totalizantes, ou mesmo totalitárias, que reduzem o ritmo político imanente ao aistético, a toda a experiência sensível. O pânico estético actual que suscita histerias (e catatonias) estéticas não seria pois, paradoxalmente, mais do que uma limitação do campo aistético.

A batalha pela aistética: arte e política

Acima de tudo, não gostaria de deixar a impressão de que estou a afirmar a imagem de um campo aistético originário, virgem, livre pois estaria virgem — uma espécie de idade de ouro da potência aistética selvagem anterior à condição tekhno-lógica. Aqui, não se trata em caso algum de uma visão retro-utópica (e, aliás, não é de todo essa a perspectiva da minha leitura de Bataille — estou muito distante da ideia de “naturali-

zar” as figuras do excesso ou da matéria baixa, e sou em geral extremamente crítico para com a tendência de interpretação que vê em Bataille o apologista da transgressão e do excesso: nenhuma tentação cripto-vitalista!). Pelo contrário, trata-se de pensar a potência *tekhno-aistética* como imanente a toda a experiência sensível e a toda a experiência sensível que apareça desde então, desde “a origem”, como uma experiência técnica.

A noção de *tekhno-aistética* a que recorro aqui tem pois o fito de designar o número infinito das *tekhnai* (dos *saber-fazer*, ou mesmo dos *modos de agir*) e das “próteses” ou dos modos protéticos que lhes correspondam. Por prótese, não entenderia aqui apenas os utensílios funcionais, os utensílios técnicos ou as tecnologias. As “próteses” são modos de subjectivações: “canais” dos devires subjectivos. Cada prótese corresponde pois a *tekhnai*, respectivamente a práticas culturais que se cultivam historicamente, mas também a *tekhnai* singulares e muitas vezes inomináveis. Pelo seu lado, essas *tekhnai* implicam sempre processos materiais e intensidades sensíveis; elas participam no devir-sensível do sensível como uma força imanente. Falemos pois de *tekhnai aistéticas* e dos processos *tekhno-aistéticos*. A esfera *tekhno-aistética* designa portanto o conjunto das práticas (trans-)individuais de subjectivação. Por este motivo, a noção de *tekhno-aistética* poderia muito bem englobar todos os sistemas de funcionamento, de significação e de comunicação “trans-orgânicos”, da linguagem à arte e aos média, mas também os comportamentos, as práticas sociais e as instituições, a começar pela superprótese da sociedade (e sem esquecer a percepção, que está longe de ser uma capacidade natural “selvagem”, mas é formada e condicionada por numerosas *tekhnai*), poderiam ser concebidos como próteses no sentido aqui proposto. Ora, as relações de produção-poder são sempre captadas na transformação da matéria sensível por essas *tekhnai*.

E se as *tekhnai aistéticas* são os modos próprios da singularização e da trans-formação das formas de vida ou dos modos do mundo,

aquilo que hoje em dia vivemos, aquando da transformação capital dos modos de produção, de troca e de poder que não tardou a implicar a transformação dos modos de subjectivação — a mercantilização da própria força de trabalho, ou seja, a absorção da potência da vida, a operação de base da biopolítica —, é a instituição e o endurecimento de regimes de poder e de governação tecno-político-económicos que tentam monopolizar o campo *tekhno-aistético* para o submeter à exigência da *per-formance* total, reduzindo assim radicalmente os modos singulares do devir das formas de vida.

A história de todos os novos média mostra-o nitidamente. Cada novo média alarga o campo do sensível ao abrir o espaço necessário para experimentar novas possibilidades de subjectivação, inclusivamente política — mas sucumbe, quase imediatamente após o seu início, aos assaltos corporativos que o transformam em campo lucrativo, ou seja, que o reduzem a um recurso, a uma “matéria-prima”, pouco importa a complexidade do seu dispositivo: eis como se efectua a operação retró-grada. Pensemos na história da câmara cinematográfica desde os irmãos Lumière até aos dispositivos contemporâneos de vigilância, ou aos espectáculos aterradores (premonitórios?) desses campos televisionados — os «Big Brother»... Assim, o campo de batalha prolifera hoje em todos os sentidos: em todas as tecnologias e todos os média, em todas as *tekhnai* — e em todos os *sentidos*...

Chega-se assim à conclusão de que não se pode abordar a transformação biocapitalista sem levar em conta a transformação dos modos de subjectivação que são sempre materiais, ou seja, *tekhno-aistéticos*. Haveria portanto que tentar reformular a tese sobre a transformação radical, *biopolítica*, do mundo que está em curso (tese partilhada por uma quantidade de pensadores contemporâneos — Foucault, Deleuze, Negri e, em certo sentido, Nancy), e repensá-la enquanto processo de absorção não somente da força de trabalho ou, mais

geralmente, da potência da vida, mas também dos modos aistéticos e das *tekhnai* de subjectivação. Se parafraseássemos Benjamin, tratar-se-ia então, não de bio-estetizar a política, mas de (re-)politizar a (bio-)aistética, ou antes de seguir o seu ritmo político imanente. Uma batalha aistética em prol de sujeitos inimagináveis para traçar o por-vir.

Persistir na metamorfose

A pretensa fluidez do capitalismo dos nossos dias e do seu Leviatã imaterial é inteiramente diversa daquilo a que chamo *metamorfose* ou *alteração do mundo* — uma potência de transformação imanente ao mundo pela qual o mundo se torna mundo¹. Inversamente, aquela é a tentativa de absorver esta, ou seja, de a reduzir. Se a transformação actual não tem precedente na sua radicalidade, é porque o biocapitalismo actual se apropria e comercializa o potencial de transformação das formas de vida, a sua transformabilidade de origem que por si só lhes torna possível a multiplicidade irreductível. Não é mais do que a apropriação económica do vazio inapropriável *entre* as singularidades, da an-arquia de origem do político — e por conseguinte a redução e a submissão da pletora das formas de vida ao imperativo per-formante do capital. A batalha aistética não é pois uma batalha do estético *contra* o político, mas uma batalha a favor das novas práticas artísticas, bem como de uma nova práxis política.

Deste ponto de vista, a *metamorfose* seria inteiramente diferente da fluidez e da flexibilidade redutora, “fraca”, produtora de uma substância falsa, ou seja, de um recurso. Evidentemente, ser flexível não é transformar(-se). É preciso pois retomar em novos termos a questão de saber o que não muda num mundo em que tudo é suposto mudar.

¹ Cf. Boyan Manchev, *L'altération du monde. Pour une esthétique radicale*, Paris, Lignes, 2009.

A questão da *persistência* portanto: a nossa tarefa, hoje, é mudar e ser mudado persistindo sempre na mudança, sem nos deixarmos levar pela fluidez. Pode então afirmar-se que as novas formas *an-estéticas*, as novas *anestesias* de que fala McLuhan, são igualmente formas de resistência da potência aistética, expressões da sua dureza, da sua persistência (ao apresentar na *Metafísica* os tipos da *dunamis*, Aristóteles fala de uma potência de resistência, de uma *resistibilidade* própria da *dunamis*). Contra a histeria aistética da actualidade ergue-se uma *an-estética* — uma aistética irreductível a um princípio que a transcende, expressão alterante da resistência própria à experiência sensível. Esta *an-estética* tem os seus modos contemporâneos singulares: ela experimenta-se em primeiro lugar pelas práticas estéticas no sentido estrito do termo («artísticas»), que tentam transformar activamente o campo da experiência sensível, ao reafirmarem de facto a sua potência transformadora enquanto minam as tentativas reaccionárias da sua dominação. Por conseguinte, na situação sobre-estética que é a nossa, a única prática política possível da arte seria efectuar uma contra-operação à produção dos modos estandardizados de vida, dos modos estandardizados de subjectividade, ou seja, da codificação e da mercantilização do corpo, da percepção, da reflexão, da emoção, da invenção no circuito político-económico do capitalismo perverso dos nossos dias, que tenta reduzir o horizonte do mundo à substância de globo sobreexplorado.

Persistir quer assim dizer ao mesmo tempo resistir e ir sempre mais longe por e na mudança, ou então, *transformar a transformação*. Lá onde as forças da nova reacção todos os dias engolem um pouco mais a potência de transformação para a submeterem aos imperativos da produção e do crescimento, tendo implicado a alteração do nosso mundo, essa transformação da transformação é a nossa tarefa: artística, política, filosófica.

La persistance des formes. Pour une nouvelle politique aïsthétique

Le « et » de la formule « art et politique » semble être inévitable. En fait, pour le monde moderne la question de l'art est inséparable de celle de la politique. L'invention de l'art dans la modernité est une question politique par excellence dans la mesure où l'art — disons l'art des romantiques — qui s'inventait lui-même en tant que paradigme alternatif du monde donné, du monde politique existant —, s'est imposé à la fin comme paradigme au sens strict du terme, c'est-à-dire comme modèle du monde culturel, y compris politique. Ce lien immanent entre art et politique se noue à travers la question de la transformation ou de la métamorphose du monde. Les romantiques ont formulé la tâche artistique en tant que tâche ontologique : tâche concernant le monde. Les romantiques n'ont voulu rien de moins que ré-inventer le monde voire inventer un nouveau monde, en transgressant le monde donné. Dans un sens leur idée de création du monde, d'un monde romantique, préfigure l'idée marxiste de praxis transformationniste — c'est-à-dire de la création du monde à travers la praxis politique de l'homme —, le projet politique moderne par excellence.

Cependant, aujourd'hui il faudrait résister à tout prix à l'inertie romantique : il faut éviter de couronner l'art d'une auréole romantique ; il faut éviter de le mythifier en tant que sphère pure, anhistorique de l'action humaine. Car l'art n'est pas indemne, l'art n'est pas innocent. Ce n'est pas une praxis constitutivement innocente, qui s'oppose originellement à la sphère politique corrompue, de manière

constitutive elle aussi. L'idée que l'art est substantiellement innocent est une idée rétro-utopique dangereuse. L'art n'est pas un horizon salutaire extra-mondain ; il est toujours déjà dans *le monde*. L'art est exposé aux forces du monde, tout en devenant une lui aussi.

Aujourd'hui parler du caractère politique de l'art ou bien de ses *tâches* politiques est un lieu commun. Or il faut se méfier des lieux communs. On parle aussi, et plus souvent que jamais, d'*art politique*. Mais que veut dire « art politique » ? Y a-t-il de l'art politique — ou n'y a-t-il que de l'art tout court ? Ou bien il n'y a que différents régimes de l'art ? Et s'il n'y avait, au bout du compte, que des œuvres d'art et des discours de l'art, et des figures de l'art — et non pas art en général ? De toute façon, il faudrait éviter de comprendre un art comme politique seulement au sens de représentation critique d'une « matière politique », d'un sujet politique. Un art politique (s'il y en avait un) ne saurait être défini seulement en vue d'un critère référentiel, c'est-à-dire en tant qu'*art-faisant-référence-à-la-politique*, au domaine politique, même au sens indirect du terme (par exemple une œuvre d'art qui effectue une critique de la spectacularité des médias, ou bien une critique des politiques de visibilité imposées par les médias, en faisant voir ce qui reste irréprésentable dans les médias, par exemple la souffrance indicible des victimes des guerres). L'art politique — à moins qu'il existe — serait plus que cela. Si l'art avait une puissance politique, ce serait surtout une puissance « proto-politique ». Dans la mesure où l'art opère avec les *tekhnai* de singularisation dans le vide du commun, l'opération artistique renforce par nécessité le vide inappropriable entre les singularités — le vide originaire du politique. La puissance proto-politique de l'art est donc une puissance de composer et de recomposer l'espace du commun sans saturer son vide, sans le réduire à une substance — réduction fondatrice des régimes des pouvoirs souverains. De ce fait l'art a la

puissance d'opposer, dès son origine, les politiques substantialistes de la souveraineté. L'art est an-archique.

Et puisqu'il faudrait aussi et surtout éviter de parler de l'art de manière générale, il vaudrait mieux dire que *certaines* pratiques dites artistiques ont un caractère proto-politique, ce qui veut aussi dire une puissance de s'opposer aux régimes de la souveraineté. Certaines pratiques artistiques pourraient exercer l'opération de singularisation, l'opération d'invention de singularités ou, plus généralement parlant, de formes de vie singulières : cette invention est un acte politique au sens fort du terme.

Mes thèses ne vont pas porter donc en premier lieu sur l'esthétique (c'est-à-dire sur un régime historique de l'existence de l'art — l'idée moderne de l'art d'après Kant et les romantiques), mais sur ce que j'appelle *aïsthétique* (en renvoyant au grec *aïsthésis*, 'expérience sensible', le mot à partir duquel Baumgarten avait tiré le terme moderne d'*esthétique* au sens de science du sensible, désignant généralement après Kant la sphère de l'art) — la condition sensible de notre existence -, tout en considérant l'esthétique au sens restreint, de même que le politique, en tant que régimes de fonctionnement de cette condition sensible de l'homme — de sa *condition aïsthétique*.

La condition sur-esthétique

Aujourd'hui, nous le savons tous, nous le vivons chaque jour : nous sommes jetés dans un flux intense d'images, de sons, d'écrans numériques, de prothèses techno-esthétiques ; nous y sommes exposés, ou plutôt nous en sommes bombardés, absorbés. Nos sens n'arrivent plus à suivre nos prothèses — celles-ci se sont aventurées déjà beaucoup trop loin. Les faits et les effets sont incontestables, étouf-

fants même. Sommes-nous donc en train de somnoler, ou peut-être de rester figés, abasourdis, hypnotisés par l'intensité tekhnno-esthétique qui nous survient ? La condition dans laquelle nous vivons, sous les effets de l'exigence d'une croissance permanente, d'une performance et d'une effectivité totale — d'une *con-sommation* du monde, engage ou impose donc une condition *sur-esthétique*.

Et cependant, cette densité, cette intensité, la sur-prothétisation de l'espace sensible qui fait violence à nos sens en les excédant et en leur imposant ainsi une condition transformée (qui s'échappe chaque jour du contrôle et de toute sorte de gouvernance), est-elle *aïsthétique* avant d'être sur-esthétique ? Est-ce qu'elle relève d'une expérience sensible au sens originaire du mot grec ?

Le champ aïsthétique est réduit aujourd'hui à une ressource et à un moyen, à des régimes d'usage qui sont des régimes d'exploitation et de domination. Si la condition actuelle est celle qui nous impose une sur-esthésie, ce ne serait pas au sens d'une augmentation radicale du champ aïsthétique mais de sa réduction à l'exigence d'une performance incessante, totale. Nous sommes donc en train de vivre une totalisation privative — une *privatisation* — du champ du sensible, soumis à l'exigence de réagir à tous les stimuli d'ordre sensible. C'est peut-être bien cela l'essence de l'état « post-historique » décrit par Alexandre Kojève dans ses cours sur la *Phénoménologie de l'Esprit (Introduction à la lecture de Hegel, Paris, Gallimard, 1947)*. On se souvient que dans la première édition des séminaires Kojève décrit la fin de l'histoire en tant que retour à l'état animal. Plus tard, dans la deuxième édition de 1968, Kojève rajoute une longue note en bas de page, en précisant ou plutôt transformant radicalement sa thèse. En effet, nous dit-il, l'état post-historique ne se présente pas sous la forme d'un retour à l'état animal mais comme un snobbisme esthétique pur, dont le « snobbisme japonais » serait le paradigme. Il me semble que ces deux propositions de Kojève

ne sont pas contradictoires mais complémentaires, et que ce n'est pas une d'entre elles qui pourrait décire la situation actuelle : c'est bien leur synthèse. Or, la situation sur-esthétique est la situation d'un paradoxal *snobbisme animal* ou *bestial*. François Fukuyama, l'apôtre posthistorique de Kojève, ayant annoncé l'avènement de la fin de l'histoire peu après la chute du mur de Berlin dans son livre *La fin de l'histoire et le dernier homme* (1992), saluait la substitution du *lifestyle* aux anciens identifications collectives, politiques, qui organisaient le monde. Mais qu'est-ce que le *lifestyle* sinon une forme de snobbisme bestial où la forme de vie se voit réduite à une marchandise par l'intermédiaire de nouveaux modes de production, d'échange et de contrôle qui imposent des réactions immédiates à des stimuli « esthétiques » prégnants, exigeant des réactions immédiates, et en ce sens « animales ».

Si on peut toujours parler d'une pratique du sensible dans cette situation radicalement transformée, d'une *aïsthétique* donc, ce ne serait qu'une aïsthétique ré-active. Nous vivons sous l'emprise de politiques du sensible réactives voire réactionnaires, totalisantes voire totalitaires, qui réduisent le rythme politique immanent à l'aïsthétique, à toute expérience sensible. La panique esthétique actuelle qui déclenche des hystéries (et des catatonies) esthétiques ne serait donc, paradoxalement, qu'une limitation du champ aïsthétique.

La bataille pour l'aïsthétique : art et politique

Je n'aimerais surtout pas laisser l'impression que je suis en train d'affirmer l'image d'un champ aïsthétique originaire, vierge, libre puisque vierge — une sorte d'âge d'or de la puissance aïsthétique sauvage d'avant la condition tekhnno-logique. Ici, il ne s'agit en aucun cas d'une vision rétro-utopique (et ce n'est d'ailleurs nullement la perspective de

ma lecture de Bataille — je suis très loin de l'idée de « naturaliser » les figures de l'excès ou de la matière basse, et je suis en général extrêmement critique envers la tendance d'interprétation qui voit chez Bataille l'apologiste de la transgression et de l'excès : nulle tentation crypto-vitaliste !) Au contraire, il s'agit de penser la puissance tekhnno-aïsthétique comme immanente à toute expérience sensible et à toute l'expérience sensible qui apparaît dès lors, depuis « l'origine », comme une expérience technique.

La notion de *tekhnno-aïsthétique* à laquelle j'ai recours ici a donc la tâche de désigner le nombre infini des *tekhnai* (*savoirs-faire* voire *modes d'agir*) et des « prothèses » ou des modes prothétiques qui leur correspondent. Ici, par prothèse je ne comprendrais pas seulement les outils fonctionnels, les outils techniques ou les technologies. Les « prothèses » sont des modes de subjectivations : des « canaux » des devenir-subjectifs. Chaque prothèse correspond donc à des *tekhnai*, respectivement à des pratiques culturelles qui se cultivent historiquement, mais également à des *tekhnai* singulières et souvent innommables. De leur côté, ces *tekhnai* engagent toujours des processus matériels et des intensités sensibles ; elles participent au devenir-sensible du sensible comme une force immanente. Parlons donc de *tekhnai* aïsthétiques et des processus tekhnno-aïsthétiques. La sphère tekhnno-aïsthétique désigne donc l'ensemble des pratiques (trans-)individuelles de subjectivation. De ce fait, la notion de tekhnno-aïsthétique pourrait bien englober tous les systèmes de fonctionnement, de signification et de communication « trans-organiques », du langage à l'art et aux médias, mais aussi les comportements, les pratiques sociales et les institutions, en commençant par la super-prothèse de la société (et sans oublier la perception, qui est loin d'être une capacité naturelle « sauvage », mais qui est formée et conditionnée par nombre de *tekhnai*), pourraient être conçus comme prothèses au sens que l'on propose ici. Or les rapports de pro-

duction-pouvoir sont toujours saisis dans la transformation de la matière sensible par ces *tekhnai*.

L'histoire des tous les nouveaux médias le montre nettement. Chaque nouveau média élargit le champ du sensible en ouvrant l'espace nécessaire pour expérimenter de nouvelles possibilités de subjectivation, politique y comprise — mais il succombe presque immédiatement après sa mise en marche sous les assauts corporatifs qui le transforment en champ profitable, c'est-à-dire le réduisent à une ressource, à une « matière première », peu importe la complexité de son dispositif : voici comment s'effectue l'opération rétro-grade. Pensons à l'histoire de la caméra cinématographique depuis les frères Lumière jusqu'aux dispositifs contemporains de surveillance, ou aux spectacles terrifiants (prémonitoires ?) de ces camps télévisés — les « Big Brother »... Ainsi, le champ de bataille prolifère aujourd'hui dans tous les sens : dans tous les technologies et médias, dans tous les *tekhnai* — et dans tous les *sens*...

On arrive ainsi à conclure qu'on ne peut pas aborder la transformation biocapitaliste sans tenir compte de la transformation des modes de subjectivation qui sont toujours matériels, c'est-à-dire tekhnno-aïsthétiques. Il faudrait donc tenter de reformuler la thèse sur la transformation radicale, *biopolitique*, du monde qui est en cours (thèse partagée d'un nombre de penseurs contemporains — Foucault, Deleuze, Negri et dans un sens Nancy), et la repenser en tant que processus d'absorption non seulement de la force de travail ou, plus généralement parlant, de la puissance de la vie, mais aussi des modes aïsthétiques et des *tekhnai* de subjectivation. Si on périphrase Benjamin, il s'agirait dès lors non pas de bio-esthétiser la politique mais de (re-)politiser la (bio-)aïsthétique, ou plutôt de suivre son rythme politique immanent. Une bataille aïsthétique en faveur des sujets inimaginables pour tracer l'à-venir.

Persister dans la métamorphose

La fluidité prétendue du capitalisme de nos jours et de son Léviathan immatériel est tout autre chose que ce que j'appelle *métamorphose* ou *altération du monde* — une puissance de transformation immanente au monde par laquelle le monde devient monde.¹ Inversement, celle-là est la tentative de leur absorption, c'est-à-dire de leur réduction. Si la transformation actuelle est sans précédent dans sa radicalité, c'est parce que le biocapitalisme actuel approprie et marchandise le potentiel de transformation des formes de vie, leur transformabilité d'origine qui seule rend possible leur multiplicité irréductible. Ce n'est rien d'autre que l'appropriation économique du vide inappropriable *entre* les singularités, de l'an-archie d'origine du politique — et par conséquent la réduction et la soumission de la pléthore des formes de vie à l'impératif per-formant du capital. La bataille esthétique n'est pas donc une bataille de l'esthétique *contre* le politique, mais une bataille en faveur des nouvelles pratiques artistiques ainsi que d'une nouvelle praxis politique.

De ce point de vue, la *métamorphose* serait tout autre chose que la fluidité et la flexibilité réductrice, « faible », productrice d'une substance fausse, c'est-à-dire d'une ressource. Évidemment, être flexible ce n'est pas (se) transformer. Il faut donc poser à nouveaux frais la question de ce qui ne change pas dans un monde où tout est censé changer. La question de la *persistance* donc : notre tâche aujourd'hui est changer et être changé tout en persistant dans le changement, ne pas se laisser emporter par la fluidité. On peut affirmer dès lors que les nouvelles formes *an-esthétiques*, les *anesthésies* nouvelles dont parle McLuhan, sont également des formes de résistance de la puissance ais-

¹ Cf. Boyan Manchev, *L'altération du monde. Pour une esthétique radicale*, Paris, Lignes, 2009.

thétique, expressions de sa dureté, de sa persistance (en présentant dans la *Métaphysique* les types de la *dunamis*, Aristote parle d'une puissance de résistance, d'une *résistibilité* propre à la *dunamis*). Contre l'hystérie esthétique de l'actualité se dresse une *an-esthétique* — une esthétique irréductible à un principe qui la transcende, expression altérante de la résistance propre à l'expérience sensible. Cette *an-esthétique* a ses modes contemporains singuliers : elle s'expérimente d'abord par des pratiques esthétiques au sens étroit du terme (« artistiques »), qui tentent de transformer activement le champ de l'expérience sensible, en réaffirmant en fait sa puissance transformatrice tout en minant les tentatives réactionnaires de sa domination. Par conséquent, dans la situation sur-esthétique qui est la nôtre, la seule pratique politique possible de l'art serait d'effectuer une contre-opération à la production des modes standardisés de vie, des modes standardisés de subjectivité, c'est-à-dire de la codification et de la marchandisation du corps, de la perception, de la réflexion, de l'émotion, de l'invention dans le circuit politico-économique du capitalisme pervers de nos jours qui essaie de réduire l'horizon du monde à la substance de globe sur-exploité.

Persister veut ainsi dire à la fois résister et aller toujours plus loin par et dans le changement, ou bien, *transformer la transformation*. Là où les forces de la nouvelle réaction englobent chaque jour davantage la puissance de transformation pour la soumettre aux impératifs de la production et de la croissance, ayant engagé l'altération de notre monde, cette transformation de la transformation est notre tâche : artistique, politique, philosophique.

SILVINA RODRIGUES LOPES

Precedências desajustadas

Pretende-se aqui retomar um problema de importância decisiva, o do modo de existência da arte na actualidade, para o que se procederá a uma análise que mostre a cumplicidade entre as estratégias que reduzem a arte¹ a um conjunto de bens e serviços disponíveis para fins específicos (fruição, educação, poder simbólico, etc.) e aquelas que fazem da política uma gestão de instituições orientadas para a maximização da produção e do consumo. Escapar a esse duplo dispositivo implica para a arte o subtrair-se a qualquer hipótese de reduzir as obras de arte a algo que se coloca como idêntico a si.

Nas actuais “democracias”, que tendem a limitar-se à promoção de um sistema económico assente na competitividade, a arte — que desde sempre atesta o humano do homem, a sua capacidade de criar enquanto capacidade de ser singular e de viver em comum — é posta em perigo por um conjunto de mecanismos, os mesmos que são usados para forçar o consumo de qualquer tipo de mercadorias, nomeadamente, os da indiferenciação entre informação, propaganda e publicidade, sendo que estas últimas tendem a ser simples técnicas impositivas de comportamentos, criando elas próprias o ambiente propício para se tornarem cada vez mais poderosas. É assim que proliferam os chamados criativos e as “indústrias criativas”, que os nomes de artistas se convertem em marcas comerciais, ou que um grupo de produtores, “agentes artísticos”, “cria” os próprios artistas, como um bom agente

¹ Sobre uma noção de arte não essencialista, que articula o singular de cada arte numa nomeação que nada nomeia para além dessa articulação, ver Jean-Luc Nancy, *Les Muses*, Galilée, Paris, 1994.

de publicidade pode “criar” o produto a consumir. O controlo dos indivíduos por um Estado “democrático”, através do qual o capital exerce o seu poder, não decorre de meios directos de controlo mas da cumplicidade entre a gestão centralizada de certos recursos e serviços e o poder do *marketing* detido pelos média, que são o principal veículo do entretenimento (veja-se, por exemplo, a quantidade de publicidade dirigida às crianças em programas televisivos que lhes são dirigidos, publicidade que não deixa alternativa — «tu vais ter», «tu vais ser»). O controlo é permanente: a formação de “públicos”, contínua e vinda de todos os lados, abole o silêncio e o espanto pela saturação do quotidiano por músicas, imagens, “notícias” e jogos que não só produzem identificações automáticas como introduzem compulsões ao exercício de poder, correspondentes a um tudo-é-possível-e-tudo-se-equivale. Estão em perigo o sentir e o pensar, motivo pelo qual a resposta singular que a arte convoca é rasurada pelas instituições que pretendem fazê-la render, moldá-la às circunstâncias, que se resumem ao lucro.

Consistindo a condição humana na irredutibilidade do homem ao económico (trabalho e prazer), é aí que assentam tanto a arte como a política, sendo que aquilo que a primeira inaugura não é por tal instituído, enquanto a segunda só se afirma como instituir, respondendo à exigência de encontrar formas justas do viver-em-comum, não subordinadas a um fundamento e não reguladas por leis definitivas, as quais cerceariam as potencialidades do viver-em-comum constituindo-o como comunidade fechada. Daí que haja necessariamente relação entre a política e a arte, como entre a política e tudo o resto, mas essa relação, ao contrário do que se pretende quando se considera que tudo é, num certo grau, político, não só não é determinável como não pode servir de pretexto para limitar a arte, uma vez que limitá-la é anulá-la. Para que possa haver arte, não é indiferente a

política², ou a abdicação dela num Estado-gestão. No entanto, nem à arte se podem pedir orientações para a política, nem à política orientações para a arte: a relação entre arte e política é disjuntiva: o «e» que as reúne corresponde a um corte-traço-de-ligação pelo qual o próprio de cada uma destas experiências se situa no movimento da sua separação, cuja responsabilidade a arte endereça à política, porquanto a arte se cumpre no fazer e no acolher enquanto experiências da singularidade. A arte não cuida de política, nem de moral, nem de conhecimento, mas abre para todas as actividades do humano, é um dos nomes do humano enquanto abertura, enquanto possibilidade de o subsistir se exceder no existir. É portanto sob condição de arte que a política se instala, ela nem se lhe subordina nem a comanda: é preciso que haja separação, singularização, para não naufragarmos no mesmo, para que haja em comum a crença no mundo, na sua transformação.

Nada se deve pedir à arte, pois nenhuma condição se lhe pode colocar para que o seja: apenas o acolhimento que alguém dela faz a reconhece como *aristos*, momento extremo (perfeição) do que não tem fim, experiência do sentir-pensar enquanto (des)humanização do homem. Daí que só se possa reconhecer à arte um poder irreconhecível, sem fundamento ou projecto determináveis, que apenas se cumpre no encontro, por conseguinte sempre diferentemente. Quando se atribui à arte uma «aristocracia intelectual» o valor desta expressão precisa de ser esclarecido, excluindo-se qualquer pretensão de alusão a um regime político, a um governo dos melhores, que na actualidade encontra os seus ecos na defesa da meritocracia. Com efeito, como em Philippe Lacoue-Labarthe, o uso da expressão «aristocracia intelectual» pode referir um poder que não é poder político, no sentido em que não

2 Jacques Rancière apresenta essa relação, dando entre outros o exemplo, retirado de Platão, de imposição de um tipo de divisão do trabalho como condicionante do acesso à experiência política ou artística. Cf. *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 1998, p. 13.

é específico do pensar e agir que visa directamente o viver-em-comum, mas é afirmação de que o poder decisivo do humano, aquele que permite a cada um viver partilhando com os outros a invenção do mundo, e os riscos dessa permanente invenção, supõe o poder da inteligência como o que lhe é mais próprio. Inteligência tem como etimologia *intel-ligere*, sendo que *legere*, como o fez notar Blanchot, «abre para o *logos* que, antes de significar linguagem (fala, marca), diz a reunião em si do que é disperso. Dispersão e reunião, tal seria a respiração do espírito, o duplo movimento que não se unifica, mas que a inteligência tende a estabilizar para evitar a vertigem de um aprofundamento incessante»³.

Tanto a arte como a política fazem parte dos processos de individuação pelos quais devemos aquilo que somos, e que são também desindividuação, sem o que as identidades não seriam indetermináveis e em mudança, mas pré-determinadas e absolutamente constringedoras. Arte e política são ambas em parte invenções, partilham como tal a capacidade de sentir e pensar; o que faz corte entre elas, que as separa e impede que as consideremos em termos de subsunção, analogia ou simetria é a instauração de tipos de relação diferentes entre invenção e finalidade. Como um fazer sem finalidade, a obra de arte suspende a intervenção directa nas negociações do mundo, afirmando em relação a elas um desvio infinito que a filosofia e a política devem preservar. É uma tarefa da filosofia pensar a condição da arte, mostrando como a ausência dela poria em causa o mundo, porquanto sem o espaço de experimentação em que a relação sensível-inteligível atinge um máximo de intensidade, os mecanismos de repetição atingiriam um grau muito redutor das potencialidades do humano.

Afirmando-se na irredutibilidade de um termo ao outro, a arte não tem auto-nomia e não se subordina a nenhum *nomos*, como mostrou

3 Cf. Maurice Blanchot, *Les intellectuels en question. Ébauche d'une réflexion*, Paris, Fourbis, 1996, p. 15.

Adorno, para quem a arte é interrupção, tensão entre aparência e combate da aparência. Na sua irreconciliabilidade, a arte é simultaneamente o seu devir-obra e o *désœuvrement* que a abisma, como o concebeu Blanchot, que apresenta a experiência artística enquanto «intimidade em luta de momentos irreconciliáveis e inseparáveis», entre o começo que faz obra e a origem «onde reina o *désœuvrement* eterno»⁴. Pelo seu *désœuvrement*, uma obra afirma-se desconstruindo-se infinitamente, e como tal expondo quem a faz e quem lhe responde à experiência do desprendimento absoluto de si, resposta ao absolutamente desconhecido.

Quanto à parte de invenção que há na política, ela não pode colocar-se fora da relação com uma finalidade — permitir a justiça —, não podendo prescindir de prosseguir esse objectivo, que o seu próprio exercício vai esclarecendo, inventando hipóteses e mostrando a sua pertinência, sem nunca as colocar como pré-determináveis. Na separação da política e da arte, o impossível abandono, pela primeira, de objectivos que se vão modificando diz respeito a que ela se realiza na tensão entre direito e justiça. Não podendo esta ser apresentada ou definida, ela é, no entanto, uma exigência fundadora do humano, sendo essa exigência e esperança uma afirmação primeira, «indesconstrutível» (no dizer de Jacques Derrida), sobre a qual se erguem indissociavelmente o humano e a política, imprevisíveis. A essa afirmação, a da exigência de justiça, só se pode responder singularmente. É dessa ordem a relação com a Lei, a qual, sendo singular, orienta a relação com os outros através do direito, infinitamente perfectível, embora sem fundamento ou modelo. Pela política, singularidade e universalidade convergem na tensão entre justiça e direito, o que, implicando passagens do indefinível à definição, deixa sempre em aberto a comunidade que institui, a qual não pode deixar de propor formas que vão respondendo à exigên-

4 Cf. Maurice Blanchot, *La bête de Lascaux* [1958], Montpellier, Fata Morgana, 1982 (trad. port. Silvína Rodrigues Lopes, *A Besta de Lascaux*, Lisboa, Vendaval, 2003, p. 37).

cia de justiça, sem jamais encontrar a resposta absoluta. É a necessidade de resposta que constitui o indestrutível⁵, fazendo com que o humano nunca seja vida nua, mas sempre um excesso que resiste à morte — excesso pelo qual o homem, podendo ser destruído, é indestrutível.

Arte, filosofia e política relacionam-se indirectamente. Nenhuma destas experiências se pode afirmar como tutora das outras, porém a filosofia recebe de fora dela — da arte, da nossa experiência quotidiana, da ciência e da política — a força estabilizadora que a impede de ser a eterna repetição dos mesmos problemas e que faz dela uma aliada indispensável de todos os campos da existência. A relação da filosofia com a arte é, por isso, fundamental para impedir o fechamento das “comunidades” políticas, desenhando uma aparente comunicação indirecta entre arte e política, que efectivamente o não é, pois nunca o pensamento desenvolvido a partir da arte pode, em virtude do *désœuvrement* desta, apresentar-se como fundado naquilo que, no entanto, parece inspirá-lo. A filosofia não encontra qualquer legitimação do pensamento na arte, tendo por isso que afirmar a sua exclusiva responsabilidade, que não é a de se tornar instância legitimadora da arte, mas a de garantir a separação na proximidade. É essa separação que é pensada em Blanchot quando ele concebe o comentário como a hipótese de uma sobrevida: «O comentador — crítica, louvor — diz: é isso que tu és, que tu pensas; o pensamento da escrita, sempre dissuadido, esperado pelo desastre, eis que ele é tornado visível no nome, sobrenomeado, e como que salvo, no entanto, entregue ao louvor ou à crítica (é o mesmo), quer dizer, prometido a uma sobrevida.»⁶ A responsabilidade de partir de uma obra de arte é a mesma da de partir de uma escrita poética. É a de um outro começo na intimidade e na distância do sempre perdido. Ainda Blanchot: «A angústia de ler: que todo o texto, por tão importante, tão agradável e tão

5 Cf. Maurice Blanchot, «L'indestructible», in *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, pp. 180-200.

6 Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, p. 17.

interessante que seja (e quanto mais ele dá a impressão de sê-lo), é vazio — ele não existe no fundo; é preciso transpor, franquear um abismo, e *se não se salta, não se compreende.*»⁷ Pelo salto do actual ao não-contemporâneo a crítica provoca uma relação indirecta entre arte e política. Quando a crítica se torna autoritária, essa relação dissolve-se e prevalece a confiscação das obras que ela toma como objecto. A existência de uma crítica que não seja prescritiva, judicativa, ou de qualquer outra forma unificadora pode considerar-se uma “aliada” imprescindível da «política *da arte*», tal como esta se poderia entender a partir de Blanchot, combate pela não-unidade que nos constitui: «A crítica é quase sempre importante. Mesmo que seja parcial, alteradora. Contudo, quando ela se torna guerreira é porque a impaciência política levou a melhor sobre a paciência própria ao “poético”. A escrita, em relação de irregularidade consigo própria, portanto com o absolutamente outro, não sabe o que virá politicamente dela: é essa a sua intransitividade, essa necessidade de não estar senão em relação indirecta com o político.»⁸

A política *da arte* seria a da sua luta por existir, luta fora do poder, do agir programável, da presença a si. Pela intensidade da sua afirmação da disjunção do presente — do permanente dividir-se do tempo no instante que no seu vazio simultaneamente convoca o outro e instaura a possibilidade de fuga à vontade de identificar que dele pode vir —, a relação com a arte é um tactear, uma hesitação que se não resolve, alimentando-se do contacto com o abismo que retorna na exposição de um desajustamento sem fim. Como pergunta Derrida: «[...] a disjuntura não é a própria possibilidade do outro? Como distinguir entre dois desajustamentos, entre a disjuntura do injusto e aquela que abre a dissimetria da relação ao outro, quer dizer, o lugar para a justiça?»⁹

7 *Ibidem*, p. 23 (sublinhados meus).

8 *Ibidem*, pp. 125-126.

9 Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993, p. 48.

Ao eternizar o “instante” da divisão, aquele que nunca se apresenta como um “agora”, a arte é ruptura com o círculo económico, e assim possibilidade do dom e sua condição. Mas um dom nunca se apresenta, e como tal não se integra na continuidade lógica e cronológica que é a da representação. Daí decorre o enigma da arte, aquilo que se pode nomear como o seu esoterismo. Como dom (enigmaticidade, segredo), a arte vem interromper uma situação construída pela continuidade dada na representação, sendo essa interrupção que sobretudo a filosofia (mas também a política, a ciência e tudo o resto que constitui a nossa existência) recebe como uma injunção a nova experimentação, inseparável do esforço de compreensão do que não só não é directamente compreensível, como não é mesmo compreensível. O esforço de compreensão sem o qual a arte não existiria dá-se pela nomeação e repetição nos termos do intelecto enquanto discurso que, diferindo daquilo de que fala, o torna diferente sem todavia lhe retirar a sua potência inicial de gerador de diferença. A obra de arte não existe, por conseguinte, senão diferindo de si própria numa série de declinações sem começo nem fim. Daí que nunca se possa dizer como a arte se apresenta, que não se deva nunca pretender subordiná-la à descrição de técnicas e preceitos formais. Se isso vale para tudo aquilo a que se chama arte, levar-nos-á a dizer que quando falamos de «as grandes obras do passado» temos como referência aquilo que como tal se instituiu e a que se impôs um certo valor de uso e de troca, mas apenas enquanto nos aparece como tal, como arte, e por conseguinte quando delas vem uma sugestão de estranheza que não conseguimos arrumar e que experimentamos quando por ela nos sentimos estrangeiros a nós mesmos, atraídos para o jogo da interpretação, do comentário, da crítica, do elogio, que são em grande parte impulso para a criação de novas obras de arte e impulso para a exposição dos mais diversos problemas sobre o viver humano (o viver com os outros). Trata-se, por

consequente, de estabelecer continuidades na interrupção de que emerge o novo que coloca como condição o desfazer de leis e sujeitos prévios à relação com o outro, não podendo no entanto ser senão ele próprio impuro, situando-se sempre entre o retorno de concepções e teorias mais ou menos estabilizadas e a sua instabilização.

Qualquer obra de arte apresenta-se como uma saudação dirigida ao outro, leitor, espectador, ouvinte, independentemente de qualquer relação particular, de qualquer interesse, sem imposição, súplica ou compaixão, mas também independentemente de qualquer proposta de entendimento ou permuta, apenas afirmando uma igualdade fora do poder. Sendo um «aqui estou» que coloca um «aí estás», a arte enceta o desfazer do efeito viseira, aquele que faria com que, como diz Derrida, «nos sentíssemos vistos por um olhar que será sempre impossível cruzar»¹⁰. Desfazer esse olhar que induz a vontade de imitação, de simetria identificatória, é decompô-lo expondo a não-semelhança que o divide, a de ser ele próprio assemelhar-se ao que se assemelha num processo suportado pelo vazio, pela sombra das imagens. Expor-se à assombração do que vem é solicitar a parte de sombra, imprevisível, pela qual a identidade da percepção é perturbada.

Fora-da-lei ou fora dos gonzos, a arte não é transgressora: o que nela começa, nas suas imagens, nos seus dizeres, permanece fragmentário, partes sem um todo, exposição de elementos em queda. Entre as ruínas, o espaço vazio da permanente recriação.

Antes de ser vinculação a obras que pretendem valer por si mesmas, autonomamente, a capacidade de invenção da “arte” diluía-se no mundo, fazia “naturalmente” parte dele, pelo que a sua “parte maldita” (o dom que a possibilitava) estava oculta sob as máscaras do culto religioso ou político. Quando, na época moderna, as obras de

¹⁰ *Ibidem*, p. 26.

arte deixam de existir “naturalmente” como parte de um mundo fechado, e passam a ser expostas enquanto arte, destacáveis do mundo a que pertenciam, perdendo a sua força cultural, que lhes era conferida pela sua arregimentação sob ideias e ideais, ganham nesse mesmo movimento novos tipos de aura: a de agentes de uma natural reconciliação do humano pelo alcançar da verdadeira natureza deste, ou a de serem a “parte maldita” pela qual se atinge uma comunicação absoluta, que se define pelo mal enquanto o que vai contra o que socialmente se pode apresentar. Constituíram-se a partir daí quer as prescrições que vincularam a arte ao jogo, quer aquelas que a identificaram com a transgressão de leis, assim a colocando em função delas e a encerrando num novo culto, o do maldito, do transgressor. Quer a concepção naturalista do humano como destinado à harmonia do seu conjunto de faculdades, quer a concepção, também ela naturalista, em que o homem está condenado por um passado de animal não-humano a aí retornar compulsivamente, entendem a arte como o meio para atingir a fusionalidade, isto é, para superar as tensões do humano. Daí que o repúdio do naturalismo seja um dos momentos essenciais do pensamento no século XX, o que passa pelo que Frédéric Neyrat escreveu sobre a relação entre homem e animal: «O animal é, no homem, não uma possibilidade negada, uma possibilidade de ser animal, mas uma possibilidade cuja realização é negada, e que vem assombrá-lo como tal: não é sobre o plano dos possíveis que o homem tem que ver com o animal, mas é do ponto do *acto* que o homem pode, num olhar *retrospectivo*, ver a possibilidade do *acto animal* negada.»¹¹

A partir das suas vinculações ao jogo enquanto entretenimento, ou à transgressão, a arte foi sendo engolida pelos fluxos do capitalismo, que visam o seu próprio desenvolvimento contínuo de acumu-

11 Frédéric Neyrat, *Fantasma de la communauté absolue. Lien et déliaison*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 112.

lação. Enquanto no entretenimento promovido pelas “indústrias criativas” se busca a satisfação lúdica, que tende inevitavelmente para o mais pobre de inteligência, para a repetição degradada e degradante, a transgressão como norma procede no campo da luta pelo poder e nessa medida é perfeitamente digerida nos circuitos económicos, nos quais tem uma função de aceleração do progresso técnico. Face à alternativa constituída por esses dois tipos de prescrição, a saída não é uma instrumentalização da arte em função de objectivos historicamente definidos, mas sim a já referida afirmação de uma divisão, que coloca a messianicidade de que fala Derrida, a natureza originária de uma promessa, como indissociável do trair dessa promessa, pois, caso contrário, o humano seria apenas desumano, um automatismo, e não o humano-desumano, ou seja, a possibilidade de invenção, de fuga à repetição do idêntico.

Dado que a relação com a figuração do humano circunscreve a arte a um ideal de perfeição e às categorias do belo ou do sublime, podemos ver na sua desfiguração um princípio de dilaceração, de inapaziguamento ou de ateísmo, no sentido em que Philippe Lacoue-Labarthe fala da emergência de um *ateísmo* moderno a partir da descoberta da “Arte negra”, e da imagem «sistematicamente deformada» que ela oferece do homem. Surgindo a partir daí a «reminiscência inocente, sem a menor vergonha ou a menor culpabilidade, de *toda* a arte — incluindo a “nossa”»¹².

Tal como a prescrição de transgressão, também a afirmação da divisão da arte, que a contraria, é de proveniência romântica, inerente à ideia de crítica que se tornou fundamental a partir daí: uma obra de arte não está encerrada em si, ela desdobra-se, reflectindo sobre si própria e fá-lo infinitamente, de modo que a especularidade da reflexão se perde e o que

12 Cf. Philippe Lacoue-Labarthe, «La figure (humaine)», in *La figure dans l'art*, AA.VV., Antibes/Bordeaux, Musée Picasso/William Blake & Co. Edit., 2008, p. 22.

importa é o instante de divisão, a cesura. Como um processo de dom e contra-dom sem começo nem fim, que não só implica que não há um dom original ao qual se segue o contra-dom, mas que se começa sempre pelo meio, pela resposta. Se não há o dom original é porque o dom, não derivando do sistema de trocas, também não lhe é exterior, é a sua interrupção enquanto corte-ligação: irreversibilidade passado-futuro, eterno retorno do diferente. A crítica (desconstrução enquanto estudo, resposta, louvor) em que a arte se desdobra nem é um simples espelho dela, nem um seu complemento ou intensificação, é principalmente um movimento que impede que o que nela é disseminação seja apresentado como doutrina. O duplo que da obra, ou a partir dela, nasce não a torna reconhecível. Pelo contrário, acentua o desacordo da sua forma como desacordo insuperável que sempre implica uma tensão entre a imagem de um hipotético todo e o movimento pelo qual diverge desse todo indivisível.

Ao expor a abertura de haver dom e contra-dom sob as máscaras do culto, a crítica postula que a arte tem efeitos para além de qualquer finalidade, e que esses efeitos indetermináveis só podem ser os que derivam da afirmação da igualdade dos homens enquanto potência criadora, capacidade de pensar-sentir-criar. Só essa afirmação poderia ser chamada «política *da arte*», dando a essa expressão o sentido de uma política antes da política, isto é, da afirmação da igualdade incomensurável dos homens, assente numa imperfeição originária — exposição ao mal, não no sentido naturalista de uma compulsão, mas no de uma exposição à errância — como condição de aperfeiçoamento e apelo ao instituir e às transformações do instituído, isto é, à política.

Enquanto consequência da declaração de anti-representacionalidade da arte, a crítica ou resposta discursiva a uma obra de arte ou texto separa-se da pretensão a definir critérios e emitir juízos, e passa a entender-se como elemento da relação entre a arte e o mundo enquanto devir, isto é, como sendo também ela própria invenção e não produção. Duplica as-

sim um princípio da arte, o de que não há um fora que seja fora-do-mundo, que não há nenhum ponto que seja a sua origem transcendente. Só enquanto o mundo é sem anterior e sem modelo, sem princípio e sem fim dados, se pode falar de “sentido do mundo” como o de um nascer das coisas no instante. É isso que traz consigo a possibilidade de fazer justiça à multiplicidade, por isso a declaração de anti-representacionalidade é para a crítica uma moção de invenção interior à responsabilidade assumida no mundo, responsabilidade menos indirecta do que a da arte, pois quanto a esta tratar-se-ia de uma responsabilidade que não se apresenta em situação, mas sim constitutivamente múltipla e dispersiva.

Trata-se de não abdicar de afirmar no princípio o heterogéneo, a forma mais radical de combate à rasura da disjunção do presente, que nos colocaria sem defesa «diante da lei», através da qual conspiramos para fazer do mundo um resultado — conjunto de seres limitados, sem tempo, permutáveis. O tempo de cada um, tempo impessoal de afecções e pensamentos discordantes, no qual toma forma aquilo a que chamamos arte, inscreve-se na História contrapondo-se à universalidade abstracta e salvaguardando na universalização a heterogeneidade do viver de cada um enquanto princípio do viver-em-comum. Afecções e pensamentos que compõem uma obra de arte apenas existem no instante da sua repetição/declinação que situa a obra na História através do reconhecimento, mas que ao mesmo tempo a ela se subtrai. Essa repetição que é contra-dom, a da crítica, institui um tipo particular de relação com as regras estabelecidas na arte e para a arte: não podendo deixar de as reconhecer, não pode invocá-las para justificar o que quer que seja. Aliás, na arte nada é justificável porque ela não pertence a nenhum horizonte de expectativa, ela é, recorrendo a uma expressão de Jean-Luc Nancy sobre o desenho, *forma formans*¹³. Cada obra é insubstituível e necessariamente fuga ao

13 Jean-Luc Nancy, *Le plaisir au dessin*, Paris, Galilée, 2009, p. 31.

prescritível, pela agramaticalidade, pela gaguez, pelo inimaginável, pelo vazio. Por muito que um fazer artístico desenvolva uma técnica, nunca é isso que determina a sua excepcionalidade. A exigência do trabalho, a perseverança, o cálculo, que faz parte do dar forma, sem em definitivo dar alguma coisa que se apresente fora do tempo, é um combate, confronto com os limites do possível, não para os deslocar, mas para abrir o fora deles, o que não se atinge nunca e que, sendo irreconhecível, é sempre o impulso de partir. É essa a condição do dom e do contra-dom, da arte, do pensamento, de toda a existência, que não pode ser considerada privilégio de alguns, os mais cultos, por exemplo, ou os mais conhecedores da história da arte, ou qualquer outro grupo que possa ser designado como uma aristocracia pelas suas competências atestadas. A aristocracia intelectual, como se disse no início deste texto, não é específica de um grupo, pelo contrário, faz parte do nosso não sermos subsumíveis enquanto parte de um grupo, no limite universal, como pretendia o humanismo, que, como se sabe, construía com base nisso diversos sistemas de exclusão. O facto de cooperarmos e nos reunirmos só se torna possível a partir de uma tal impossibilidade de subsunção num grupo, mesmo definido como o dos melhores, pois o homem, humano-desumano, é incomparável.

Fazer de cada um uma parcela dirigível segundo as leis da economia tende a ser o programa daquilo a que hoje se chama democracia e passa pelas estratégias estatais de apropriação da arte através de mecanismos reguladores que procuram destiná-la ao que chamam recepção e que é o seu enquadramento aceitável, aquele que a retira de uma deriva improdutiva, e rasura o seu excesso através da indiferenciação do seu modo de existência e dos produtos das indústrias da cultura. Tendo as grandes questões a respeito destas sido colocadas por Adorno, é hoje bem visível que aquilo que as instituições da cultura apresentam como tal é o resultado de uma homogeneização sob a etiqueta da produção,

que tende a apresentar o mundo como soma do inerte e acumulável, fazendo da cultura um horizonte mortífero. Lautréamont previu esta catástrofe da cultura que se fez mercadoria, contra a qual declarou: *A poesia deve ser feita por todos*. Para que o mundo continue como permanente e invisível transformação é preciso que a poesia (a arte) seja “feita”, que os esquemas perceptivos não fixem a vida em definitivo. Mas a poesia só é feita se for feita por todos, se não for determinada por uma especialização pensada em termos técnicos e económicos que levam ao extremo a divisão do trabalho: de um lado os ditos agentes artísticos ou culturais (criadores, comissários, críticos, professores, etc., etc., mas também e cada vez mais trabalhadores da indústria de entretenimento e um conjunto de trabalhadores dos média cuja função é já a do puro *marketing*), do outro lado as ditas “massas” consumidoras. Com o desenvolvimento da técnica, esta designação corresponde a uma maioria preparada para interagir e repetir, não percebendo que está a ser comandada para isso e que a sua “participação” programada é uma forma de alienação.

Quando se pretende que a arte seja feita «por todos», não há aí nenhuma desvalorização da aprendizagem, pelo contrário, está aí implícito que a aprendizagem pode, deve, ser feita por todos, o que implica a necessidade de opor-se à desvalorização da Universidade e do ensino das disciplinas de Filosofia, de Estudos Artísticos e outras afins; a necessidade de opor-se à vaga economicista que pretende dissolver as Universidades em aparelhos de produção mensuráveis em termos quantitativos, ou mais simplesmente rentáveis. Colocá-las ao serviço da produção de técnicos para as indústrias da cultura e, assim, em função de um tipo de produção que nada tem que ver com o pensamento e a arte é o oposto de uma democratização que, essa sim, visaria a potencialidade de cada um no seu exceder-se improdutivo. Que a arte seja feita por todos, quer dizer, que ela não possa ser remetida para um

lugar específico, um lugar na economia, ela que é um nada de próprio, que implica o que somos de melhor, *aristos*, se dermos esse nome àquilo pelo qual cada um sai do seu lugar limitado e limitador no dirigir-se ao outro, na afirmação de que o que liga/separa é anterior ao poder e de que esse vazio é em si promessa de haver lei.

O sem-lugar do fazer da arte, implícito no desejo de que a arte seja feita por todos, supõe um espaço-tempo extraordinário, em que se dá a interrupção das escalas prévias de valores. Um momento em que a experiência gera o seu valor, o que o separa de uma ideia de elite baseada em aptidões particulares. O instante antiautoritário que a arte sempre afirma não é dela exclusivo. O desaparecimento dessa elite aconteceu, segundo Blanchot, em Maio de 68, onde a figura do intelectual destacado desapareceu por uns tempos «tanto a força do movimento antiautoritário tornava quase fácil o esquecimento das particularidades e não permitia distinguir nem jovens, nem velhos, nem os conhecidos, nem os demasiado conhecidos, como se, apesar das diferenças e das controvérsias incessantes, cada um se reconhecesse nas palavras anónimas que se inscreviam nos muros e que finalmente, mesmo se fossem elaboradas em comum, nunca se anunciavam como palavras de autor, sendo de todos e para todos, nas suas formulações contraditórias»¹⁴.

A política *da* arte, se essa expressão fizer sentido, será então o facto de ela ser arte e ser crítica, ser forma que formando-se se desconstrói, se abala. Essa é a performatividade que se pode traduzir na expressão deleuziana «resistir é criar». Por ela, a resistência da arte não é directamente política: ela não resiste a nada directamente, pois é saindo da conspiração identitária que se dá o seu resistir; é a força de afecções impessoais que nela desloca os esquemas perceptivos (sujeito-objecto), não para propor novos, mas para instaurar o novo na sua impresentabilidade, imperceptibilidade do devir.

14 Maurice Blanchot, *Les intellectuels en question...*, *op. cit.*, p. 60.

Num texto intitulado «Será que a arte resiste a alguma coisa?», Jacques Rancière situa a associação de arte e resistência no domínio da opinião, no qual funciona como um dos mecanismos que ocultam as tensões do campo da arte e as da política, parecendo no entanto fazê-las convergir. Considera Rancière que «no mundo da opinião se admite que a arte resiste e que ela o faz de modos diversos que convergem num poder único»¹⁵. Entende-se que a arte resiste à usura do tempo e à determinação do conceito, e que «quem resiste ao tempo e ao conceito naturalmente resiste aos poderes». Esse entendimento aparece associado à figura do artista livre e rebelde, na qual se confunde a passividade da resistência da matéria com a oposição activa dos homens. Rancière assinala o que há de contraditório nesta figura da *doxa*: por um lado, a exaltação do que resiste em si, por outro a do que se opõe à ordem das coisas — e chama a atenção para a sua inconsistência, claramente evidenciada pelos mecanismos institucionais da arte e, por conseguinte, pela sua manipulação pelos poderes públicos e pelo mercado. Mas, se é certo que, como pretende Rancière, não há uma relação necessária entre a permanência no tempo, que é uma questão de instituições, e a resistência aos poderes, e que os artistas não são nem mais nem menos rebeldes do que as outras categorias da população, ainda assim a questão da resistência da poesia parece-me dever colocar-se fora da *doxa* para a qual ele a remete inteiramente. Para tal precisamos de admitir que a arte persiste no tempo, não por aquilo que ela é em si, mas pela sua capacidade de devir precedendo-se: o que resiste resiste porque não é nada em si (nada determinável, entenda-se), mas porque é “em si mesmo” fora. Não é enquanto conjunto de propriedades que uma obra de arte persiste, mas é a impropriedade constitutiva que nela insiste que a subtrai à diluição em qualquer época

15 Jacques Rancière, «Será que a arte resiste a alguma coisa?», in *Nietzsche/Deleuze. Arte, resistência*, org. Daniel Lins, Rio de Janeiro, Editora Forense Universitária, 2007, p. 127 (a citação seguinte é extraída da mesma página).

histórica, à sua identificação com um contexto. Assim, resistir não é a consequência de uma propriedade que a vocaciona para tal, mas o próprio movimento de fazer-sentido enquanto movimento de abertura da forma, isto é, movimento instabilizador da totalização de uma forma. A resistência da arte, não sendo uma resistência política ou social, é sempre uma resistência ao totalitarismo, à possibilidade de ser pensada como emanção de um destino ou como parte de um organismo. Essa resistência da arte ao totalitarismo, podemos dizê-lo na fórmula de Malraux, «a arte é um antidesino», o que permite expor a simultânea separabilidade e inseparabilidade da poesia e das outras esferas da existência, e ver nesse particular modo de conexão a sua condição de possibilidade. Quer isto dizer que a arte só pode existir separada de qualquer finalidade: política, social, científica, pessoal, e que é nessa não-finalização que ela participa da criação do mundo, justamente por se contrapor ao niilismo que o ameaça sob a forma do «vale tudo porque tudo é idêntico», «tudo caminha para a morte como máximo denominador comum». Então a arte, na qual persevera a capacidade de criar resistência ao idêntico, dissemina-se imperceptivelmente na existência, sendo aí a capacidade de resistir às formas encerradas em si, às totalidades, sendo aí um impulso para a justiça, mas sem os limites que a relação política-situação implica. Resistência e criação são duas faces de um movimento que persiste no seu permanente recomeçar fora do circuito económico, fora também de qualquer reversibilidade passado-futuro.

Sendo essa a duplicidade da arte, ela volta-se necessariamente contra aquilo que a institui como força de ruptura com a opinião, pois esse instituir anula-a, fixando-a à condição muda da genialidade ou da vocação profética, das quais emanaria uma verdade incontestável. Se a arte existe, não é por uma separação elitista do quotidiano, mas porque é o mergulho em que ele se dissipa, em que se dissipa o terror de tudo ser finito, representável, sem resto. Daí deriva um dos problemas

dos estudos de arte, o da sua insuficiência diante do que nada é em si: o estudo de técnicas, a atenção à História e todo o “convívio” com as obras de arte nada seria sem a heterogeneidade do tempo em que elas são acolhidas, heterogeneidade inseparável daquilo a que chamamos o quotidiano, único lugar da fuga à linguagem única, da multiplicação de linguagens.

Conferir à arte uma relevância social, que a destaca como uma coisa que permanece imutável, seria esse um modo errado de entender a sua resistência ao tempo, que é uma resistência ao lógico e cronológico e não ao tempo fora dos gonzos, que implica o jogo interminável de intercepção da representação pelo vazio, que retira à arte todo o valor de uso e valor de troca. E se a arte não serve para nada, ela deve ser salvaguardada contra todas as suas rentabilizações, tais como a de dar visibilidade às pretensas identidades nacionais, ou a de figurar o que quer que seja, sem que nesse distanciar-se do totalitário lhe seja atribuído um outro tipo de verdade, uma verdade oracular de tipo histórico ou messiânico, que caberia à filosofia, à teoria ou à crítica extrair do sem-sentido manifesto.

Do facto de uma obra de arte ser sempre feita a partir de outras não se conclui que as confirme ou que por elas seja antecipada. É nesse sentido que a arte é também sempre feita a partir de nada, nenhuma lei lhe impõe um tipo de movimento, um conjunto de conexões, em vez de outro. E o mesmo se passa no acolhimento que é dado à arte, que só existe se for deslocação, desvio, diferenciação. O que importa são os pensamentos que se desencadeiam e que fazem parte da dimensão crítica enquanto ela não tem por propósito julgar, mas propõe ligar-se ao que na arte é indirecto, os seus signos (imagens, dizeres, composição) para, mantendo a afirmação decisiva de igualdade, especular sobre hipóteses que, sem garantia, coloca no espaço do diálogo entre saber, moral e política. A crítica é assim parte da filosofia que, no seu abandono da

pretensão a um metaconhecimento, se assume como conceptualização (e conseqüentemente criação de conceitos) para a qual a arte como ponto de partida assume uma grande importância enquanto movimento anti-História por excelência.

Enquanto ausência de finalidade (didáctica, catártica, moralizadora, de fundação da verdade), a arte não se encerra em formas, embora se apresente numa forma. A sua abertura é abertura do mundo. Retirando-lhe qualquer garantia, deixa em aberto a possibilidade/responsabilidade de cada um na sua criação/transformação. Isso é que faz com que uma expressão como “arte de massas” seja uma expressão aberrante por implicar a redução da arte a uma das funções referidas (mesmo se a de educação em sentido lato), o que é solidário da consolidação de uma divisão política que coloca de um lado os que têm a capacidade para formar e do outro os que só podem ser formados. O que não está longe de uma espécie de aristocracia cultural, a dos possuidores do saber: como se houvesse só um saber e todos devessem ser preenchidos pelo que dele lhes falta. Contra essa concepção, de proveniência platónica, podem referir-se, de Jacques Rancière, *Le maître ignorant* e *La nuit des prolétaires*. Enquanto no primeiro destes livros se pensa, a partir de uma experiência histórica de ensino, o modo de este poder ser crítica da ideia de aprendizagem como aquisição de um saber-que-falta, no último se mostra como a disponibilidade e a força para sair dos limites identitários fixados pela “arte de massas” se podem gerar por uma prática de aprendizagem em que uma espécie de “auto-didactismo” se apresenta como saída dos limites de saber e pensar impostos por um grupo a outros grupos. Trata-se de não apagar «a heterogeneidade da lógica da emancipação em relação à lógica de desenvolvimento da ordem social», de não apagar «o que é o âmago da emancipação, a saber, o comunismo da inteligência, a afirmação da capacidade de não importa quem para ser aí onde *não pode* ser e fazer

o que *não pode* fazer»¹⁶. O desfazer da definição de identidades é o primeiro passo do viver-em-comum, pelo que qualquer ideia de uma arte com modelo de destinatário (como é o caso da “arte de massas”), aquilo que na linguagem do *marketing* se diz “um público”, vai contra o que é condição dela. Não seria exacto dizer que a instrumentaliza, pois o que de facto se passa quando parece que estamos perante uma tal instrumentalização é que se trata de uma pretensão de anulação dela através da rasura da sua força.

Por outro lado, é preciso entender que aquilo que permite falar de “arte de massas” é da mesma ordem daquilo que permite falar de cultura de massas: uma certa dicotomia vida/espírito que ficciona o humano antes da linguagem, a arte ou a cultura separada da vida, considerada matéria moldável, e agindo sobre ela a partir dessa esfera autónoma tida como produção espiritual, que a actualidade foi convertendo em espectacularização. Não se põe em causa a plasticidade dos humanos (pelo contrário, ela é aquilo pelo qual são iguais), nem como ela supõe a aprendizagem enquanto factor decisivo. É também evidente que há grupos sociais que têm acesso privilegiado a meios de aprendizagem (escolas, livros, tempo disponível, estímulo do meio, etc.), mas a arte não pode substituir-se à política na missão de alterar a situação, é a política que tem de encontrar meios que tornem impossível a arte de massas pela substituição das situações que provocam a divisão que as constitui por situações mais justas. As obras de arte podem ser lugares de onde irradiem impulsos políticos, mas sempre na condição de serem apresentadas como podendo sê-lo pelo pensamento que desencadeiam e não como sendo-o necessariamente. Daí, como diz Blanchot, «que toda a literatura moralizante seja não só ineficaz (o que seria quase louvável), mas corruptora»¹⁷.

16 Jacques Rancière, «Communistes sans communisme?», in *L’Idée du communisme*, org. Badiou/Žižek, Lignes, 2010, p. 236.

17 Maurice Blanchot, *L’amitié*, Paris, Gallimard, 1980, p. 199.

Concluindo, o modo de existência da arte é independente da política, da moral, do conhecimento. O facto de estes não existirem senão em função de objectivos a diversos níveis, mais vagos ou menos precisos, faz com que eles se situem num espaço de diálogo, garantido pela filosofia, que, não ditando regras ou procedimentos para nenhum deles, coloca problemas que lhes dizem respeito. A arte não é indiferente à filosofia, à política, ao saber, mas não lhes responde nem espera resposta, retira-se na sua própria divisão.

Precedências desajustadas

Pretende-se aqui retomar um problema de importância decisiva, o do modo de existência da arte na actualidade, para o que se procederá a uma análise que mostre a cumplicidade entre as estratégias que reduzem a arte¹ a um conjunto de bens e serviços disponíveis para fins específicos (fruição, educação, poder simbólico, etc.) e aquelas que fazem da política uma gestão de instituições orientadas para a maximização da produção e do consumo. Escapar a esse duplo dispositivo implica para a arte o subtrair-se a qualquer hipótese de reduzir as obras de arte a algo que se coloca como idêntico a si.

Nas actuais “democracias”, que tendem a limitar-se à promoção de um sistema económico assente na competitividade, a arte — que desde sempre atesta o humano do homem, a sua capacidade de criar enquanto capacidade de ser singular e de viver em comum — é posta em perigo por um conjunto de mecanismos, os mesmos que são usados para forçar o consumo de qualquer tipo de mercadorias, nomeadamente, os da indiferenciação entre informação, propaganda e publicidade, sendo que estas últimas tendem a ser simples técnicas impositivas de comportamentos, criando elas próprias o ambiente propício para se tornarem cada vez mais poderosas. É assim que proliferam os chamados criativos e as “indústrias criativas”, que os nomes de artistas se convertem em marcas comerciais, ou que um grupo de produtores, “agentes artísticos”, “cria” os próprios artistas, como um bom agente

¹ Sobre uma noção de arte não essencialista, que articula o singular de cada arte numa nomeação que nada nomeia para além dessa articulação, ver Jean-Luc Nancy, *Les Muses*, Galilée, Paris, 1994.

de publicidade pode “criar” o produto a consumir. O controlo dos indivíduos por um Estado “democrático”, através do qual o capital exerce o seu poder, não decorre de meios directos de controlo mas da cumplicidade entre a gestão centralizada de certos recursos e serviços e o poder do *marketing* detido pelos média, que são o principal veículo do entretenimento (veja-se, por exemplo, a quantidade de publicidade dirigida às crianças em programas televisivos que lhes são dirigidos, publicidade que não deixa alternativa — «tu vais ter», «tu vais ser»). O controlo é permanente: a formação de “públicos”, contínua e vinda de todos os lados, abole o silêncio e o espanto pela saturação do quotidiano por músicas, imagens, “notícias” e jogos que não só produzem identificações automáticas como introduzem compulsões ao exercício de poder, correspondentes a um tudo-é-possível-e-tudo-se-equivale. Estão em perigo o sentir e o pensar, motivo pelo qual a resposta singular que a arte convoca é rasurada pelas instituições que pretendem fazê-la render, moldá-la às circunstâncias, que se resumem ao lucro.

Consistindo a condição humana na irredutibilidade do homem ao económico (trabalho e prazer), é aí que assentam tanto a arte como a política, sendo que aquilo que a primeira inaugura não é por tal instituído, enquanto a segunda só se afirma como instituir, respondendo à exigência de encontrar formas justas do viver-em-comum, não subordinadas a um fundamento e não reguladas por leis definitivas, as quais cerceariam as potencialidades do viver-em-comum constituindo-o como comunidade fechada. Daí que haja necessariamente relação entre a política e a arte, como entre a política e tudo o resto, mas essa relação, ao contrário do que se pretende quando se considera que tudo é, num certo grau, político, não só não é determinável como não pode servir de pretexto para limitar a arte, uma vez que limitá-la é anulá-la. Para que possa haver arte, não é indiferente a

política², ou a abdicação dela num Estado-gestão. No entanto, nem à arte se podem pedir orientações para a política, nem à política orientações para a arte: a relação entre arte e política é disjuntiva: o «e» que as reúne corresponde a um corte-traço-de-ligação pelo qual o próprio de cada uma destas experiências se situa no movimento da sua separação, cuja responsabilidade a arte endereça à política, porquanto a arte se cumpre no fazer e no acolher enquanto experiências da singularidade. A arte não cuida de política, nem de moral, nem de conhecimento, mas abre para todas as actividades do humano, é um dos nomes do humano enquanto abertura, enquanto possibilidade de o subsistir se exceder no existir. É portanto sob condição de arte que a política se instala, ela nem se lhe subordina nem a comanda: é preciso que haja separação, singularização, para não naufragarmos no mesmo, para que haja em comum a crença no mundo, na sua transformação.

Nada se deve pedir à arte, pois nenhuma condição se lhe pode colocar para que o seja: apenas o acolhimento que alguém dela faz a reconhece como *aristos*, momento extremo (perfeição) do que não tem fim, experiência do sentir-pensar enquanto (des)humanização do homem. Daí que só se possa reconhecer à arte um poder irreconhecível, sem fundamento ou projecto determináveis, que apenas se cumpre no encontro, por conseguinte sempre diferentemente. Quando se atribui à arte uma «aristocracia intelectual» o valor desta expressão precisa de ser esclarecido, excluindo-se qualquer pretensão de alusão a um regime político, a um governo dos melhores, que na actualidade encontra os seus ecos na defesa da meritocracia. Com efeito, como em Philippe Lacoue-Labarthe, o uso da expressão «aristocracia intelectual» pode referir um poder que não é poder político, no sentido em que não

2 Jacques Rancière apresenta essa relação, dando entre outros o exemplo, retirado de Platão, de imposição de um tipo de divisão do trabalho como condicionante do acesso à experiência política ou artística. Cf. *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 1998, p. 13.

é específico do pensar e agir que visa directamente o viver-em-comum, mas é afirmação de que o poder decisivo do humano, aquele que permite a cada um viver partilhando com os outros a invenção do mundo, e os riscos dessa permanente invenção, supõe o poder da inteligência como o que lhe é mais próprio. Inteligência tem como etimologia *intel-ligere*, sendo que *legere*, como o fez notar Blanchot, «abre para o *logos* que, antes de significar linguagem (fala, marca), diz a reunião em si do que é disperso. Dispersão e reunião, tal seria a respiração do espírito, o duplo movimento que não se unifica, mas que a inteligência tende a estabilizar para evitar a vertigem de um aprofundamento incessante»³.

Tanto a arte como a política fazem parte dos processos de individualização pelos quais devemos aquilo que somos, e que são também desindividualização, sem o que as identidades não seriam indetermináveis e em mudança, mas pré-determinadas e absolutamente constringedoras. Arte e política são ambas em parte invenções, partilham como tal a capacidade de sentir e pensar; o que faz corte entre elas, que as separa e impede que as consideremos em termos de subsunção, analogia ou simetria é a instauração de tipos de relação diferentes entre invenção e finalidade. Como um fazer sem finalidade, a obra de arte suspende a intervenção directa nas negociações do mundo, afirmando em relação a elas um desvio infinito que a filosofia e a política devem preservar. É uma tarefa da filosofia pensar a condição da arte, mostrando como a ausência dela poria em causa o mundo, porquanto sem o espaço de experimentação em que a relação sensível-inteligível atinge um máximo de intensidade, os mecanismos de repetição atingiriam um grau muito redutor das potencialidades do humano.

Afirmando-se na irredutibilidade de um termo ao outro, a arte não tem auto-nomia e não se subordina a nenhum *nomos*, como mostrou

3 Cf. Maurice Blanchot, *Les intellectuels en question. Ébauche d'une réflexion*, Paris, Fourbis, 1996, p. 15.

Adorno, para quem a arte é interrupção, tensão entre aparência e combate da aparência. Na sua irreconciliabilidade, a arte é simultaneamente o seu devir-obra e o *désœuvrement* que a abisma, como o concebeu Blanchot, que apresenta a experiência artística enquanto «intimidade em luta de momentos irreconciliáveis e inseparáveis», entre o começo que faz obra e a origem «onde reina o *désœuvrement* eterno»⁴. Pelo seu *désœuvrement*, uma obra afirma-se desconstruindo-se infinitamente, e como tal expondo quem a faz e quem lhe responde à experiência do desprendimento absoluto de si, resposta ao absolutamente desconhecido.

Quanto à parte de invenção que há na política, ela não pode colocar-se fora da relação com uma finalidade — permitir a justiça —, não podendo prescindir de prosseguir esse objectivo, que o seu próprio exercício vai esclarecendo, inventando hipóteses e mostrando a sua pertinência, sem nunca as colocar como pré-determináveis. Na separação da política e da arte, o impossível abandono, pela primeira, de objectivos que se vão modificando diz respeito a que ela se realiza na tensão entre direito e justiça. Não podendo esta ser apresentada ou definida, ela é, no entanto, uma exigência fundadora do humano, sendo essa exigência e esperança uma afirmação primeira, «indesconstrutível» (no dizer de Jacques Derrida), sobre a qual se erguem indissociavelmente o humano e a política, imprevisíveis. A essa afirmação, a da exigência de justiça, só se pode responder singularmente. É dessa ordem a relação com a Lei, a qual, sendo singular, orienta a relação com os outros através do direito, infinitamente perfectível, embora sem fundamento ou modelo. Pela política, singularidade e universalidade convergem na tensão entre justiça e direito, o que, implicando passagens do indefinível à definição, deixa sempre em aberto a comunidade que institui, a qual não pode deixar de propor formas que vão respondendo à exigên-

4 Cf. Maurice Blanchot, *La bête de Lascaux* [1958], Montpellier, Fata Morgana, 1982 (trad. port. Silvína Rodrigues Lopes, *A Besta de Lascaux*, Lisboa, Vendaval, 2003, p. 37).

cia de justiça, sem jamais encontrar a resposta absoluta. É a necessidade de resposta que constitui o indestrutível⁵, fazendo com que o humano nunca seja vida nua, mas sempre um excesso que resiste à morte — excesso pelo qual o homem, podendo ser destruído, é indestrutível.

Arte, filosofia e política relacionam-se indirectamente. Nenhuma destas experiências se pode afirmar como tutora das outras, porém a filosofia recebe de fora dela — da arte, da nossa experiência quotidiana, da ciência e da política — a força estabilizadora que a impede de ser a eterna repetição dos mesmos problemas e que faz dela uma aliada indispensável de todos os campos da existência. A relação da filosofia com a arte é, por isso, fundamental para impedir o fechamento das “comunidades” políticas, desenhando uma aparente comunicação indirecta entre arte e política, que efectivamente o não é, pois nunca o pensamento desenvolvido a partir da arte pode, em virtude do *désœuvrement* desta, apresentar-se como fundado naquilo que, no entanto, parece inspirá-lo. A filosofia não encontra qualquer legitimação do pensamento na arte, tendo por isso que afirmar a sua exclusiva responsabilidade, que não é a de se tornar instância legitimadora da arte, mas a de garantir a separação na proximidade. É essa separação que é pensada em Blanchot quando ele concebe o comentário como a hipótese de uma sobrevida: «O comentador — crítica, louvor — diz: é isso que tu és, que tu pensas; o pensamento da escrita, sempre dissuadido, esperado pelo desastre, eis que ele é tornado visível no nome, sobrenomeado, e como que salvo, no entanto, entregue ao louvor ou à crítica (é o mesmo), quer dizer, prometido a uma sobrevida.»⁶ A responsabilidade de partir de uma obra de arte é a mesma da de partir de uma escrita poética. É a de um outro começo na intimidade e na distância do sempre perdido. Ainda Blanchot: «A angústia de ler: que todo o texto, por tão importante, tão agradável e tão

5 Cf. Maurice Blanchot, «L'indestructible», in *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969, pp. 180-200.

6 Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, p. 17.

interessante que seja (e quanto mais ele dá a impressão de sê-lo), é vazio — ele não existe no fundo; é preciso transpor, franquear um abismo, e *se não se salta, não se compreende.*»⁷ Pelo salto do actual ao não-contemporâneo a crítica provoca uma relação indirecta entre arte e política. Quando a crítica se torna autoritária, essa relação dissolve-se e prevalece a confiscação das obras que ela toma como objecto. A existência de uma crítica que não seja prescritiva, judicativa, ou de qualquer outra forma unificadora pode considerar-se uma “aliada” imprescindível da «política *da arte*», tal como esta se poderia entender a partir de Blanchot, combate pela não-unidade que nos constitui: «A crítica é quase sempre importante. Mesmo que seja parcial, alteradora. Contudo, quando ela se torna guerreira é porque a impaciência política levou a melhor sobre a paciência própria ao “poético”. A escrita, em relação de irregularidade consigo própria, portanto com o absolutamente outro, não sabe o que virá politicamente dela: é essa a sua intransitividade, essa necessidade de não estar senão em relação indirecta com o político.»⁸

A política *da arte* seria a da sua luta por existir, luta fora do poder, do agir programável, da presença a si. Pela intensidade da sua afirmação da disjunção do presente — do permanente dividir-se do tempo no instante que no seu vazio simultaneamente convoca o outro e instaura a possibilidade de fuga à vontade de identificar que dele pode vir —, a relação com a arte é um tactear, uma hesitação que se não resolve, alimentando-se do contacto com o abismo que retorna na exposição de um desajustamento sem fim. Como pergunta Derrida: «[...] a disjuntura não é a própria possibilidade do outro? Como distinguir entre dois desajustamentos, entre a disjuntura do injusto e aquela que abre a dissimetria da relação ao outro, quer dizer, o lugar para a justiça?»⁹

7 *Ibidem*, p. 23 (sublinhados meus).

8 *Ibidem*, pp. 125-126.

9 Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Paris, Galilée, 1993, p. 48.

Ao eternizar o “instante” da divisão, aquele que nunca se apresenta como um “agora”, a arte é ruptura com o círculo económico, e assim possibilidade do dom e sua condição. Mas um dom nunca se apresenta, e como tal não se integra na continuidade lógica e cronológica que é a da representação. Daí decorre o enigma da arte, aquilo que se pode nomear como o seu esoterismo. Como dom (enigmaticidade, segredo), a arte vem interromper uma situação construída pela continuidade dada na representação, sendo essa interrupção que sobretudo a filosofia (mas também a política, a ciência e tudo o resto que constitui a nossa existência) recebe como uma injunção a nova experimentação, inseparável do esforço de compreensão do que não só não é directamente compreensível, como não é mesmo compreensível. O esforço de compreensão sem o qual a arte não existiria dá-se pela nomeação e repetição nos termos do intelecto enquanto discurso que, diferindo daquilo de que fala, o torna diferente sem todavia lhe retirar a sua potência inicial de gerador de diferença. A obra de arte não existe, por conseguinte, senão diferindo de si própria numa série de declinações sem começo nem fim. Daí que nunca se possa dizer como a arte se apresenta, que não se deva nunca pretender subordiná-la à descrição de técnicas e preceitos formais. Se isso vale para tudo aquilo a que se chama arte, levar-nos-á a dizer que quando falamos de «as grandes obras do passado» temos como referência aquilo que como tal se instituiu e a que se impôs um certo valor de uso e de troca, mas apenas enquanto nos aparece como tal, como arte, e por conseguinte quando delas vem uma sugestão de estranheza que não conseguimos arrumar e que experimentamos quando por ela nos sentimos estrangeiros a nós mesmos, atraídos para o jogo da interpretação, do comentário, da crítica, do elogio, que são em grande parte impulso para a criação de novas obras de arte e impulso para a exposição dos mais diversos problemas sobre o viver humano (o viver com os outros). Trata-se, por

consequente, de estabelecer continuidades na interrupção de que emerge o novo que coloca como condição o desfazer de leis e sujeitos prévios à relação com o outro, não podendo no entanto ser senão ele próprio impuro, situando-se sempre entre o retorno de concepções e teorias mais ou menos estabilizadas e a sua instabilização.

Qualquer obra de arte apresenta-se como uma saudação dirigida ao outro, leitor, espectador, ouvinte, independentemente de qualquer relação particular, de qualquer interesse, sem imposição, súplica ou compaixão, mas também independentemente de qualquer proposta de entendimento ou permuta, apenas afirmando uma igualdade fora do poder. Sendo um «aqui estou» que coloca um «aí estás», a arte enceta o desfazer do efeito viseira, aquele que faria com que, como diz Derrida, «nos sentíssemos vistos por um olhar que será sempre impossível cruzar»¹⁰. Desfazer esse olhar que induz a vontade de imitação, de simetria identificatória, é decompô-lo expondo a não-semelhança que o divide, a de ser ele próprio assemelhar-se ao que se assemelha num processo suportado pelo vazio, pela sombra das imagens. Expor-se à assombração do que vem é solicitar a parte de sombra, imprevisível, pela qual a identidade da percepção é perturbada.

Fora-da-lei ou fora dos gonzos, a arte não é transgressora: o que nela começa, nas suas imagens, nos seus dizeres, permanece fragmentário, partes sem um todo, exposição de elementos em queda. Entre as ruínas, o espaço vazio da permanente recriação.

Antes de ser vinculação a obras que pretendem valer por si mesmas, autonomamente, a capacidade de invenção da “arte” diluía-se no mundo, fazia “naturalmente” parte dele, pelo que a sua “parte maldita” (o dom que a possibilitava) estava oculta sob as máscaras do culto religioso ou político. Quando, na época moderna, as obras de

¹⁰ *Ibidem*, p. 26.

arte deixam de existir “naturalmente” como parte de um mundo fechado, e passam a ser expostas enquanto arte, destacáveis do mundo a que pertenciam, perdendo a sua força cultural, que lhes era conferida pela sua arregimentação sob ideias e ideais, ganham nesse mesmo movimento novos tipos de aura: a de agentes de uma natural reconciliação do humano pelo alcançar da verdadeira natureza deste, ou a de serem a “parte maldita” pela qual se atinge uma comunicação absoluta, que se define pelo mal enquanto o que vai contra o que socialmente se pode apresentar. Constituíram-se a partir daí quer as prescrições que vincularam a arte ao jogo, quer aquelas que a identificaram com a transgressão de leis, assim a colocando em função delas e a encerrando num novo culto, o do maldito, do transgressor. Quer a concepção naturalista do humano como destinado à harmonia do seu conjunto de faculdades, quer a concepção, também ela naturalista, em que o homem está condenado por um passado de animal não-humano a aí retornar compulsivamente, entendem a arte como o meio para atingir a fusionalidade, isto é, para superar as tensões do humano. Daí que o repúdio do naturalismo seja um dos momentos essenciais do pensamento no século XX, o que passa pelo que Frédéric Neyrat escreveu sobre a relação entre homem e animal: «O animal é, no homem, não uma possibilidade negada, uma possibilidade de ser animal, mas uma possibilidade cuja realização é negada, e que vem assombrá-lo como tal: não é sobre o plano dos possíveis que o homem tem que ver com o animal, mas é do ponto do *acto* que o homem pode, num olhar *retrospectivo*, ver a possibilidade do *acto animal* negada.»¹¹

A partir das suas vinculações ao jogo enquanto entretenimento, ou à transgressão, a arte foi sendo engolida pelos fluxos do capitalismo, que visam o seu próprio desenvolvimento contínuo de acumu-

11 Frédéric Neyrat, *Fantasma de la communauté absolue. Lien et déliaison*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 112.

lação. Enquanto no entretenimento promovido pelas “indústrias criativas” se busca a satisfação lúdica, que tende inevitavelmente para o mais pobre de inteligência, para a repetição degradada e degradante, a transgressão como norma procede no campo da luta pelo poder e nessa medida é perfeitamente digerida nos circuitos económicos, nos quais tem uma função de aceleração do progresso técnico. Face à alternativa constituída por esses dois tipos de prescrição, a saída não é uma instrumentalização da arte em função de objectivos historicamente definidos, mas sim a já referida afirmação de uma divisão, que coloca a messianicidade de que fala Derrida, a natureza originária de uma promessa, como indissociável do trair dessa promessa, pois, caso contrário, o humano seria apenas desumano, um automatismo, e não o humano-desumano, ou seja, a possibilidade de invenção, de fuga à repetição do idêntico.

Dado que a relação com a figuração do humano circunscreve a arte a um ideal de perfeição e às categorias do belo ou do sublime, podemos ver na sua desfiguração um princípio de dilaceração, de inapaziguamento ou de ateísmo, no sentido em que Philippe Lacoue-Labarthe fala da emergência de um *ateísmo* moderno a partir da descoberta da “Arte negra”, e da imagem «sistematicamente deformada» que ela oferece do homem. Surgindo a partir daí a «reminiscência inocente, sem a menor vergonha ou a menor culpabilidade, de *toda* a arte — incluindo a “nossa”»¹².

Tal como a prescrição de transgressão, também a afirmação da divisão da arte, que a contraria, é de proveniência romântica, inerente à ideia de crítica que se tornou fundamental a partir daí: uma obra de arte não está encerrada em si, ela desdobra-se, reflectindo sobre si própria e fá-lo infinitamente, de modo que a especularidade da reflexão se perde e o que

12 Cf. Philippe Lacoue-Labarthe, «La figure (humaine)», in *La figure dans l'art*, AA.VV., Antibes/Bordeaux, Musée Picasso/William Blake & Co. Edit., 2008, p. 22.

importa é o instante de divisão, a cesura. Como um processo de dom e contra-dom sem começo nem fim, que não só implica que não há um dom original ao qual se segue o contra-dom, mas que se começa sempre pelo meio, pela resposta. Se não há o dom original é porque o dom, não derivando do sistema de trocas, também não lhe é exterior, é a sua interrupção enquanto corte-ligação: irreversibilidade passado-futuro, eterno retorno do diferente. A crítica (desconstrução enquanto estudo, resposta, louvor) em que a arte se desdobra nem é um simples espelho dela, nem um seu complemento ou intensificação, é principalmente um movimento que impede que o que nela é disseminação seja apresentado como doutrina. O duplo que da obra, ou a partir dela, nasce não a torna reconhecível. Pelo contrário, acentua o desacordo da sua forma como desacordo insuperável que sempre implica uma tensão entre a imagem de um hipotético todo e o movimento pelo qual diverge desse todo indivisível.

Ao expor a abertura de haver dom e contra-dom sob as máscaras do culto, a crítica postula que a arte tem efeitos para além de qualquer finalidade, e que esses efeitos indetermináveis só podem ser os que derivam da afirmação da igualdade dos homens enquanto potência criadora, capacidade de pensar-sentir-criar. Só essa afirmação poderia ser chamada «política *da arte*», dando a essa expressão o sentido de uma política antes da política, isto é, da afirmação da igualdade incomensurável dos homens, assente numa imperfeição originária — exposição ao mal, não no sentido naturalista de uma compulsão, mas no de uma exposição à errância — como condição de aperfeiçoamento e apelo ao instituir e às transformações do instituído, isto é, à política.

Enquanto consequência da declaração de anti-representacionalidade da arte, a crítica ou resposta discursiva a uma obra de arte ou texto separa-se da pretensão a definir critérios e emitir juízos, e passa a entender-se como elemento da relação entre a arte e o mundo enquanto devir, isto é, como sendo também ela própria invenção e não produção.

Duplica assim um princípio da arte, o de que não há um fora que seja fora-do-mundo, que não há nenhum ponto que seja a sua origem transcendente. Só enquanto o mundo é sem anterior e sem modelo, sem princípio e sem fim dados, se pode falar de “sentido do mundo” como o de um nascer das coisas no instante. É isso que traz consigo a possibilidade de fazer justiça à multiplicidade, por isso a declaração de anti-representacionalidade é para a crítica uma moção de invenção interior à responsabilidade assumida no mundo, responsabilidade menos indirecta do que a da arte, pois quanto a esta tratar-se-ia de uma responsabilidade que não se apresenta em situação, mas sim constitutivamente múltipla e dispersiva.

Trata-se de não abdicar de afirmar no princípio o heterogêneo, a forma mais radical de combate à rasura da disjunção do presente, que nos colocaria sem defesa «diante da lei», através da qual conspiramos para fazer do mundo um resultado — conjunto de seres limitados, sem tempo, permutáveis. O tempo de cada um, tempo impessoal de afecções e pensamentos discordantes, no qual toma forma aquilo a que chamamos arte, inscreve-se na História contrapondo-se à universalidade abstracta e salvaguardando na universalização a heterogeneidade do viver de cada um enquanto princípio do viver-em-comum. Afecções e pensamentos que compõem uma obra de arte apenas existem no instante da sua repetição/declinação que situa a obra na História através do reconhecimento, mas que ao mesmo tempo a ela se subtrai. Essa repetição que é contra-dom, a da crítica, institui um tipo particular de relação com as regras estabelecidas na arte e para a arte: não podendo deixar de as reconhecer, não pode invocá-las para justificar o que quer que seja. Aliás, na arte nada é justificável porque ela não pertence a nenhum horizonte de expectativa, ela é, recorrendo a uma expressão de Jean-Luc Nancy sobre o desenho, *forma formans*¹³.

13 Jean-Luc Nancy, *Le plaisir au dessin*, Paris, Galilée, 2009, p. 31.

Cada obra é insubstituível e necessariamente fuga ao prescritível, pela agramaticalidade, pela gaguez, pelo inimaginável, pelo vazio. Por muito que um fazer artístico desenvolva uma técnica, nunca é isso que determina a sua excepcionalidade. A exigência do trabalho, a perseverança, o cálculo, que faz parte do dar forma, sem em definitivo dar alguma coisa que se apresente fora do tempo, é um combate, confronto com os limites do possível, não para os deslocar, mas para abrir o fora deles, o que não se atinge nunca e que, sendo irreconhecível, é sempre o impulso de partir. É essa a condição do dom e do contra-dom, da arte, do pensamento, de toda a existência, que não pode ser considerada privilégio de alguns, os mais cultos, por exemplo, ou os mais conhecedores da história da arte, ou qualquer outro grupo que possa ser designado como uma aristocracia pelas suas competências atestadas. A aristocracia intelectual, como se disse no início deste texto, não é específica de um grupo, pelo contrário, faz parte do nosso não sermos subsumíveis enquanto parte de um grupo, no limite universal, como pretendia o humanismo, que, como se sabe, construía com base nisso diversos sistemas de exclusão. O facto de cooperarmos e nos reunirmos só se torna possível a partir de uma tal impossibilidade de subsunção num grupo, mesmo definido como o dos melhores, pois o homem, humano-desumano, é incomparável.

Fazer de cada um uma parcela dirigível segundo as leis da economia tende a ser o programa daquilo a que hoje se chama democracia e passa pelas estratégias estatais de apropriação da arte através de mecanismos reguladores que procuram destiná-la ao que chamam recepção e que é o seu enquadramento aceitável, aquele que a retira de uma deriva improdutiva, e rasura o seu excesso através da indiferenciação do seu modo de existência e dos produtos das indústrias da cultura. Tendo as grandes questões a respeito destas sido colocadas por Adorno, é hoje bem visível que aquilo que as instituições da cultura apresentam como tal é o resultado de uma homogeneização sob a etiqueta da produção,

que tende a apresentar o mundo como soma do inerte e acumulável, fazendo da cultura um horizonte mortífero. Lautréamont preveu esta catástrofe da cultura que se fez mercadoria, contra a qual declarou: *A poesia deve ser feita por todos*. Para que o mundo continue como permanente e invisível transformação é preciso que a poesia (a arte) seja “feita”, que os esquemas perceptivos não fixem a vida em definitivo. Mas a poesia só é feita se for feita por todos, se não for determinada por uma especialização pensada em termos técnicos e económicos que levam ao extremo a divisão do trabalho: de um lado os ditos agentes artísticos ou culturais (criadores, comissários, críticos, professores, etc., etc., mas também e cada vez mais trabalhadores da indústria de entretenimento e um conjunto de trabalhadores dos média cuja função é já a do puro *marketing*), do outro lado as ditas “massas” consumidoras. Com o desenvolvimento da técnica, esta designação corresponde a uma maioria preparada para interagir e repetir, não percebendo que está a ser comandada para isso e que a sua “participação” programada é uma forma de alienação.

Quando se pretende que a arte seja feita «por todos», não há aí nenhuma desvalorização da aprendizagem, pelo contrário, está aí implícito que a aprendizagem pode, deve, ser feita por todos, o que implica a necessidade de opor-se à desvalorização da Universidade e do ensino das disciplinas de Filosofia, de Estudos Artísticos e outras afins; a necessidade de opor-se à vaga economicista que pretende dissolver as Universidades em aparelhos de produção mensuráveis em termos quantitativos, ou mais simplesmente rentáveis. Colocá-las ao serviço da produção de técnicos para as indústrias da cultura e, assim, em função de um tipo de produção que nada tem que ver com o pensamento e a arte é o oposto de uma democratização que, essa sim, visaria a potencialidade de cada um no seu exceder-se improdutivo. Que a arte seja feita por todos, quer dizer, que ela não possa ser remetida para um

lugar específico, um lugar na economia, ela que é um nada de próprio, que implica o que somos de melhor, *aristos*, se dermos esse nome àquilo pelo qual cada um sai do seu lugar limitado e limitador no dirigir-se ao outro, na afirmação de que o que liga/separa é anterior ao poder e de que esse vazio é em si promessa de haver lei.

O sem-lugar do fazer da arte, implícito no desejo de que a arte seja feita por todos, supõe um espaço-tempo extraordinário, em que se dá a interrupção das escalas prévias de valores. Um momento em que a experiência gera o seu valor, o que o separa de uma ideia de elite baseada em aptidões particulares. O instante antiautoritário que a arte sempre afirma não é dela exclusivo. O desaparecimento dessa elite aconteceu, segundo Blanchot, em Maio de 68, onde a figura do intelectual destacado desapareceu por uns tempos «tanto a força do movimento antiautoritário tornava quase fácil o esquecimento das particularidades e não permitia distinguir nem jovens, nem velhos, nem os conhecidos, nem os demasiado conhecidos, como se, apesar das diferenças e das controvérsias incessantes, cada um se reconhecesse nas palavras anónimas que se inscreviam nos muros e que finalmente, mesmo se fossem elaboradas em comum, nunca se anunciavam como palavras de autor, sendo de todos e para todos, nas suas formulações contraditórias»¹⁴.

A política *da* arte, se essa expressão fizer sentido, será então o facto de ela ser arte e ser crítica, ser forma que formando-se se desconstrói, se abala. Essa é a performatividade que se pode traduzir na expressão deleuziana «resistir é criar». Por ela, a resistência da arte não é directamente política: ela não resiste a nada directamente, pois é saindo da conspiração identitária que se dá o seu resistir; é a força de afecções impessoais que nela desloca os esquemas perceptivos (sujeito-objecto), não para propor novos, mas para instaurar o novo na sua impresentabilidade, imperceptibilidade do devir.

14 Maurice Blanchot, *Les intellectuels en question...*, op. cit., p. 60.

Num texto intitulado «Será que a arte resiste a alguma coisa?», Jacques Rancière situa a associação de arte e resistência no domínio da opinião, no qual funciona como um dos mecanismos que ocultam as tensões do campo da arte e as da política, parecendo no entanto fazê-las convergir. Considera Rancière que «no mundo da opinião se admite que a arte resiste e que ela o faz de modos diversos que convergem num poder único»¹⁵. Entende-se que a arte resiste à usura do tempo e à determinação do conceito, e que «quem resiste ao tempo e ao conceito naturalmente resiste aos poderes». Esse entendimento aparece associado à figura do artista livre e rebelde, na qual se confunde a passividade da resistência da matéria com a oposição activa dos homens. Rancière assinala o que há de contraditório nesta figura da *doxa*: por um lado, a exaltação do que resiste em si, por outro a do que se opõe à ordem das coisas — e chama a atenção para a sua inconsistência, claramente evidenciada pelos mecanismos institucionais da arte e, por conseguinte, pela sua manipulação pelos poderes públicos e pelo mercado. Mas, se é certo que, como pretende Rancière, não há uma relação necessária entre a permanência no tempo, que é uma questão de instituições, e a resistência aos poderes, e que os artistas não são nem mais nem menos rebeldes do que as outras categorias da população, ainda assim a questão da resistência da poesia parece-me dever colocar-se fora da *doxa* para a qual ele a remete inteiramente. Para tal precisamos de admitir que a arte persiste no tempo, não por aquilo que ela é em si, mas pela sua capacidade de devir precedendo-se: o que resiste resiste porque não é nada em si (nada determinável, entenda-se), mas porque é “em si mesmo” fora. Não é enquanto conjunto de propriedades que uma obra de arte persiste, mas é a impropriedade constitutiva que nela insiste que a subtrai à diluição em qualquer época

15 Jacques Rancière, «Será que a arte resiste a alguma coisa?», in *Nietzsche/Deleuze. Arte, resistência*, org. Daniel Lins, Rio de Janeiro, Editora Forense Universitária, 2007, p. 127 (a citação seguinte é extraída da mesma página).

histórica, à sua identificação com um contexto. Assim, resistir não é a consequência de uma propriedade que a vocaciona para tal, mas o próprio movimento de fazer-sentido enquanto movimento de abertura da forma, isto é, movimento instabilizador da totalização de uma forma. A resistência da arte, não sendo uma resistência política ou social, é sempre uma resistência ao totalitarismo, à possibilidade de ser pensada como emanção de um destino ou como parte de um organismo. Essa resistência da arte ao totalitarismo, podemos dizê-lo na fórmula de Malraux, «a arte é um antidesino», o que permite expor a simultânea separabilidade e inseparabilidade da poesia e das outras esferas da existência, e ver nesse particular modo de conexão a sua condição de possibilidade. Quer isto dizer que a arte só pode existir separada de qualquer finalidade: política, social, científica, pessoal, e que é nessa não-finalização que ela participa da criação do mundo, justamente por se contrapor ao niilismo que o ameaça sob a forma do «vale tudo porque tudo é idêntico», «tudo caminha para a morte como máximo denominador comum». Então a arte, na qual persevera a capacidade de criar resistência ao idêntico, dissemina-se imperceptivelmente na existência, sendo aí a capacidade de resistir às formas encerradas em si, às totalidades, sendo aí um impulso para a justiça, mas sem os limites que a relação política-situação implica. Resistência e criação são duas faces de um movimento que persiste no seu permanente recomeçar fora do circuito económico, fora também de qualquer reversibilidade passado-futuro.

Sendo essa a duplicidade da arte, ela volta-se necessariamente contra aquilo que a institui como força de ruptura com a opinião, pois esse instituir anula-a, fixando-a à condição muda da genialidade ou da vocação profética, das quais emanaria uma verdade incontestável. Se a arte existe, não é por uma separação elitista do quotidiano, mas porque é o mergulho em que ele se dissipa, em que se dissipa o terror de tudo ser finito, representável, sem resto. Daí deriva um dos problemas

dos estudos de arte, o da sua insuficiência diante do que nada é em si: o estudo de técnicas, a atenção à História e todo o “convívio” com as obras de arte nada seria sem a heterogeneidade do tempo em que elas são acolhidas, heterogeneidade inseparável daquilo a que chamamos o quotidiano, único lugar da fuga à linguagem única, da multiplicação de linguagens.

Conferir à arte uma relevância social, que a destaca como uma coisa que permanece imutável, seria esse um modo errado de entender a sua resistência ao tempo, que é uma resistência ao lógico e cronológico e não ao tempo fora dos gonzos, que implica o jogo interminável de intercepção da representação pelo vazio, que retira à arte todo o valor de uso e valor de troca. E se a arte não serve para nada, ela deve ser salvaguardada contra todas as suas rentabilizações, tais como a de dar visibilidade às pretensas identidades nacionais, ou a de figurar o que quer que seja, sem que nesse distanciar-se do totalitário lhe seja atribuído um outro tipo de verdade, uma verdade oracular de tipo histórico ou messiânico, que caberia à filosofia, à teoria ou à crítica extrair do sem-sentido manifesto.

Do facto de uma obra de arte ser sempre feita a partir de outras não se conclui que as confirme ou que por elas seja antecipada. É nesse sentido que a arte é também sempre feita a partir de nada, nenhuma lei lhe impõe um tipo de movimento, um conjunto de conexões, em vez de outro. E o mesmo se passa no acolhimento que é dado à arte, que só existe se for deslocação, desvio, diferenciação. O que importa são os pensamentos que se desencadeiam e que fazem parte da dimensão crítica enquanto ela não tem por propósito julgar, mas propõe ligar-se ao que na arte é indirecto, os seus signos (imagens, dizeres, composição) para, mantendo a afirmação decisiva de igualdade, especular sobre hipóteses que, sem garantia, coloca no espaço do diálogo entre saber, moral e política. A crítica é assim parte da filosofia que, no seu abandono da

pretensão a um metaconhecimento, se assume como conceptualização (e conseqüentemente criação de conceitos) para a qual a arte como ponto de partida assume uma grande importância enquanto movimento anti-História por excelência.

Enquanto ausência de finalidade (didáctica, catártica, moralizadora, de fundação da verdade), a arte não se encerra em formas, embora se apresente numa forma. A sua abertura é abertura do mundo. Retirando-lhe qualquer garantia, deixa em aberto a possibilidade/responsabilidade de cada um na sua criação/transformação. Isso é que faz com que uma expressão como “arte de massas” seja uma expressão aberrante por implicar a redução da arte a uma das funções referidas (mesmo se a de educação em sentido lato), o que é solidário da consolidação de uma divisão política que coloca de um lado os que têm a capacidade para formar e do outro os que só podem ser formados. O que não está longe de uma espécie de aristocracia cultural, a dos possuidores do saber: como se houvesse só um saber e todos devessem ser preenchidos pelo que dele lhes falta. Contra essa concepção, de proveniência platónica, podem referir-se, de Jacques Rancière, *Le maître ignorant* e *La nuit des prolétaires*. Enquanto no primeiro destes livros se pensa, a partir de uma experiência histórica de ensino, o modo de este poder ser crítica da ideia de aprendizagem como aquisição de um saber-que-falta, no último se mostra como a disponibilidade e a força para sair dos limites identitários fixados pela “arte de massas” se podem gerar por uma prática de aprendizagem em que uma espécie de “auto-didactismo” se apresenta como saída dos limites de saber e pensar impostos por um grupo a outros grupos. Trata-se de não apagar «a heterogeneidade da lógica da emancipação em relação à lógica de desenvolvimento da ordem social», de não apagar «o que é o âmago da emancipação, a saber, o comunismo da inteligência, a afirmação da capacidade de não importa quem para ser aí onde *não pode ser e fazer*

o que *não pode fazer*»¹⁶. O desfazer da definição de identidades é o primeiro passo do viver--em-comum, pelo que qualquer ideia de uma arte com modelo de destinatário (como é o caso da “arte de massas”), aquilo que na linguagem do *marketing* se diz “um público”, vai contra o que é condição dela. Não seria exacto dizer que a instrumentaliza, pois o que de facto se passa quando parece que estamos perante uma tal instrumentalização é que se trata de uma pretensão de anulação dela através da rasura da sua força.

Por outro lado, é preciso entender que aquilo que permite falar de “arte de massas” é da mesma ordem daquilo que permite falar de cultura de massas: uma certa dicotomia vida/espírito que ficciona o humano antes da linguagem, a arte ou a cultura separada da vida, considerada matéria moldável, e agindo sobre ela a partir dessa esfera autónoma tida como produção espiritual, que a actualidade foi convertendo em espectacularização. Não se põe em causa a plasticidade dos humanos (pelo contrário, ela é aquilo pelo qual são iguais), nem como ela supõe a aprendizagem enquanto factor decisivo. É também evidente que há grupos sociais que têm acesso privilegiado a meios de aprendizagem (escolas, livros, tempo disponível, estímulo do meio, etc.), mas a arte não pode substituir-se à política na missão de alterar a situação, é a política que tem de encontrar meios que tornem impossível a arte de massas pela substituição das situações que provocam a divisão que as constitui por situações mais justas. As obras de arte podem ser lugares de onde irradiem impulsos políticos, mas sempre na condição de serem apresentadas como podendo sê-lo pelo pensamento que desencadeiam e não como sendo-o necessariamente. Daí, como diz Blanchot, «que toda a literatura moralizante seja não só ineficaz (o que seria quase louvável), mas corruptora»¹⁷.

16 Jacques Rancière, «Communistes sans communisme?», in *L’Idée du communisme*, org. Badiou/Zizek, Lignes, 2010, p. 236.

17 Maurice Blanchot, *L’amitié*, Paris, Gallimard, 1980, p. 199.

Concluindo, o modo de existência da arte é independente da política, da moral, do conhecimento. O facto de estes não existirem senão em função de objectivos a diversos níveis, mais vagos ou menos precisos, faz com que eles se situem num espaço de diálogo, garantido pela filosofia, que, não ditando regras ou procedimentos para nenhum deles, coloca problemas que lhes dizem respeito. A arte não é indiferente à filosofia, à política, ao saber, mas não lhes responde nem espera resposta, retira-se na sua própria divisão.

JEAN-LUC NANCY

Arte e cidade

Aos meus amigos reunidos em Lisboa

A arte pertence à cidade? A resposta é «não», e esse «não» deve ser tanto mais firme quanto não pára de reinar a confusão sobre esta questão. Certamente que o facto de a questão ser apresentada dá por princípio oportunidade a todas as respostas, e estaremos até no direito de supor que a questão seja apresentada para se opor à confusão. Ter-se-á então de entender a questão no seguinte tom: «A sério, pode pensar-se que a arte pertence à cidade? Toda a gente diz que a arte é política ou que deve sê-lo, mas será mesmo assim? Pensa mesmo isso?»

Nada me parece mais pernicioso do que esta confusão. Ao afirmar que a arte é política subordinamo-la a um fim ou a uma ordem de fins e retiramos-lhe a perspectiva da «finalidade sem fim» que é a sua maior característica. Ou então seria preciso explicar como é que a finalidade sem fim entra na política. Ora, ela só poderia aí entrar para de lá sair: o «sem fim» excede necessariamente a ordem dos fins a que a política pertence. Ou seja, a ordem das técnicas. As técnicas são — no sentido mais lato do termo — todos os procedimentos que permitem atingir um fim não dado de antemão num processo natural. A arte é a técnica de um fim que transborda o conceito de fim, pois não se lhe pode dar o conceito para fazer convergir, rumo à sua realização, os meios requeridos. A esse fim transbordante chamamos «beleza» ou «sublimidade». A política não precisa destas categorias.

A política, com efeito, é a técnica — ela é também «arte», no sentido antigo do termo, e singularmente «arte de governar» — cujo fim

consiste na manutenção, no equilíbrio, na estabilidade (*il stato*) da existência comum de um grupo ao qual não é dado princípio ou fundamento do seu ser comum. Quando se lhe dá um fundamento, como numa teocracia ou numa sociedade cujas hierarquias, funções, relações são fixadas por um peso suficiente de tradição (sem dúvida sempre mitológica em última análise), não se pode em bom rigor falar de «política» nem, portanto, de «cidade».

A cidade, ou se apoia numa religião civil, ou então não cessa de se pôr a si mesma em questão. As religiões civis não foram muito numerosas nem muito longas na história ocidental: Atenas e sobretudo Roma representam toda a nossa experiência na matéria. Desde o fim de Roma, apenas se pode designar a quase-religião civil dos Estados Unidos — país explicitamente fundado sobre uma afirmação religiosa mas que, no entanto, não instalou o sistema de observância exigido por uma religião. Para o resto do mundo ocidental, incluindo a Inglaterra, onde a nacionalização da religião não atentou fundamentalmente contra a separação dos poderes, a cidade e a religião permaneceram essencialmente distintas, apesar de todas as confusões, captações e instrumentalizações. O caso do Islão foi diferente, ainda que, no período maior da civilização iniciada pela conquista árabo-muçulmana, a distinção não tenha deixado de ser efectiva. Nem os diferentes califados ou reinos, nem o Império Otomano foram teocracias. (De uma maneira muito diferente, parece ser possível dizer-se o mesmo a respeito da China imperial, mas seria preciso que nos detivéssemos muito mais demoradamente na história do Oriente sob esse aspecto.)

E quanto à arte? Recordemos antes de mais que a «arte» como tal — a ideia da arte, se não efectivamente no seu conceito moderno pelo menos no de uma técnica com estatuto particular, distinta de todas as técnicas instrumentais, práticas, cognitivas e... políticas — somente surge com a cidade. Isso tem os seus motivos, e as suas consequências.

A arte surge como tal a partir do momento em que a existência comum tem de inventar para si mesma uma ordem própria de justificações, de fins e de técnicas, ao achar-se livre das ordens teológicas, cósmicas e hierárquicas, no sentido forte do termo. Para o dizer de grosso modo: a partir do momento em que o comum, enquanto tal, já não dispõe de outro fundamento senão o da associação dos interesses desprovida de verdadeira proveniência e destino comuns. O direito vem então articular as relações — a cidade é, antes de mais, a ordem do direito — enquanto as técnicas e as competências são exigidas para fazer funcionar a associação (duas técnicas são aqui essenciais: a primeira, mais antiga, é a da moeda, a segunda é a da argumentação e da deliberação — do *dia-logos*). O destino comum continua a ser figurado pela religião civil, à qual pertence aliás essa forma de arte tão particular que é o teatro — tragédia e comédia, ambas saídas do culto —, que ainda nos nossos dias não deixa de manter relações específicas com a política. Mas, tal como já recordei, a religião civil não se aguenta, não alcança a estabilidade e a permanência que conhecem as formações arcaicas das tribos e/ou dos impérios.

A técnica da arte — ou antes, as técnicas das artes — autonomizam-se quando a figuração do destino comum se tornou frágil, incerta, ou mesmo impossível. Pode dizer-se que a tragédia desempenha em Atenas uma função quase-cultural, mas nem por isso deixa de estar desligada dos cultos propriamente ditos, sejam eles cívicos ou estejam ligados aos «mistérios». O destino comum que ela expõe já não é, com efeito, propriamente o da comunidade, mas um que tende a devir ou o dos homens em geral, ou o dos indivíduos arredados da cidade. Resta, se assim posso dizê-lo, a poesia trágica. (E aquilo que, face a ela — assinalo aqui simplesmente esse outro aspecto da História — reivindica o papel da mais alta e mais autêntica poesia, que seria a filosofia, a qual seguidamente se achará encarregue de explicar o fenómeno chamado «arte».)

O mesmo se poderia dizer de todas as formas de arte, que, de resto, estão todas mais ou menos presentes em torno do teatro. Para cada uma dessas formas seria possível dizer: resta — a pintura, resta — a dança, resta — a música, etc. A arte seria deste ponto de vista aquilo que se separa da celebração religiosa quando esta já não está intimamente entrelaçada na ordenação da vida comum. Daí, talvez, que as novas religiões que vão nascendo, e que já não são «religiões» no mesmo sentido, venham a ser antes de tudo religiões da comunidade, de uma comunidade cujo ser-comum é de certa forma, por si mesmo, o cerne ou a aposta da religião, e não um conjunto de relações com as potências divinas e demoníacas. E daí também que essas religiões nasçam com uma distância sensível relativamente à arte: se esta não é formalmente repudiada, recusa-se porém aquilo que possa passar por técnica de figuração do destino comum ou da própria comunidade. (Para ser exacto, deve dizer-se que é somente nestas condições que a própria ideia de «figuração» pode surgir. A arte egípcia ou babilónica não «figurava» os seus deuses, modelava o aparecimento deles.)

Deveria, pois, concluir-se neste estádio: a arte é aquilo que recai não exactamente fora, mas ao lado da cidade e dentro em pouco ao lado da religião, ela própria dissociada da cidade. A única questão que então se coloca é esta: o que assim recai será um resíduo, o dejecto, em suma, da celebração cultural, ou antes a autonomização de um elemento ou de uma função já anteriormente presente?

Parece-me que a segunda resposta é a única possível. A arte não pode ser somente o depósito de formas e de procedimentos esvaziados da sua potência cultural — cores, matérias, ritmos, timbres, etc. Duas razões muito simples se opõem a uma tal hipótese: a primeira é que, caso assim fosse, a arte jamais se teria autonomizado do modo como o fez, e teria cedido inteiramente ao que a separava das religiões civis (a mais performativa, a de Roma, mostra como a observância se torna aí mais

preponderante do que a figuração) e ao que seguidamente a distanciava das religiões da comunidade (ditas «monoteístas»). É efectivamente improvável que o fenómeno que resultou na completa autonomização — e problematização — da coisa hoje em dia chamada «arte» proceda de uma pobre sobrevivência. Um espírito «monoteísta» muito limitado poderá dizer que a arte perpetua a idolatria cujo vício infecta o coração dos homens. Mas se é exacto que a arte — desde o seu nascimento entre os Gregos e mesmo, atrevo-me a dizê-lo, antes desse nascimento — favoreceu algo da idolatria, ou seja, da veneração de falsas presenças, de aparências privadas de todo o aparecimento do divino, e se é também exacto que essa idolatria da arte, na arte e pela arte — com fetichismo, cultos, exaltações, etc. — deve bem ter que ver com toda a história que aqui evoco, em compensação é muito mais notável ainda que a arte em toda a sua história não cesse de repudiar tal idolatria. A arte sempre se ocupou de algo que não o fazer aparecer presenças ilusórias; ela indica sempre que não há espécie alguma de divindade para fazer surgir, mas que, pelo contrário, aquilo a que ela chama «beleza» ou «sublimidade» se distingue, se destaca e se desprende de toda a função divina (se entendermos por isso uma forma de salvação, de providência ou de destino sobrenatural).

A segunda razão prende-se com a arte anterior à arte: ou seja, com o facto de as técnicas de figuração, de celebração, de veneração, de consagração nunca estarem, em cultura alguma, simplesmente isentas do momento ou do aspecto da técnica sem fim ou da técnica “do” sem fim. Já se debateu muito a legitimidade dos juízos estéticos aplicados à arte africana ou da Oceânia, por exemplo. As observações etnológicas mais recentes mostram que a apreciação estética não está ausente nem entre os “artistas” dessas culturas, nem nos seus “públicos”, ainda que seja delicado impor-lhes uma categoria tão particular, tão recente e tão discutível quanto a de “estética”, já que ela procede de uma distinção do “sensível” que se arrisca a ser estranha a essas culturas.

Mas aquém e além da etnologia, a nossa própria relação com as “obras” consideradas basta para fornecer a prova: não fomos nós que lançámos sobre a arte africana uma percepção e um juízo estranhos aos princípios culturais que a regiam (e que de resto nem sempre eram exclusivamente culturais, quando se tratava de objectos domésticos, por exemplo). Foram essas obras que, pelo contrário, se fizeram reconhecer por aquilo que são: objectos de culto, sem dúvida alguma, mas aos quais se prende e dos quais se desprende, ao mesmo tempo, a independência de um gesto, o desejo de uma forma — quer ela seja visual, sonora, dançante. Se é verdade que retirar essas obras aos seus contextos de origem as priva da sua *aura*, não é menos verdade que a *aura* artística é de uma outra natureza, desligada do contexto, da obediência e da observância, voltada para o enigma daquilo a que chamamos «belo» ou «sublime» e que, no mínimo, não se deixa reconduzir a nenhum serviço de celebração ou de consagração, ainda que permaneça enigma e porventura justamente por assim permanecer.

Assim se mostra portanto que a arte coexiste, se assim pudermos dizer, enquanto parceira independente, tanto com a celebração cultural como com a organização do comum, quer ambas estejam confundidas, entrelaçadas uma na outra, ou separadas uma da outra. A arte, por seu turno, ocupa sempre um lugar distinto, ainda que uma ou outra cultura não designem tal lugar.

*

Claro que isso não quer dizer que a arte nada tivesse que ver com a existência comum. Mas o que ela tem que ver com esta não releva nem da religião, nem da política, não mais do que da economia, do sistema de parentesco, do direito ou de todas as técnicas aferentes. Ela está na estrita dependência dos dispositivos materiais, simbólicos e afectivos

que determinam um momento de cultura: é aí que adquire as suas ocasiões, os seus motes, os seus pretextos, aí encontra também as formas, os esquemas, os gestos, as tonalidades. Mas o que ela faz na existência comum não consiste nem em organizá-la, nem em modelar-lhe o destino, nem em atribuir-lhe alguma espécie de razão primeira ou última. Em vez disso, ela furta-a a essas esferas ou a essas ordens para a confrontar consigo mesma: na medida em que o «comum» não é apenas aquilo que associaria os indivíduos, nem o que fundaria uma comunidade, mas aquilo que nos faz relacionarmos uns com os outros independentemente das relações de forças, de interesses e de crenças. O que nos relaciona uns com os outros é que possamos trocar sinais de uma finalidade sem fim — pois só uma tal finalidade, não submetida a qualquer expectativa de cumprimento nem de destino — quer ele seja histórico ou sobrenatural —, responde à nossa existência e muito precisamente ao facto de essa existência ser em comum, de ela ser essencialmente um «ser-com» ou essencialmente partilha. Partilha das vozes, dos signos, dos gestos, das formas — partilha do cuidado de procurar partilhar, que não é apenas o cuidado de comunicar mas o cuidado da proximidade do «com». Pois nessa proximidade, e unicamente nela, se joga o que tem que ver com o «sentido»: não o sentido formado, instituído e destinado, mas um sentido, se assim posso dizer, em estado puro, ou seja, em estado nascente, em estado de signo ou de sinal sensível que indique algo que não um uso, uma função ou uma legitimação.

Que sucede quando alguns pintam animais nas paredes de grutas, quando outros fazem vibrar em cadência cordas retesadas ou o ar soprado nos tubos, quando outros ainda contam histórias numa língua especialmente trabalhada, reinventada? Sucedem que se fazem proposições de sentido, sucede que alguns, pelo menos, sentem compreender ou experimentar que tais proposições são efectivamente as suas, e que eles o não teriam sabido se elas não tivessem sido feitas. Que tal parti-

lha ocorra, em primeiro lugar, ostensivamente, entre um pequeno número, não impede que, por contágios imperceptíveis e por deslocações, transposições — também através das diferentes esferas de actividade artística, pois as artes «populares» participam do mesmo movimento — algo de comum, ou seja, de sentido, tenha lugar. E que isso seja sem fim.

A arte pertence pois ao comum, não à cidade. Isso não impede que a cidade tenha para com ela o dever maior de permitir o seu exercício. Daí decorre toda uma série de condições que a política deve levar em conta, ao mesmo tempo que deve proibir-se de atribuir à arte os seus fins. Mas não é este o lugar para desenvolver tais condições.

Terminarei citando simplesmente uma recente entrevista do músico Mikis Theodorakis. Militante político muito empenhado, e que, por tal motivo, passou algum tempo encarcerado, declarou: «Felizmente, nunca me identifiquei com a política. Mesmo durante os períodos em que estive preso por motivos políticos, eu funcionava interiormente como um artista absolutamente livre, dedicado à sua obra principal, a música.»¹

¹ Declarações transcritas por Yorgos Archimandritis, *Le Monde*, suplemento *M* ao n.º 20233, datado de 11 de Fevereiro de 2010, p. 13.

Art et cité

A mes amis réunis à Lisbonne

L'art appartient-il à la cité ? La réponse est « non », et ce « non » doit être d'autant plus ferme que la confusion ne cesse pas de régner sur cette question. Certes, le fait que la question soit osée donne par principe leur chance à toutes les réponses, et on est même en droit de supposer que la question est posée pour être opposée à la confusion. Il faut alors entendre la question sur le ton de « vraiment, peut-on penser que l'art appartient à la cité ? On répète partout que l'art est politique ou qu'il doit l'être, mais est-ce bien certain ? Le pensez-vous véritablement ? »

Rien ne me semble plus pernicieux que cette confusion. En affirmant que l'art est politique on le subordonne à une fin ou à un ordre de fins et on lui ôte la perspective de la « finalité sans fin » qui est le plus proprement la sienne. Ou bien il faudra expliquer comment la finalité sans fin entre dans la politique. Or elle ne saurait y entrer que pour en sortir : le « sans fin » excède nécessairement l'ordre des fins auquel la politique appartient. C'est-à-dire l'ordre des techniques. Les techniques sont — au sens le plus large du mot — tous les procédés qui permettent de parvenir à une fin non donnée d'avance dans un processus naturel. L'art est la technique d'une fin qui déborde le concept de fin, car on ne peut en donner le concept pour faire converger vers sa réalisation les moyens requis. Cette fin débordante, nous la nommons « beauté » ou « sublimité ». La politique n'a pas besoin de ces catégories.

La politique en effet est la technique — elle est « art » aussi, au sens ancien de ce mot, et singulièrement « art de gouverner » — dont la

fin consiste dans la tenue, l'équilibre, la stabilité (*il stato*) de l'existence commune d'un groupe auquel n'est pas donné de principe ou de fondement de son être commun. Lorsqu'un fondement est donné, comme dans une théocratie ou dans une société dont les hiérarchies, les fonctions, les rapports sont fixés par un poids suffisant de tradition (sans doute toujours mythologique en dernière analyse), on ne peut pas rigoureusement parler de « politique » ni, donc, de « cité ».

La cité ou bien s'étaye sur une religion civile, ou bien se remet sans cesse elle-même en question. Les religions civiles n'ont pas été très nombreuses ni très longues dans l'histoire occidentale : Athènes et surtout Rome représentent toute notre expérience en la matière. Depuis la fin de Rome, seule peut être désignée la quasi-religion civile des Etats-Unis — pays explicitement fondé sur une affirmation religieuse mais qui n'a cependant pas installé le système d'observance que demande une religion. Pour le reste du monde occidental, y compris pour l'Angleterre où la nationalisation de la religion n'a pas fondamentalement entamé la séparation des pouvoirs, la cité et la religion sont restées essentiellement distinctes, en dépit de toutes les confusions, captations et instrumentalisation. Le cas de l'islam a été différent, bien que, dans la période majeure de la civilisation initiée par la conquête arabo-musulmane, la distinction n'ait pas manqué d'être effective. Ni les différents califats ou royaumes, ni l'empire ottoman n'ont été des théocraties. (De manière très différente, il semble possible de dire la même chose au sujet de la Chine impériale, mais il faudrait s'arrêter beaucoup plus longuement sur l'histoire de l'Orient à cet égard.)

Qu'en est-il de l'art ? Rappelons d'abord que l'« art » comme tel — l'idée de l'art sinon tout à fait dans son concept moderne du moins dans celui d'une technique au statut particulier, distinct de toutes les techniques instrumentales, pratiques, cognitives et... politiques — n'apparaît qu'avec la cité. Cela n'est pas sans raisons ni sans conséquences.

L'art apparaît comme tel à partir du moment où l'existence commune doit s'inventer un ordre propre de justifications, de fins et de techniques, dégagée qu'elle se trouve des ordres théologiques, cosmiques et hiérarchiques au sens fort du mot. Pour le dire de manière grossière : à partir du moment où le commun n'a plus, comme tel, d'autre fondement que l'association des intérêts dépourvue de véritable provenance et destinée communes. Alors le droit vient articuler les rapports — la cité, c'est d'abord l'ordre du droit — tandis que des techniques et des compétences sont requises pour faire fonctionner l'association (deux techniques sont ici essentielles : la première, la plus ancienne, est celle de la monnaie, la deuxième est celle de l'argumentation et de la délibération — du *dia-logos*). Le destin commun reste figuré par la religion civile, à laquelle appartient d'ailleurs cette forme d'art bien particulière qu'est le théâtre — tragédie et comédie, toutes deux issues du culte — qui ne cesse jusqu'à nous d'entretenir des rapports spécifiques avec la politique. Mais comme je l'ai rappelé, la religion civile ne tient pas, ne parvient pas à la stabilité et à la permanence que connaissaient les formations archaïques des tribus et/ou des empires.

La technique de l'art — ou plutôt les techniques des arts — s'autonomisent lorsque la figuration du destin commun est devenue fragile, incertaine, voire impossible. On peut dire que la tragédie remplit à Athènes une fonction quasi-cultuelle, il n'en reste pas moins qu'elle est détachée des cultes proprement dits, qu'ils soient civiques ou liés à des « mystères ». Le destin commun qu'elle expose n'est plus tout à fait proprement celui de la communauté, mais il tend à devenir ou bien celui des hommes en général ou bien celui d'individus coupés de la cité. Reste, si je peux parler ainsi, la poésie tragique. (Et ce qui, en face d'elle — je signale ici simplement cet autre volet de l'histoire — revendique le rôle de la plus haute et plus authentique poésie, qui se-

rait la philosophie, laquelle par la suite se trouvera mise en demeure de rendre compte du phénomène nommé « art ».)

On pourrait en dire autant de toutes les formes d'art, qui sont d'ailleurs toutes plus ou moins présentes autour du théâtre. Pour chacune de ces formes il serait possible de dire : reste — la peinture, reste — la danse, reste — la musique, etc. L'art serait à ce compte ce qui se détache de la célébration religieuse lorsque celle-ci n'est plus intimement tressée dans l'ordonnance de la vie commune. De là peut-être que les nouvelles religions qui sont en train de naître, et qui ne sont plus « religions » au même sens, vont être avant tout religions de la communauté, d'une communauté dont l'être-commun est en quelque sorte lui-même le cœur ou l'enjeu de la religion, et non un ensemble de rapports avec des puissances divines et démoniaques. Et de là aussi que ces religions naissent dans un écart sensible à l'art : s'il n'est pas formellement répudié, on récuse néanmoins ce qui peut passer pour technique de figuration du destin commun ou de la communauté elle-même. (Pour être exact il faut dire que c'est seulement dans ces conditions que l'idée même de « figuration » peut apparaître. L'art égyptien ou babylonien ne « figurait » pas ses dieux, il en modelait l'apparaître.)

On devrait donc conclure à ce stade : l'art est ce qui tombe non pas tout à fait hors, mais à côté de la cité et bientôt à côté de la religion elle-même dissociée de la cité. La seule question qui se pose alors est celle-ci : ce qui tombe ainsi est-il un résidu, le déchet en somme de la célébration culturelle, ou bien l'autonomisation d'un élément ou d'une fonction déjà présent auparavant ?

Il me semble que la seconde réponse est la seule possible. L'art ne peut pas être seulement le dépôt de formes et de procédés vidés de leur puissance culturelle — couleurs, matières, rythmes, timbres, etc. Deux raisons très simples s'opposent à une telle hypothèse : la première est

que s'il en était ainsi l'art ne se serait jamais autonomisé comme il l'a fait et qu'il aurait entièrement cédé à ce qui l'écartait des religions civiles (la plus performante, celle de Rome, montre combien l'observance y prend le pas sur la figuration) et à ce qui l'écartait ensuite des religions de la communauté (dites « monothéistes »). Il est tout à fait improbable que le phénomène qui aboutit à l'entière autonomisation — et problématisation — de la chose aujourd'hui nommée « art » procède d'une pauvre survivance. Un esprit « monothéiste » très strict pourra dire que l'art perpétue l'idolâtrie dont le vice infecte le cœur des hommes. Mais s'il est exact que l'art — depuis sa naissance grecque et même, si j'ose dire, avant cette naissance — a favorisé quelque chose de l'idolâtrie, c'est-à-dire de la vénération de fausses présences, d'apparences privées de tout apparaître du divin, et s'il est exact aussi que cette idolâtrie de l'art, dans l'art et pour l'art — avec fétichisme, cultes, exaltations, etc — doit bien avoir affaire avec toute l'histoire que j'évoque ici, en revanche il est bien plus remarquable encore que l'art dans toute son histoire ne cesse de repousser cette idolâtrie. Toujours l'art est occupé d'autre chose que de faire paraître des présences illusoires ; toujours il indique qu'il n'a aucune espèce de divinité à faire surgir, mais qu'au contraire ce qu'il nomme « beauté » ou « sublimité » se distingue, se détache et se déprend de toute fonction divine (si on entend par là une forme de salut, de providence ou de destination surnaturelle).

La seconde raison est à prendre dans l'art avant l'art : c'est-à-dire, dans le fait que les techniques de figuration, de célébration, de vénération, de consécration ne sont jamais, dans aucune culture, simplement exemptes du moment ou de l'aspect de la technique sans fin ou de la technique « du » sans fin. On a beaucoup discuté de la légitimité de jugements esthétiques appliqués à de l'art africain ou océanien, par exemple. Les observations ethnologiques les plus récentes montrent que

l'appréciation esthétique n'est absente ni chez les « artistes » de ces cultures, ni dans leurs « publics », même s'il est délicat de leur imposer une catégorie aussi particulière, récente et aussi discutable que celle d'« esthétique » puisqu'elle procède d'une distinction du « sensible » qui risque d'être étrangère à ces cultures.

Mais en deçà et au-delà de l'ethnologie, notre propre rapport aux « œuvres » considérées suffit à fournir la preuve : ce n'est pas nous qui avons plaqué sur l'art africain une perception et un jugement étrangers aux principes culturels qui le régissaient (et qui du reste n'étaient pas toujours exclusivement culturels, lorsqu'il s'agissait d'objets domestiques par exemple). Ce sont ces œuvres, au contraire, qui se sont fait reconnaître pour ce qu'elles sont : des objets de culte, sans aucun doute, mais auxquels s'attache et desquels se détache, en même temps, l'indépendance d'un geste, le désir d'une forme — qu'elle soit visuelle, sonore, dansante. S'il est vrai que retirer ces œuvres à leurs contextes d'origine les prive de leur *aura*, il n'en est pas moins vrai que l'*aura* artistique est d'une autre nature, déliée du contexte, de l'obéissance et de l'observance, tournée vers l'énigme de ce qu'on nomme « beau » ou « sublime » et qui à tout le moins ne se laisse ramener à aucun service de célébration ou de consécration, même si elle demeure énigme et peut-être justement parce qu'elle le demeure.

On montre donc ainsi que l'art coexiste si l'on peut dire en partenaire indépendant avec la célébration culturelle aussi bien qu'avec l'organisation du commun, que les deux soient confondues, tressées l'une en l'autre ou bien séparées l'une de l'autre. L'art, pour sa part, occupe toujours une place distincte, même si telle ou telle culture ne désigne pas cette place.

*

Bien entendu, cela ne veut pas dire que l'art n'aurait rien à faire avec l'existence commune. Mais ce qu'il a à faire avec elle ne relève ni de la religion, ni de la politique, pas plus que de l'économie, du système de parenté, du droit ou de toutes les techniques afférentes. Il est étroitement dépendant des dispositifs matériels, symboliques et affectifs qui déterminent un moment de culture : il y prend ses occasions, ses mobiles, ses prétextes, il y trouve aussi des formes, des schèmes, des gestes, des tonalités. Mais ce qu'il fait dans l'existence commune ne consiste ni à l'organiser, ni à modeler son destin, ni à lui donner aucune espèce de raison première ou dernière. Il la retire plutôt à ces sphères ou à ces ordres pour la tourner vers elle-même : en tant que le « commun » n'est pas seulement ce qui associerait des individus, ni ce qui fonderait une communauté, mais ce qui nous fait nous rapporter les uns aux autres indépendamment des rapports de forces, d'intérêts et de croyances. Ce qui nous rapporte les uns aux autres, c'est que nous puissions échanger des signes d'une finalité sans fin — car seule une telle finalité, soumise à aucune attente d'accomplissement ni de destin — qu'il soit historique ou surnaturel — répond à notre existence et très précisément au fait que cette existence est en commun, qu'elle est essentiellement « être-avec » ou essentiellement partage. Partage des voix, des signes, des gestes, des formes — partage du souci de chercher à partager, qui n'est pas seulement le souci de communiquer mais le souci de la proximité de l'« avec ». Car dans cette proximité, et uniquement en elle, se joue ce qu'il en est du « sens » : non du sens formé, institué et destiné, mais du sens, si j'ose le formuler ainsi, à l'état pur c'est-à-dire à l'état naissant, à l'état de signe ou signal sensible qui indique autre chose qu'un usage, une fonction ou une légitimation.

Que se passe-t-il lorsque certains peignent des animaux sur des parois de grottes, lorsque d'autres font vibrer en cadence des cordes ten-

dues ou l'air soufflé dans des tuyaux, lorsque d'autres encore racontent des histoires dans une langue spécialement travaillée, réinventée ? Il se passe que des propositions de sens sont faites, il se passe que quelques-uns au moins se sentent comprendre ou éprouver que ces propositions sont bien les leurs, et qu'ils ne l'auraient pas su si elles ne leur avaient été faites. Que ce partage soit d'abord, ostensiblement, celui d'un petit nombre, n'empêche pas que par des contagions imperceptibles et par des déplacements, des transpositions — à travers aussi des sphères différentes d'activité artistique, car les arts « populaires » participent du même mouvement — quelque chose du commun, c'est-à-dire du sens, a lieu. Et que cela est sans fin.

L'art appartient donc au commun, non à la cité. Cela n'empêche pas que la cité ait envers lui le devoir majeur de permettre son exercice. Il s'en suit toute une série de conditions que la politique doit prendre en compte tout autant qu'elle doit s'interdire de donner à l'art ses fins. Mais ce n'est pas le lieu de développer ces conditions.

Je terminerai en citant simplement une interview récente du musicien Mikis Theodorakis. Militant politique très engagé, et pour cette raison pendant un temps naguère emprisonné, il déclarait : « Heureusement, je ne me suis jamais identifié à la politique. Même pendant les périodes où j'étais emprisonné pour des raisons politiques, je fonctionnais intérieurement comme un artiste absolument libre, consacré à son œuvre principale, la musique. »¹

FEDERICO FERRARI

¹ Propos recueillis par Yorgos Archimandritis, *Le Monde*, supplément *M* au n.° 20233, daté jeudi 11 février 2010, p. 13.

O rei vai nu.
Para uma crítica da economia política da arte

Há alguns anos, após ter visto a enésima Bienal de Veneza submetida a critérios comerciais e pronta a teorizar de modo apologético uma “ditadura do espectador”, ou seja, uma forma — já instalada e pacificada — de espectacularização da arte, em que a crítica era substituída pelo *zapping*, senti a exigência de escrever um breve opúsculo intitulado *O espaço crítico. Para uma desconstrução da instituição-museu*¹. Nesse texto, proponho a exigência de uma contínua e necessária retoma de um forte gesto desconstrutor, capaz de sujeitar à crítica radical a prática curatorial e expositiva do museu de arte contemporânea. Repensando hoje o gesto então cumprido, e depois reelaborado por muitos e ignorado por outros, tratava-se de uma aparente retoma, à luz do gesto desconstrucionista, daquilo a que no mundo anglo-saxónico se chama *Institutional Critique*.

Sobre esta expressão, «Institutional Critique», sobre o seu sentido e a sua metamorfose, muito se poderia dizer, tal como muito se poderia dizer sobre a importância dela no sistema da arte contemporânea desde os anos sessenta e até aos nossos dias. A relevância da *Institutional Critique*, como grande ideologia artística da contemporaneidade, tem que ver de modo substancial com a questão de uma crítica da economia

¹ F. Ferrari, *Lo spazio critico. Per una decostruzione dell'istituzione museale*, Roma, Sossella, 2004 (2.^a ed. 2008). Dediquei esse livro a Johannes Cladders, hoje em dia já desaparecido. O museu idealizado por Cladders em Mönchengladbach continua, aos meus olhos, a ser exemplar pela sua capacidade de fundir uma ideia crítica forte com uma total abertura à contemporaneidade. Cladders foi um dos poucos capazes de criar um verdadeiro espaço crítico de arte contemporânea, ou seja, um espaço à altura do próprio tempo, porquanto realmente com-o-tempo e não mergulhado no extemporâneo fluir dos fenómenos de moda.

política da arte que procurarei delinear, ainda que sumariamente, aqui. Limitar-me-ei, pois, somente a uma mera anotação sobre o próprio termo *Institutional Critique* e sobre os inevitáveis inconvenientes de tradução desta fórmula inglesa. Se, na verdade, quisermos permanecer fiéis ao espírito da expressão anglo-saxónica deveremos traduzi-la por «crítica da instituição», e é neste sentido que tal prática foi pensada nos anos sessenta por tantos artistas. Naqueles anos de incandescente fermento cultural, reputava-se dever desmontar a instituição, dever criticá-la mostrando todos os seus limites, incongruências, contradições. A obra de Broodthaers, de Buren, de Haacke, de Robert Smithson ou mesmo de Mark Dion, de Maria Eichhorn, das Guerrilla Girls, dos Laidbach e de muitos outros, são neste sentido exemplares. Ora, se nos limitarmos a uma tradução literal, teremos a expressão «crítica institucional», com toda a ambiguidade semântica que esta traz consigo. Vendo bem, esta interpretação literal torna a percorrer, de facto, a evolução da «Institutional Critique» no arco temporal que vai do seu nascimento aos dias de hoje. Num lento mas inexorável percurso, o gesto da «crítica da instituição» transformou-se numa «crítica institucional», na qual a dimensão «crítica» se tornou um elemento completamente aceite, metabolizado e, direi mesmo, quase esperado pela instituição. No fundo, com o passar dos anos, a «Institutional Critique» dissolveu-se sempre mais numa branda e inofensiva transposição ou reprodução artística de uma teoria crítica débil. Daí derivou assim uma sempre crescente literalidade da obra, consequência de uma interpretação sempre mais literal do gesto posto em acto pela «Institutional Critique» originária, com o inevitável resultado de uma banalidade artística desconcertante. As raras obras que souberam distanciar-se dessa vertiginosa perda de força crítica foram as que menos se ancoraram numa explícita reclamação da «Institutional Critique» como, por exemplo, a de Félix González-Torres. Ao passo que, no caso de artistas como Mike Kelley,

embora com todas as tomadas de distância irónica, lúdica e paródica (como, por exemplo, em *From My Institution to Yours* [1987-2003]), o peso dessa passagem a uma crítica estrutural, já não à, mas da instituição, se mostra de um modo evidente. A natural consequência desta transformação da postura crítica no campo da arte é a inserção desse género de gestos e da sua releitura pós-moderna num clima de generalizada debilitação de todas as práticas. A arte, numa paródica tentativa de macaquear a crítica, mergulha no grande contentor do espectacular difuso globalizado, assumindo o papel de *divertissement* e passatempo da elite.

Esta metamorfose da arte, da sua prática real, daquilo a que poderemos chamar o seu real sistema de produção, deve ser lida na estreita ligação dela com a evolução do sistema dos museus que, crescentemente, ao longo dos últimos vinte anos, assumiu o papel de “fábrica” de talentos, de estrelas e de estrelinhas, e de novas vagas culturais prontamente destinadas a sucederem-se sem deixarem rasto de si, por sobre uma espuma informe, sinal de um inquinamento generalizado das águas.

Neste sentido, naquele livro de há já quase uma década, a necessidade de tornar o museu, antes ainda de um espaço expositivo, num espaço crítico, parecia-me, e parece-me ainda, inevitável, caso se queira devolver uma dignidade a instituições doravante reduzidas a macaquear os andamentos do mercado numa lógica heterónoma ditada pelas regras do *marketing* e da comunicação.

Nos últimos anos, porém, o nó da questão emaranhou-se a tal ponto que ditou novas exigências, já para além da, no entanto necessária, desconstrução infinita da instituição.

O que aconteceu? No fundo, uma coisa muito simples: o sistema da arte, ao qual o museu estava completamente ligado, entrou, tal como o resto do mundo, em «crise». Nas hiperproduções de eventos, mostras,

debates, casos artísticos, sociais e políticos dos espaços expositivos contemporâneos, manifestou-se, mostrou--se o próprio arcano que regeu todo um sistema económico-financeiro nos últimos trinta anos. A arte contemporânea institucional mostrou-se como aquilo que era: um derivado. E, após anos de negações mais ou menos cúmplices das próprias evidências deste fenómeno, todos nós de algum modo exclamámos: «O rei vai nu.»

Para além do espanto, por vezes ingénuo, por vezes ditado pela tentativa extrema de se reciclar pela enésima vez, instalou-se, aqui e ali, a tímida tentativa de dar uma explicação. E esta explicação está, de algum modo, ligada à compreensão do desastre da crise mundial que teve a sua génese na explosão da bolha especulativa dos derivados. É notável, com efeito, que a avalanche que veio a submergir o sistema económico-financeiro globalizado nasce de um misterioso “produto” com o nome, precisamente, de «derivado».

O que são os derivados?

Os derivados são fundamentalmente instrumentos financeiros. A denominação de «derivados» depende do facto de o valor desses produtos ou instrumentos «derivar» do preço da actividade subjacente a que o contrato faz referência. As flutuações e o andamento de tais instrumentos resultam, portanto, directamente correlacionados com as variações da actividade subjacente. Os «derivados» não têm por si mesmos uma consistência ou, para usar uma palavra desusada, uma realidade, mas derivam o seu valor próprio somente a partir de uma outra actividade ou produto.

Ora, este sofisticado produto económico-financeiro nas sociedades globalizadas pós-modernas complica-se ulteriormente. Com efeito, podem ter-se duas tipologias de derivados, basicamente distintas da actividade de referência subjacente: derivados sobre as mercadorias, e derivados sobre a actividade financeira. Os primeiros ligados a actividades e produ-

tos reais, como o petróleo, o ouro, o grão, o arroz, etc. Os segundos, por seu turno, construídos a partir da actividade financeira, como as taxas de juro, as oscilações cambiais, as acções e os índices bolsistas.

Este género de produto, gerado por um sistema produtivo que, em última análise, nada produz, desenvolveu-se, sob outro escrutínio, até no mundo da arte. Aquilo a que assistimos nos últimos anos foi à proliferação de derivados artísticos da segunda espécie que assumiam um valor despropositado, fundado exclusivamente na actividade financeira do mercado, cujas oscilações derivavam da especulação ao nível internacional. E é aqui que se mostra uma espécie de passagem epocal, a qual, uma vez posta em jogo, já não é simplesmente resolúvel nas oscilações do mercado da arte, ou seja, na dimensão económica que as obras transportam inevitavelmente consigo, na sua comercialização através do sistema das galerias e das casas de leilões. Nos últimos anos, com efeito, foi a pura especulação que subiu ao palco, um palco em que tendencialmente a obra é de todo indiferente e, no limite, pode ser até inexistente. Os museus que, de algum modo, e caso queiramos prosseguir com esta linguagem económico-financeira (mas haverá outra linguagem para grande parte da arte institucional dos últimos trinta anos?), tinham a tarefa de desempenhar uma função de controlo, mostrando a inconsistência dos derivados especulativos, adequaram-se simplesmente a esta lógica e arrastam-se agora no mesmo ruinoso vórtice de desvalorização de um património construído sobre nada e de nada.

É um sistema produtivo que está em colapso. A arte, grande parte daquilo a que se quis chamar “arte” nestes anos, entra nesse sistema produtivo e, com a entrada em crise deste, inevitavelmente, por sua vez, colapsa. E é neste sentido que, hoje, por parte da crítica, se torna necessária também uma crítica radical dessa economia política da arte contemporânea. Porque criticar, desconstruir, desmascarar os enganos

ilusórios deste sistema produtivo significa não só libertar a arte daquilo que não lhe pertence, mas ainda permitir a um gesto artístico realmente autónomo que crie novamente um público próprio que não coincida com o dos consumidores e dos especuladores, como é ao invés necessário para o sistema financeiro, pelo menos tal como o temos vindo a conhecer nestes anos. Se, com efeito, «a produção não cria só um objecto para o sujeito; cria também um sujeito para o objecto»², então a libertação deste perverso sistema produtivo do nada, permitirá também que a arte crie um novo público, um público outro, que veja a arte e as suas obras e que, perante o nada dos produtos, tenha a força de dizer: «O rei vai nu.»

Neste ponto, a «crise» do sistema dos derivados da arte conduz o museu e tudo aquilo a que se chama “o mundo da arte” a um limiar possível, para além do qual se abre um horizonte cujos confins permanecem ainda indecifráveis. O que é certo é que dificilmente se poderá hoje em dia fingir não ver como a instituição-museu, essa espécie de garante da produção artística do tempo, deve reassumir um papel discriminante e crítico nos confrontos do mercado, dos seus produtos, das suas estratégias e das suas especulações. Não tanto por, com um comportamento ingénuo, se crer que a arte se coloca de fora ou além do mercado, mas porque a arte não pode esgotar-se no mercado, na sua exigência de mercadorias sempre novas, de visibilidade e de espectacularização. Se o museu tem hoje algum papel é propriamente o de olhar para o mundo da arte, para a sua capacidade criativa, com um olhar diferente do do mercado e das legítimas exigências deste (que nada têm, porém, de comum com as da criação artística). Apetece-me dizer, usando uma expressão bastante desusada, que o mu-

2 K. Marx, «Introdução», *Contribuição para a crítica da economia política* [1859]. Poucas linhas mais acima, Marx, para explicar este duplo vínculo entre a produção do objecto e a criação do sujeito, escreve: «O objecto artístico — e, analogamente, qualquer outro produto — cria um público sensível à arte e capaz de fruição estética.» [Texto disponível em português: <http://www.marxists.org/portugues/marx/1859/contcriteconpoli/introducao>].

seu deveria olhar para a arte *sub specie aeternitatis*³. Neste sentido, não é mais nem menos suficiente o gesto desconstrutivo que tanta importância teve e sempre terá na crítica da instituição, no fito de desmascarar todos os fingimentos, os ardis e as ideologias que sustentam cada construção de memória, de património, de História. A desconstrução da instituição é um momento in anulável da vida de uma instituição que não queira fossilizar-se e transformar-se na caricatura, cómica ou trágica, de si mesma. Mas hoje é preciso dar um outro passo, é preciso um pensamento, uma crítica, uma modalidade expositiva, uma relação com a memória, com a arte que vá na direcção de um novo critério universal, de um novo juízo estético capaz de ultrapassar o relativismo subjectivista dos últimos anos. Falo daquele relativismo, mais ou menos comprazido, que leva curadores na moda, como Nicolas Bourriaud, a saudarem o fim dos critérios de juízo universal, em prol de uma recolha catalisadora de pós-produtos artísticos numa espécie de grande supermercado da história e da arte. O que é preciso pensar hoje é a necessidade de uma nova crítica do juízo, capaz de se pôr à altura da problematidade abissal de um juízo susceptível de contemplar a formação de um gosto e cujos critérios sejam tão sensíveis à singularidade plural do mundo que vem quanto à necessidade de uma base tendencialmente universal que transforme a simples sucessão e enumeração do existente num horizonte de sentido compartilhado. É este o desígnio mais difícil, porque um tal critério de juízo deverá apoiar-se a si mesmo, não sobre as sólidas bases de um cânone ou de uma axiologia já dada ou a reencontrar (do niilismo não se sai

3 Não tanto no sentido em que o museu deveria criar, não se sabe por que milagrosos poderes, uma “pseudo-eteridade” da obra que nele esteja guardada, mas no sentido em que o museu deveria encarar a obra com um olhar que não é necessariamente o do “hoje”, mas antes com um olhar apto a criar um curto-circuito temporal em que o passado, o presente e o futuro fiquem suspensos na forma da obra. Permito-me remeter aqui para o meu livro *Sub specie aeternitatis. Arte ed etica*, Reggio Emilia, Diabasis, 2008, e para o opúsculo *Del contemporaneo*, org. de F. Ferrari, Milano, Bruno Mondadori, 2007.

com a nostalgia de uma reabilitação do passado), mas sobre a força de um gesto instaurador autónomo, ou seja, que dê a si mesmo a própria lei, as próprias regras. A autonomia de um juízo singular capaz, porém, de se dirigir para o universal, ou seja, para uma lei do juízo que se torne *sensus communis*, horizonte de um sentido comum a todos nós mas que ninguém possa esgotar ou definir de um modo exclusivo, já que o acesso à sua dimensão está disseminado na infinita multiplicidade de entradas que o conjunto daqueles que nela participam representam (não se trata de educar o público mas, como indicava Marx, de criar um público). Pensar um tal juízo, um juízo capaz de não se deixar influenciar por regras heterónomas (que são o mercado, a política, a corporação, a historiografia e assim por diante) é pois — e quem tiver ouvido fino, já o terá entendido — a tentativa de retomar a natureza abissal do gesto kantiano de uma crítica do juízo estético. É no fundo este o modo — que nasce também da necessidade de se sair do *n'importe quoi* novecentista — de retomar o gesto inaugural da modernidade. No fundo, para o dizer ainda diversamente, é preciso que o pensamento, a crítica e a arte viam o seu olhar para um novo Iluminismo. Talvez então as obras de arte possam finalmente resplandecer com luz própria, através da força do próprio abismo criativo, no qual o mundo poderá finalmente abrir-se para além dos estreitos muros da economia e das ditaduras espectaculares em que se acreditou poder ou dever encerrá-lo.

Aristocracia da arte¹

A arte é democrática? A arte deve ser democrática? Para responder de modo adequado a estas perguntas seria necessária uma longa digressão sobre a vocação democrática, sobre os confins e sobre os fins do horizonte democrático na época da mundialização, a fim de desimpedir o terreno de todos os possíveis equívocos sobre um retorno reaccionário a um espírito antidemocrático no campo político e social. Procurei desenvolver essa reflexão noutra local², mas aqui, por estar ciente dos riscos de um possível equívoco, pretendo responder de modo claro e nítido a tais perguntas: não, a arte não é democrática. O fim da arte não é a sua democratização; o fim da arte não é o de fazer crer ideologicamente a cada homem que ele é um artista; como tão-pouco é o de fazer com que seja o “povo” (na linguagem pós-moderna, dir-se-ia o “agrado do público” ou o “sucesso mediático”) a dizer que algo seja arte ou não. No meu modo de ver, esta ideologia da arte está definitivamente ultrapassada, tanto na sua versão utópica vanguardista como na versão consumista pós-moderna. Com efeito, se as vanguardas e as neovanguardas novecentistas tinham acreditado na possibilidade de transformar cada homem num artista, levando a arte directamente ao povo (com o inevitável resultado, segundo os casos, da indiferença, da incompreensão ou do ostracismo),

1 Estando inicialmente prevista a leitura do texto «O rei vai nu», o autor preferiu improvisar a partir de notas suscitadas pelos diálogos ocorridos nas Jornadas. São essas notas que, reelaboradas, deram origem ao presente texto — justificando, plenamente, a sua inserção neste volume. (*Nota do organizador*)

2 Veja-se, em particular, F. Ferrari, T. Maia, F. Nicolao, *La convocation*, Paris/Genova, Chorus, 2006, e F. Ferrari, *Il re è nudo. Aristocrazia e anarchia dell'arte*, Roma, Sossella, 2011.

nos últimos vinte anos do século XX e nos primeiríssimos do século XXI assistimos a uma industrialização da arte ou, para dizer melhor, da concepção de eventos artístico-culturais fundada na vontade de aproximar o “alto” e o “baixo”. Recebendo em tom paródico a herança dos inícios do século passado, acreditou-se, segundo esta moderna ideologia de eventos, que para fazer afluir um grande público a uma manifestação cultural era preciso recheiar a programação com elementos culturais baixos, conceito que, traduzido, significa de baixa qualidade, quando não medíocre ou até reles. Deste modo, pensou-se que o grande público, atraído pelo “baixo”, que já conhece, pudesse descobrir e apreciar o “alto”. Está demonstrado pelos factos, infelizmente, que tal demagogia cultural não funciona. O único resultado que se obteve foi que no espaço de poucos anos o grande público se convenceu definitivamente de que o “baixo” era o “alto”. A consequência, inevitável, é que o “alto” tende a desaparecer e não resta senão o “baixo” na cena mediática e culturalmente democrática que se pretendia fazer coincidir com a da criação artística, para mais insinuando a dúvida de que não haveria qualquer “fora” relativamente àquilo que surge nessa cena.

Ora, a falência de uma tal política cultural, como já disse, traz consigo, como seu epílogo, a falência de uma certa ideia de democratização da cultura.

É necessário admitir, para ser devidamente fiel à vocação democrática, que a democratização da arte foi um fracasso. As filas de quilómetros perante as “grandes mostras” globalizadas não são sintoma de uma maior sensibilidade artística: são apenas a paródia mediática de uma devastação globalizada que desnatura o próprio sentido da arte. Uma vez mais, aquilo que acaba por faltar é o significado do fazer artístico; a compreensão e a busca do seu sentido essencial. No fundo, aquilo que permanece completamente obscuro aos milhares de olhos que se afadigam com as obras conservadas nos museus é o que seja a arte, por quem é feita e por que razões.

Que fazer, então? Renunciar à ideia de que o acesso à arte deva ser o mais amplo possível, ou seja, “democrático”? Não, seguramente que não. O acesso, isto é, a concepção e a realização de programas pedagógicos e educativos devem continuar a ser potenciados, tanto nos museus como nas escolas. Mas essa formação deve ser capaz de ensinar que o acesso à arte, como a qualquer outro campo do saber e da cultura, não é imediato. A arte, como a física nuclear, requer a construção de um caminho cognitivo e uma formação da sensibilidade estética que nada têm que ver com esse tipo de fruição de usar e deitar fora, heteróclita e lúdica, com a qual se pensou poder esgotar o facto artístico, a potência da obra e o operar dos artistas. Do que se trata, pois, é de compreender que existe uma diferença fundamental entre a necessidade democrática de um acesso tendencialmente universal à fruição das obras e a essencial não-democraticidade da arte, ou seja, a essencial ausência de um princípio democrático, de um povo e do seu exercício do poder, no interior daquela comunidade que cria arte na esteira de uma tradição e de uma história com regras muito precisas — e valores, transgressões, cesuras, saltos para a frente e para trás, etc.

A que regras responde, portanto, a arte, se o princípio democrático não é o seu motor regulador?

A arte é substancialmente aristocrática. A palavra «aristocracia» é extremamente embaraçante para os nossos ouvidos. Importa pois esclarecer esta palavra. Em primeiro lugar, deve ser clara a distinção já feita entre a dimensão política e a da arte, ou seja — como procurámos mostrar — entre duas práticas distintas. A arte não é a política e não tem fins políticos. Por aristocracia, portanto, devemos entender uma espécie de comunidade restrita, que funciona exclusivamente sob uma forma de auto-reconhecimento entre os “melhores”. Recordamos sempre, com efeito, que aristocracia é o «governo dos melhores» e, pelo menos na sua raiz, nada tem que ver com uma espécie de nobreza

hereditária ou de categoria social privilegiada. A aristocracia da arte é a comunidade electiva daqueles que reconhecem uns nos outros a excelência na prática criativa. Nada tem de hereditário; nada tem que ver com uma classe social; nada tem que ver com os estudos, os títulos. O simples reconhecimento silencioso entre almas diversas que partilham uma mesma essência, poderemos até dizer: uma mesma ética do fazer — neste caso, do fazer arte.

A aristocracia da arte não é um privilégio, não pertence a uma classe privilegiada, mas somente àqueles que assumam por inteiro a herança dos melhores e, repetindo-lhes e modificando-lhes o gesto, se tornam por seu turno nos “melhores”. É só quando se coloca no interior de uma tradição, de uma mais ampla comunidade que fura o tempo e conjuga uma série de singularidades de um século para outro, que a arte, a sua comunidade, se prolonga e se renova, sem nunca se fossilizar num *statu quo*, sem nunca se transformar na caricatura de si mesma, sem nunca se tornar num Estado, mas somente numa comunidade em devir, uma comunidade errante de espíritos livres.

Na aristocracia da arte não há nenhuma hierarquia. A aristocracia da arte não tem hierarquia, em primeiro lugar, como já disse, porque não é uma condição de privilégio hereditária. Não se nasce aristocrata, não se nasce “melhor”. A aristocracia da arte não é, pois, um dado de facto. Mas, além disso, a aristocracia da arte é sem hierarquia porque ela responde à anarquia constitutiva do gesto artístico, à ausência de uma *arkhe*, de um princípio único e regulador.

A comunidade aristocrática da arte não tem nenhum rei, nenhum papa e nenhum príncipe. Não há nenhum indivíduo que dite as regras. Não há tábuas da Lei nem Constituições possíveis. Nenhum manual, nenhum cânone eterno. Nenhum princípio, para além do acto criativo, de um acto que vai ao fundo da experiência do nada, a partir do qual, precisamente, brota a criação. A anarquia da arte, a experiên-

cia desta ausência de uma Autoridade, está estreitamente unida à sua aristocracia. O artista é um aristocrata anárquico: não reconhece poder algum senão o diálogo *inter pares* entre aqueles que instituem a comunidade (quer estejam vivos ou mortos). É nesta comunidade, no diálogo entre os membros desta comunidade, que a anarquia da arte subtrai o singular à própria solidão e lhe mostra a sua responsabilidade. Uma responsabilidade que não é política mas artística (o que, obviamente, não significa que o artista, como todo o cidadão, não possa ter também um empenho político, mas este “empenho” é de um outro género quanto à responsabilidade que ele tem nos confrontos da arte).

No fundo, a responsabilidade de um artista é a de preservar a práxis da arte de dois grandes riscos que a sua anarquia constitutiva traz consigo. O primeiro perigo reside no “nada de princípio”, na anarquia que pode gerar o niilismo, a queda de todos os valores, de todas as medidas de juízo, no nada: numa espécie de indiferença geral em que tudo é engolido. O segundo risco, no fundo a versão pós-moderna do niilismo, é um relativismo absoluto em que cada posição tem igual valor, em que tudo é consentido porque não há regra nem autoridade: o reino do *n'importe quoi*, do não-juízo generalizado, do supermercado da história e dos estilos. A responsabilidade da aristocracia da arte é propriamente a de não deixar que o “nada de princípio” se torne em niilismo ou em relativismo, mas, antes, numa experiência radical do nada como momento da criação, ou seja, como instauração de uma imagem de sentido. A aristocracia é indissociável da anarquia e vice-versa. Fora deste elo, só há ou um passadismo autoritário ou uma demagógica e niilista democratização da arte, em que a arte se desvanece e não resta mais do que o puro *divertissement*, sujeito aos gostos e às opiniões, às modas e aos interesses económicos e financeiros.

A aristocracia anárquica da arte tem, pelo contrário, o dever de exercitar a sua função crítica: crítica face a toda a forma de autoridade

que pretendesse fechar a abertura do acto criativo; crítica face a toda a tentativa de fechamento do diálogo com os outros membros da comunidade, através do espaço e do tempo; crítica face a toda a forma de relativismo que mortifique ou retire potência à radicalidade do gesto artístico, à sua força e à sua capacidade de criar obras.

Esta crítica que a aristocracia da arte põe em acto é uma sábia capacidade de reflexão sobre o próprio gesto que não coincide necessariamente com o pôr-se a si mesmo em crise. Foi este, de facto, o grande mal-entendido novecentista que conduziu ao relativismo nihilista e auto-humilhante em que estamos atolados. A crítica pode e deve ser também um acto fundador, positivo, a instituição de uma posição forte, de uma tensão rumo a uma universalidade do juízo, a fim de que a comunidade da arte seja sempre mais ampla. É preciso que a crítica seja forte para que a arte tenha força, para que a arte mostre verdadeiramente em imagens a humanidade e a inumanidade do homem. A aristocracia anárquica da arte deve saber mostrar com força essa potência das imagens que não é política mas, simultaneamente, “humana” e “ultra-humana”; pertence ao hoje mas também ao passado e ao futuro; está aberta e em devir mas fechada na completude da obra; é constituída por afinidades electivas mas dirige-se a todos; é a própria experiência da liberdade na mais profunda necessidade da matéria e do gesto.

O poder desta aristocracia não desemboca portanto numa dimensão política, mas mais “simplesmente” numa potência criativa aberta, em que cada um se expõe na tensão para o “melhor”. Enquanto na prática democrática a tensão primária é para a instauração e a defesa de uma abertura, capaz de permitir que cada um realize a sua própria vocação (qualquer que ela seja), na prática aristocrática da arte a tensão é, também neste caso, para uma abertura, sim, a abertura do espaço criativo, mas esta abertura acaba por ser finalizada na criação de uma obra

que entra em ressonância com uma tradição e que vive no diálogo ininterrupto com aqueles que dela fizeram parte. Por conseguinte, enquanto a democracia não produz nada mas garante que o espaço público fique sempre aberto, a aristocracia anárquica da arte cria obras, isto é, mostra em acto o que seja arte ou, dito de um outro modo, assume a responsabilidade de mostrar o facto artístico ou, dito ainda noutros termos, mostra que a arte é uma prática que se faz obra, criando-se sem fim a si mesma a partir de uma tradição que a contém e a forma. A arte é criação de obras.

A arte não é um sistema “democrático”: está fundada no conhecimento, no rigor e na excelência. A arte é um sistema aristocrático fundado unicamente nas qualidades dos melhores. Em arte não vale o princípio fundamental do nosso viver comum segundo o qual todos têm iguais direitos de cidadania. Quem não atinge a excelência no seio da tradição da arte — ainda que sob a forma de ruptura — não faz parte dela, senão sob forma de paródia. Se este princípio anárquico e aristocrático não for reivindicado com força, a arte desaparecerá a favor de um sistema de comunicação demagógico, em que a ditadura do espectador se transformará, a brevíssimo trecho, numa ditadura do consumidor, obviamente submetido às regras do mercado, e abandonando toda a possibilidade de formação de um juízo público.

Em todas as épocas, desde a Grécia antiga até aos nossos dias, os diários e os escritos mais íntimos dos grandes artistas e pensadores estão cobertos de amargas reflexões nas quais transparece o sentimento de pertencer a uma época de decadência em que a arte, o pensamento e a cultura estão em perigo. Provavelmente, este sentimento é o mais profundo indício do risco sempre em acto no próprio cerne da arte, na sua anarquia sem princípios reguladores, na sua aristocracia sem poder, o indício da sua dificuldade em fazer frente à própria responsabilidade, a todas as dúvidas que esta comporta perante o mudar do mundo, a sua

renovação sem fim, o mudar da sociedade, da economia e da política. O sentimento da dificuldade de um juízo e de um pacto *inter pares* fundado sobre nada, sobre uma afinidade obscura e solitária em que os melhores se reconhecem em nome de algo que os transcende, a arte. A arte, como a cultura, é a experiência do perigo sempre iminente de desaparecimento do gesto dos melhores na noite do nada, do perigo da afirmação do relativismo em que todas as vacas parecem pardas. Mas a aristocracia anárquica da arte é também o antídoto para este risco. No silêncio das imagens reside o segredo desta comunidade, à qual basta a força de um olhar para reactivar a potência criadora da arte, na certeza de uma posteridade que a acolherá sem reservas, renovando-a até ao infinito.

O rei vai nu. Para uma crítica da economia política da arte

Há alguns anos, após ter visto a enésima Bienal de Veneza submetida a critérios comerciais e pronta a teorizar de modo apologético uma “ditadura do espectador”, ou seja, uma forma — já instalada e pacificada — de espectacularização da arte, em que a crítica era substituída pelo *zapping*, senti a exigência de escrever um breve opúsculo intitulado *O espaço crítico. Para uma desconstrução da instituição-museu*¹. Nesse texto, proponho a exigência de uma contínua e necessária retoma de um forte gesto desconstrutor, capaz de sujeitar à crítica radical a prática curatorial e expositiva do museu de arte contemporânea. Repensando hoje o gesto então cumprido, e depois reelaborado por muitos e ignorado por outros, tratava-se de uma aparente retoma, à luz do gesto desconstrucionista, daquilo a que no mundo anglo-saxónico se chama *Institutional Critique*.

Sobre esta expressão, «Institutional Critique», sobre o seu sentido e a sua metamorfose, muito se poderia dizer, tal como muito se poderia dizer sobre a importância dela no sistema da arte contemporânea desde os anos sessenta e até aos nossos dias. A relevância da *Institutional Critique*, como grande ideologia artística da contemporaneidade, tem que ver de modo substancial com a questão de uma crítica da economia

¹ F. Ferrari, *Lo spazio critico. Per una decostruzione dell'istituzione museale*, Roma, Sossella, 2004 (2.ª ed. 2008). Dediquei esse livro a Johannes Cladders, hoje em dia já desaparecido. O museu idealizado por Cladders em Mönchengladbach continua, aos meus olhos, a ser exemplar pela sua capacidade de fundir uma ideia crítica forte com uma total abertura à contemporaneidade. Cladders foi um dos poucos capazes de criar um verdadeiro espaço crítico de arte contemporânea, ou seja, um espaço à altura do próprio tempo, porquanto realmente com-o-tempo e não mergulhado no extemporâneo fluir dos fenómenos de moda.

política da arte que procurarei delinear, ainda que sumariamente, aqui. Limitar-me-ei, pois, somente a uma mera anotação sobre o próprio termo *Institutional Critique* e sobre os inevitáveis inconvenientes de tradução desta fórmula inglesa. Se, na verdade, quisermos permanecer fiéis ao espírito da expressão anglo-saxónica deveremos traduzi-la por «crítica da instituição», e é neste sentido que tal prática foi pensada nos anos sessenta por tantos artistas. Naqueles anos de incandescente fermento cultural, reputava-se dever desmontar a instituição, dever criticá-la mostrando todos os seus limites, incongruências, contradições. A obra de Broodthaers, de Buren, de Haacke, de Robert Smithson ou mesmo de Mark Dion, de Maria Eichhorn, das Guerrilla Girls, dos Laidbach e de muitos outros, são neste sentido exemplares. Ora, se nos limitarmos a uma tradução literal, teremos a expressão «crítica institucional», com toda a ambiguidade semântica que esta traz consigo. Vendo bem, esta interpretação literal torna a percorrer, de facto, a evolução da «Institutional Critique» no arco temporal que vai do seu nascimento aos dias de hoje. Num lento mas inexorável percurso, o gesto da «crítica da instituição» transformou-se numa «crítica institucional», na qual a dimensão «crítica» se tornou um elemento completamente aceite, metabolizado e, direi mesmo, quase esperado pela instituição. No fundo, com o passar dos anos, a «Institutional Critique» dissolveu-se sempre mais numa branda e inofensiva transposição ou reprodução artística de uma teoria crítica débil. Daí derivou assim uma sempre crescente literalidade da obra, consequência de uma interpretação sempre mais literal do gesto posto em acto pela «Institutional Critique» originária, com o inevitável resultado de uma banalidade artística desconcertante. As raras obras que souberam distanciar-se dessa vertiginosa perda de força crítica foram as que menos se ancoraram numa explícita reclamação da «Institutional Critique» como, por exemplo, a de Félix González-Torres. Ao passo que, no caso de artistas como Mike Kelley,

embora com todas as tomadas de distância irónica, lúdica e paródica (como, por exemplo, em *From My Institution to Yours* [1987-2003]), o peso dessa passagem a uma crítica estrutural, já não à, mas da instituição, se mostra de um modo evidente. A natural consequência desta transformação da postura crítica no campo da arte é a inserção desse género de gestos e da sua releitura pós-moderna num clima de generalizada debilitação de todas as práticas. A arte, numa paródica tentativa de macaquear a crítica, mergulha no grande contentor do espectacular difuso globalizado, assumindo o papel de *divertissement* e passatempo da elite.

Esta metamorfose da arte, da sua prática real, daquilo a que poderemos chamar o seu real sistema de produção, deve ser lida na estreita ligação dela com a evolução do sistema dos museus que, crescentemente, ao longo dos últimos vinte anos, assumiu o papel de “fábrica” de talentos, de estrelas e de estrelinhas, e de novas vagas culturais prontamente destinadas a sucederem-se sem deixarem rasto de si, por sobre uma espuma informe, sinal de um inquinamento generalizado das águas.

Neste sentido, naquele livro de há já quase uma década, a necessidade de tornar o museu, antes ainda de um espaço expositivo, num espaço crítico, parecia-me, e parece-me ainda, inevitável, caso se queira devolver uma dignidade a instituições doravante reduzidas a macaquear os andamentos do mercado numa lógica heterónoma ditada pelas regras do *marketing* e da comunicação.

Nos últimos anos, porém, o nó da questão emaranhou-se a tal ponto que ditou novas exigências, já para além da, no entanto necessária, desconstrução infinita da instituição.

O que aconteceu? No fundo, uma coisa muito simples: o sistema da arte, ao qual o museu estava completamente ligado, entrou, tal como o resto do mundo, em «crise». Nas hiperproduções de eventos, mostras,

debates, casos artísticos, sociais e políticos dos espaços expositivos contemporâneos, manifestou-se, mostrou--se o próprio arcano que regeu todo um sistema económico-financeiro nos últimos trinta anos. A arte contemporânea institucional mostrou-se como aquilo que era: um derivado. E, após anos de negações mais ou menos cúmplices das próprias evidências deste fenómeno, todos nós de algum modo exclamámos: «O rei vai nu.»

Para além do espanto, por vezes ingénuo, por vezes ditado pela tentativa extrema de se reciclar pela enésima vez, instalou-se, aqui e ali, a tímida tentativa de dar uma explicação. E esta explicação está, de algum modo, ligada à compreensão do desastre da crise mundial que teve a sua génese na explosão da bolha especulativa dos derivados. É notável, com efeito, que a avalanche que veio a submergir o sistema económico-financeiro globalizado nasce de um misterioso “produto” com o nome, precisamente, de «derivado».

O que são os derivados?

Os derivados são fundamentalmente instrumentos financeiros. A denominação de «derivados» depende do facto de o valor desses produtos ou instrumentos «derivar» do preço da actividade subjacente a que o contrato faz referência. As flutuações e o andamento de tais instrumentos resultam, portanto, directamente correlacionados com as variações da actividade subjacente. Os «derivados» não têm por si mesmos uma consistência ou, para usar uma palavra desusada, uma realidade, mas derivam o seu valor próprio somente a partir de uma outra actividade ou produto.

Ora, este sofisticado produto económico-financeiro nas sociedades globalizadas pós-modernas complica-se ulteriormente. Com efeito, podem ter-se duas tipologias de derivados, basicamente distintas da actividade de referência subjacente: derivados sobre as mercadorias, e derivados sobre a actividade financeira. Os primeiros ligados a actividades e produ-

tos reais, como o petróleo, o ouro, o grão, o arroz, etc. Os segundos, por seu turno, construídos a partir da actividade financeira, como as taxas de juro, as oscilações cambiais, as acções e os índices bolsistas.

Este género de produto, gerado por um sistema produtivo que, em última análise, nada produz, desenvolveu-se, sob outro escrutínio, até no mundo da arte. Aquilo a que assistimos nos últimos anos foi à proliferação de derivados artísticos da segunda espécie que assumiam um valor despropositado, fundado exclusivamente na actividade financeira do mercado, cujas oscilações derivavam da especulação ao nível internacional. E é aqui que se mostra uma espécie de passagem epocal, a qual, uma vez posta em jogo, já não é simplesmente resolúvel nas oscilações do mercado da arte, ou seja, na dimensão económica que as obras transportam inevitavelmente consigo, na sua comercialização através do sistema das galerias e das casas de leilões. Nos últimos anos, com efeito, foi a pura especulação que subiu ao palco, um palco em que tendencialmente a obra é de todo indiferente e, no limite, pode ser até inexistente. Os museus que, de algum modo, e caso queiramos prosseguir com esta linguagem económico-financeira (mas haverá outra linguagem para grande parte da arte institucional dos últimos trinta anos?), tinham a tarefa de desempenhar uma função de controlo, mostrando a inconsistência dos derivados especulativos, adequaram-se simplesmente a esta lógica e arrastam-se agora no mesmo ruinoso vórtice de desvalorização de um património construído sobre nada e de nada.

É um sistema produtivo que está em colapso. A arte, grande parte daquilo a que se quis chamar “arte” nestes anos, entra nesse sistema produtivo e, com a entrada em crise deste, inevitavelmente, por sua vez, colapsa. E é neste sentido que, hoje, por parte da crítica, se torna necessária também uma crítica radical dessa economia política da arte contemporânea. Porque criticar, desconstruir, desmascarar os enganos

ilusórios deste sistema produtivo significa não só libertar a arte daquilo que não lhe pertence, mas ainda permitir a um gesto artístico realmente autónomo que crie novamente um público próprio que não coincida com o dos consumidores e dos especuladores, como é ao invés necessário para o sistema financeiro, pelo menos tal como o temos vindo a conhecer nestes anos. Se, com efeito, «a produção não cria só um objecto para o sujeito; cria também um sujeito para o objecto»², então a libertação deste perverso sistema produtivo do nada, permitirá também que a arte crie um novo público, um público outro, que veja a arte e as suas obras e que, perante o nada dos produtos, tenha a força de dizer: «O rei vai nu.»

Neste ponto, a «crise» do sistema dos derivados da arte conduz o museu e tudo aquilo a que se chama “o mundo da arte” a um limiar possível, para além do qual se abre um horizonte cujos confins permanecem ainda indecifráveis. O que é certo é que dificilmente se poderá hoje em dia fingir não ver como a instituição-museu, essa espécie de garante da produção artística do tempo, deve reassumir um papel discriminante e crítico nos confrontos do mercado, dos seus produtos, das suas estratégias e das suas especulações. Não tanto por, com um comportamento ingénuo, se crer que a arte se coloca de fora ou além do mercado, mas porque a arte não pode esgotar-se no mercado, na sua exigência de mercadorias sempre novas, de visibilidade e de espectacularização. Se o museu tem hoje algum papel é propriamente o de olhar para o mundo da arte, para a sua capacidade criativa, com um olhar diferente do do mercado e das legítimas exigências deste (que nada têm, porém, de comum com as da criação artística). Apetece-me dizer, usando uma expressão bastante desusada, que o mu-

2 K. Marx, «Introdução», *Contribuição para a crítica da economia política* [1859]. Poucas linhas mais acima, Marx, para explicar este duplo vínculo entre a produção do objecto e a criação do sujeito, escreve: «O objecto artístico — e, analogamente, qualquer outro produto — cria um público sensível à arte e capaz de fruição estética.» [Texto disponível em português: <http://www.marxists.org/portugues/marx/1859/contcriteconpoli/introducao>].

seu deveria olhar para a arte *sub specie aeternitatis*³. Neste sentido, não é mais nem menos suficiente o gesto desconstrutivo que tanta importância teve e sempre terá na crítica da instituição, no fito de desmascarar todos os fingimentos, os ardis e as ideologias que sustentam cada construção de memória, de património, de História. A desconstrução da instituição é um momento in anulável da vida de uma instituição que não queira fossilizar-se e transformar-se na caricatura, cómica ou trágica, de si mesma. Mas hoje é preciso dar um outro passo, é preciso um pensamento, uma crítica, uma modalidade expositiva, uma relação com a memória, com a arte que vá na direcção de um novo critério universal, de um novo juízo estético capaz de ultrapassar o relativismo subjectivista dos últimos anos. Falo daquele relativismo, mais ou menos comprazido, que leva curadores na moda, como Nicolas Bourriaud, a saudarem o fim dos critérios de juízo universal, em prol de uma recolha catalisadora de pós-produtos artísticos numa espécie de grande supermercado da história e da arte. O que é preciso pensar hoje é a necessidade de uma nova crítica do juízo, capaz de se pôr à altura da problematidade abissal de um juízo susceptível de contemplar a formação de um gosto e cujos critérios sejam tão sensíveis à singularidade plural do mundo que vem quanto à necessidade de uma base tendencialmente universal que transforme a simples sucessão e enumeração do existente num horizonte de sentido compartilhado. É este o desígnio mais difícil, porque um tal critério de juízo deverá apoiar-se a si mesmo, não sobre as sólidas bases de um cânone ou de uma axiologia já dada ou a reencontrar (do niilismo não se sai

3 Não tanto no sentido em que o museu deveria criar, não se sabe por que milagrosos poderes, uma “pseudo-eteridade” da obra que nele esteja guardada, mas no sentido em que o museu deveria encarar a obra com um olhar que não é necessariamente o do “hoje”, mas antes com um olhar apto a criar um curto-circuito temporal em que o passado, o presente e o futuro fiquem suspensos na forma da obra. Permito-me remeter aqui para o meu livro *Sub specie aeternitatis. Arte ed etica*, Reggio Emilia, Diabasis, 2008, e para o opúsculo *Del contemporaneo*, org. de F. Ferrari, Milano, Bruno Mondadori, 2007.

com a nostalgia de uma reabilitação do passado), mas sobre a força de um gesto instaurador autónomo, ou seja, que dê a si mesmo a própria lei, as próprias regras. A autonomia de um juízo singular capaz, porém, de se dirigir para o universal, ou seja, para uma lei do juízo que se torne *sensus communis*, horizonte de um sentido comum a todos nós mas que ninguém possa esgotar ou definir de um modo exclusivo, já que o acesso à sua dimensão está disseminado na infinita multiplicidade de entradas que o conjunto daqueles que nela participam representam (não se trata de educar o público mas, como indicava Marx, de criar um público). Pensar um tal juízo, um juízo capaz de não se deixar influenciar por regras heterónomas (que são o mercado, a política, a corporação, a historiografia e assim por diante) é pois — e quem tiver ouvido fino, já o terá entendido — a tentativa de retomar a natureza abissal do gesto kantiano de uma crítica do juízo estético. É no fundo este o modo — que nasce também da necessidade de se sair do *n'importe quoi* novecentista — de retomar o gesto inaugural da modernidade. No fundo, para o dizer ainda diversamente, é preciso que o pensamento, a crítica e a arte viam o seu olhar para um novo Iluminismo. Talvez então as obras de arte possam finalmente resplandecer com luz própria, através da força do próprio abismo criativo, no qual o mundo poderá finalmente abrir-se para além dos estreitos muros da economia e das ditaduras espectaculares em que se acreditou poder ou dever encerrá-lo.

Aristocracia da arte¹

A arte é democrática? A arte deve ser democrática? Para responder de modo adequado a estas perguntas seria necessária uma longa digressão sobre a vocação democrática, sobre os confins e sobre os fins do horizonte democrático na época da mundialização, a fim de desimpedir o terreno de todos os possíveis equívocos sobre um retorno reaccionário a um espírito antidemocrático no campo político e social. Procurei desenvolver essa reflexão noutra local², mas aqui, por estar ciente dos riscos de um possível equívoco, pretendo responder de modo claro e nítido a tais perguntas: não, a arte não é democrática. O fim da arte não é a sua democratização; o fim da arte não é o de fazer crer ideologicamente a cada homem que ele é um artista; como tão-pouco é o de fazer com que seja o “povo” (na linguagem pós-moderna, dir-se-ia o “agrado do público” ou o “sucesso mediático”) a dizer que algo seja arte ou não. No meu modo de ver, esta ideologia da arte está definitivamente ultrapassada, tanto na sua versão utópica vanguardista como na versão consumista pós-moderna. Com efeito, se as vanguardas e as neovanguardas novecentistas tinham acreditado na possibilidade de transformar cada homem num artista, levando a arte directamente ao povo (com o inevitável resultado, segundo os casos, da indiferença, da incompreensão ou do ostracismo), nos últimos vinte anos do século XX e nos primeiríssimos do século XXI

1 Estando inicialmente prevista a leitura do texto «O rei vai nu», o autor preferiu improvisar a partir de notas suscitadas pelos diálogos ocorridos nas Jornadas. São essas notas que, reelaboradas, deram origem ao presente texto — justificando, plenamente, a sua inserção neste volume. (*Nota do organizador*)

2 Veja-se, em particular, F. Ferrari, T. Maia, F. Nicolao, *La convocation*, Paris/Genova, Chorus, 2006, e F. Ferrari, *Il re è nudo. Aristocrazia e anarchia dell'arte*, Roma, Sossella, 2011.

assistimos a uma industrialização da arte ou, para dizer melhor, da concepção de eventos artístico-culturais fundada na vontade de aproximar o “alto” e o “baixo”. Recebendo em tom paródico a herança dos inícios do século passado, acreditou-se, segundo esta moderna ideologia de eventos, que para fazer afluir um grande público a uma manifestação cultural era preciso recheiar a programação com elementos culturais baixos, conceito que, traduzido, significa de baixa qualidade, quando não medíocre ou até reles. Deste modo, pensou-se que o grande público, atraído pelo “baixo”, que já conhece, pudesse descobrir e apreciar o “alto”. Está demonstrado pelos factos, infelizmente, que tal demagogia cultural não funciona. O único resultado que se obteve foi que no espaço de poucos anos o grande público se convenceu definitivamente de que o “baixo” era o “alto”. A consequência, inevitável, é que o “alto” tende a desaparecer e não resta senão o “baixo” na cena mediática e culturalmente democrática que se pretendia fazer coincidir com a da criação artística, para mais insinuando a dúvida de que não haveria qualquer “fora” relativamente àquilo que surge nessa cena.

Ora, a falência de uma tal política cultural, como já disse, traz consigo, como seu epílogo, a falência de uma certa ideia de democratização da cultura.

É necessário admitir, para ser devidamente fiel à vocação democrática, que a democratização da arte foi um fracasso. As filas de quilómetros perante as “grandes mostras” globalizadas não são sintoma de uma maior sensibilidade artística: são apenas a paródia mediática de uma devastação globalizada que desnatura o próprio sentido da arte. Uma vez mais, aquilo que acaba por faltar é o significado do fazer artístico; a compreensão e a busca do seu sentido essencial. No fundo, aquilo que permanece completamente obscuro aos milhares de olhos que se afadigam com as obras conservadas nos museus é o que seja a arte, por quem é feita e por que razões.

Que fazer, então? Renunciar à ideia de que o acesso à arte deva ser

o mais amplo possível, ou seja, “democrático”? Não, seguramente que não. O acesso, isto é, a concepção e a realização de programas pedagógicos e educativos devem continuar a ser potenciados, tanto nos museus como nas escolas. Mas essa formação deve ser capaz de ensinar que o acesso à arte, como a qualquer outro campo do saber e da cultura, não é imediato. A arte, como a física nuclear, requer a construção de um caminho cognitivo e uma formação da sensibilidade estética que nada têm que ver com esse tipo de fruição de usar e deitar fora, heteróclita e lúdica, com a qual se pensou poder esgotar o facto artístico, a potência da obra e o operar dos artistas. Do que se trata, pois, é de compreender que existe uma diferença fundamental entre a necessidade democrática de um acesso tendencialmente universal à fruição das obras e a essencial não-democraticidade da arte, ou seja, a essencial ausência de um princípio democrático, de um povo e do seu exercício do poder, no interior daquela comunidade que cria arte na esteira de uma tradição e de uma história com regras muito precisas — e valores, transgressões, cesuras, saltos para a frente e para trás, etc.

A que regras responde, portanto, a arte, se o princípio democrático não é o seu motor regulador?

A arte é substancialmente aristocrática. A palavra «aristocracia» é extremamente embaraçante para os nossos ouvidos. Importa pois esclarecer esta palavra. Em primeiro lugar, deve ser clara a distinção já feita entre a dimensão política e a da arte, ou seja — como procurámos mostrar — entre duas práticas distintas. A arte não é a política e não tem fins políticos. Por aristocracia, portanto, devemos entender uma espécie de comunidade restrita, que funciona exclusivamente sob uma forma de auto-reconhecimento entre os “melhores”. Recordamos sempre, com efeito, que aristocracia é o «governo dos melhores» e, pelo menos na sua raiz, nada tem que ver com uma espécie de nobreza hereditária ou de categoria social privilegiada. A aristocracia da arte é a

comunidade electiva daqueles que reconhecem uns nos outros a excelência na prática criativa. Nada tem de hereditário; nada tem que ver com uma classe social; nada tem que ver com os estudos, os títulos. O simples reconhecimento silencioso entre almas diversas que partilham uma mesma essência, poderemos até dizer: uma mesma ética do fazer — neste caso, do fazer arte.

A aristocracia da arte não é um privilégio, não pertence a uma classe privilegiada, mas somente àqueles que assumam por inteiro a herança dos melhores e, repetindo-lhes e modificando-lhes o gesto, se tornam por seu turno nos “melhores”. É só quando se coloca no interior de uma tradição, de uma mais ampla comunidade que fura o tempo e conjuga uma série de singularidades de um século para outro, que a arte, a sua comunidade, se prolonga e se renova, sem nunca se fossilizar num *statu quo*, sem nunca se transformar na caricatura de si mesma, sem nunca se tornar num Estado, mas somente numa comunidade em devir, uma comunidade errante de espíritos livres.

Na aristocracia da arte não há nenhuma hierarquia. A aristocracia da arte não tem hierarquia, em primeiro lugar, como já disse, porque não é uma condição de privilégio hereditária. Não se nasce aristocrata, não se nasce “melhor”. A aristocracia da arte não é, pois, um dado de facto. Mas, além disso, a aristocracia da arte é sem hierarquia porque ela responde à anarquia constitutiva do gesto artístico, à ausência de uma *arkhe*, de um princípio único e regulador.

A comunidade aristocrática da arte não tem nenhum rei, nenhum papa e nenhum príncipe. Não há nenhum indivíduo que dite as regras. Não há tábuas da Lei nem Constituições possíveis. Nenhum manual, nenhum cânone eterno. Nenhum princípio, para além do acto criativo, de um acto que vai ao fundo da experiência do nada, a partir do qual, precisamente, brota a criação. A anarquia da arte, a experiência desta ausência de uma Autoridade, está estreitamente unida à sua

aristocracia. O artista é um aristocrata anárquico: não reconhece poder algum senão o diálogo *inter pares* entre aqueles que instituem a comunidade (quer estejam vivos ou mortos). É nesta comunidade, no diálogo entre os membros desta comunidade, que a anarquia da arte subtrai o singular à própria solidão e lhe mostra a sua responsabilidade. Uma responsabilidade que não é política mas artística (o que, obviamente, não significa que o artista, como todo o cidadão, não possa ter também um empenho político, mas este “empenho” é de um outro género quanto à responsabilidade que ele tem nos confrontos da arte).

No fundo, a responsabilidade de um artista é a de preservar a práxis da arte de dois grandes riscos que a sua anarquia constitutiva traz consigo. O primeiro perigo reside no “nada de princípio”, na anarquia que pode gerar o niilismo, a queda de todos os valores, de todas as medidas de juízo, no nada: numa espécie de indiferença geral em que tudo é engolido. O segundo risco, no fundo a versão pós-moderna do niilismo, é um relativismo absoluto em que cada posição tem igual valor, em que tudo é consentido porque não há regra nem autoridade: o reino do *n'importe quoi*, do não-juízo generalizado, do supermercado da história e dos estilos. A responsabilidade da aristocracia da arte é propriamente a de não deixar que o “nada de princípio” se torne em niilismo ou em relativismo, mas, antes, numa experiência radical do nada como momento da criação, ou seja, como instauração de uma imagem de sentido. A aristocracia é indissociável da anarquia e vice-versa. Fora deste elo, só há ou um passadismo autoritário ou uma demagógica e niilista democratização da arte, em que a arte se desvanece e não resta mais do que o puro *divertissement*, sujeito aos gostos e às opiniões, às modas e aos interesses económicos e financeiros.

A aristocracia anárquica da arte tem, pelo contrário, o dever de exercitar a sua função crítica: crítica face a toda a forma de autoridade que pretendesse fechar a abertura do acto criativo; crítica face a toda a

tentativa de fechamento do diálogo com os outros membros da comunidade, através do espaço e do tempo; crítica face a toda a forma de relativismo que mortifique ou retire potência à radicalidade do gesto artístico, à sua força e à sua capacidade de criar obras.

Esta crítica que a aristocracia da arte põe em acto é uma sábia capacidade de reflexão sobre o próprio gesto que não coincide necessariamente com o pôr-se a si mesmo em crise. Foi este, de facto, o grande mal-entendido novecentista que conduziu ao relativismo nihilista e auto-humilhante em que estamos atolados. A crítica pode e deve ser também um acto fundador, positivo, a instituição de uma posição forte, de uma tensão rumo a uma universalidade do juízo, a fim de que a comunidade da arte seja sempre mais ampla. É preciso que a crítica seja forte para que a arte tenha força, para que a arte mostre verdadeiramente em imagens a humanidade e a inumanidade do homem. A aristocracia anárquica da arte deve saber mostrar com força essa potência das imagens que não é política mas, simultaneamente, “humana” e “ultra-humana”; pertence ao hoje mas também ao passado e ao futuro; está aberta e em devir mas fechada na completude da obra; é constituída por afinidades electivas mas dirige-se a todos; é a própria experiência da liberdade na mais profunda necessidade da matéria e do gesto.

O poder desta aristocracia não desemboca portanto numa dimensão política, mas mais “simplesmente” numa potência criativa aberta, em que cada um se expõe na tensão para o “melhor”. Enquanto na prática democrática a tensão primária é para a instauração e a defesa de uma abertura, capaz de permitir que cada um realize a sua própria vocação (qualquer que ela seja), na prática aristocrática da arte a tensão é, também neste caso, para uma abertura, sim, a abertura do espaço criativo, mas esta abertura acaba por ser finalizada na criação de uma obra que entra em ressonância com uma tradição e que vive no diálogo

ininterrupto com aqueles que dela fizeram parte. Por conseguinte, enquanto a democracia não produz nada mas garante que o espaço público fique sempre aberto, a aristocracia anárquica da arte cria obras, isto é, mostra em acto o que seja arte ou, dito de um outro modo, assume a responsabilidade de mostrar o facto artístico ou, dito ainda noutros termos, mostra que a arte é uma prática que se faz obra, criando-se sem fim a si mesma a partir de uma tradição que a contém e a forma. A arte é criação de obras.

A arte não é um sistema “democrático”: está fundada no conhecimento, no rigor e na excelência. A arte é um sistema aristocrático fundado unicamente nas qualidades dos melhores. Em arte não vale o princípio fundamental do nosso viver comum segundo o qual todos têm iguais direitos de cidadania. Quem não atinge a excelência no seio da tradição da arte — ainda que sob a forma de ruptura — não faz parte dela, senão sob forma de paródia. Se este princípio anárquico e aristocrático não for reivindicado com força, a arte desaparecerá a favor de um sistema de comunicação demagógico, em que a ditadura do espectador se transformará, a brevíssimo trecho, numa ditadura do consumidor, obviamente submetido às regras do mercado, e abandonando toda a possibilidade de formação de um juízo público.

Em todas as épocas, desde a Grécia antiga até aos nossos dias, os diários e os escritos mais íntimos dos grandes artistas e pensadores estão cobertos de amargas reflexões nas quais transparece o sentimento de pertencer a uma época de decadência em que a arte, o pensamento e a cultura estão em perigo. Provavelmente, este sentimento é o mais profundo indício do risco sempre em acto no próprio cerne da arte, na sua anarquia sem princípios reguladores, na sua aristocracia sem poder, o indício da sua dificuldade em fazer frente à própria responsabilidade, a todas as dúvidas que esta comporta perante o mudar do mundo, a sua renovação sem fim, o mudar da sociedade, da economia e da política. O

sentimento da dificuldade de um juízo e de um pacto *inter pares* fundado sobre nada, sobre uma afinidade obscura e solitária em que os melhores se reconhecem em nome de algo que os transcende, a arte. A arte, como a cultura, é a experiência do perigo sempre iminente de desaparecimento do gesto dos melhores na noite do nada, do perigo da afirmação do relativismo em que todas as vacas parecem pardas. Mas a aristocracia anárquica da arte é também o antídoto para este risco. No silêncio das imagens reside o segredo desta comunidade, à qual basta a força de um olhar para reactivar a potência criadora da arte, na certeza de uma posteridade que a acolherá sem reservas, renovando-a até ao infinito.

ISABEL SABINO

As flores na nossa mesa (a propósito da política na arte)

Podia ter havido flores na mesa disposta para recebermos os nossos convidados.

Com flores teríamos celebrado a alegria da presença efémera dos amigos que estiveram connosco e também a ausência dos que, por ventos desfavoráveis, permaneceram longe. À partida inocentes, as flores na nossa mesa poderiam invocar as de Alfredo Jaar, em vasos, maltratadas pelo ar frio até à impossibilidade de resistência. Ou poderiam ser as de Jorge Pinheiro, amorosamente aos pés de uma figura jacente, não menos fúnebres pelo seu vermelho intenso, para uns heróico, para outros pictoricamente interrogativo, para outros ainda, abstractamente poético. Ou poderiam estar no lugar de flores de outra natureza, eventualmente cultivadas numa terra sem dono, em época de mutações ambientais, através de um manual acessível pela Internet, tornando nossas as múltiplas mãos dos N55.

Desta vez, no entanto, as flores em si apenas estiveram na nossa mesa sob a forma de palavras, oferendas de vozes diferentes¹, umas ní-

¹ Este texto enquadra-se no contexto das Jornadas «Arte e política — em diálogos», realizadas na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL). A intervenção introdutória que proferi na primeira sessão (a 20 de Maio de 2010, designada «A política na arte», com presenças de Pamela Golden, Manuel Botelho e Filipe Rocha da Silva) ancorou-se num recente artigo meu («Rosas em Janeiro. Algumas notas sobre arte política e colectivismo», in *Trajectos — Revista de Comunicação, Cultura e Educação*, ISCTE-IUL, n.º 16, Primavera 2010, pp. 87-97). É numa sua revisão que se fundam as ideias agora um pouco mais desenvolvidas, incluindo também excertos das intervenções dos outros participantes. As citações destes são transcritas do registo gravado ou de notas enviadas pelos próprios e, uma vez proferidas em inglês, língua predominante na sessão, traduzidas pela autora, o mesmo acontecendo com fragmentos de outras leituras incluídas.

tidas na memória e nas máquinas que a estendem, outras a desfazem-se no tempo.

Ficaram ecos, pétalas possíveis a florir em interior lugar.

Notas introdutórias sobre a política na arte e a sua história recente

O tema da relação entre a política e a arte tem uma longa história pontuada por uma sucessão de referências indispensáveis, desde a Pré-História e o antigo Egipto, podendo sobressair momentos revolucionários como os protagonizados por Courbet, a vanguarda russa, expressionistas e surrealistas, Picasso, pintores políticos mexicanos, neo-realistas ou simplesmente realistas, a Internacional Situacionista, os movimentos Fluxus e conceptual, as práticas colectivas — das duplas e colectivos à arte colaborativa ou participativa, ou ainda as múltiplas estratégias da apropriação contemporânea². Os últimos cem anos, em particular, revelam-se especialmente marcantes na constatação ou negação da necessidade dessa relação e, para além de nomes como Heartfield, Dix, Grosz ou outros anteriores à Segunda Guerra Mundial, o período seguinte é especialmente importante e contraditório: «Se, na Europa, foi mantido um longo debate opondo o realismo socialista a todas as espécies de arte de vanguarda (ou menos vanguardistas), nos Estados Unidos da América instalou-se um estranho consenso que neutralizou esse debate, e um paradigma que negava essas ligações substituiu as razões subjacentes à arte socialmente comprometida dos anos trinta. O expressionismo abstracto chegou como uma libertação da desacreditada necessidade de expressão pela arte de conteúdos so-

² Veja-se Charles Esche e Will Bradley (ed.), *Art and Social Change: A Critical Reader*, London, Tate Publishing, 2008.

³ Manuel Botelho, fragmento da sua intervenção nas Jornadas referidas.

ciais.»³ A crença numa liberdade criativa que pressupõe o afastamento de tudo o que não diga directamente respeito à arte faz-se ecoar então nas ideias dogmáticas de Greenberg, mas depois há uma mudança:

Com os anos sessenta, disseminou-se uma nova consciencialização política e os modos de pensar sobre arte mudaram de novo. Depressa Warhol representava revoltas raciais, Martha Rosler revivia Heartfield nas suas colagens sobre a América e a guerra no Vietname, Hans Haacke colocava as instituições sob escrutínio. Nesses dias, o movimento pelos direitos civis e a campanha contra a guerra do Vietname eram muito activos, as opiniões políticas eram amplamente debatidas e a arte já não se emudecia ou amputava sob proibições formalistas⁴.

Essa possibilidade interventiva da arte e a reflexão aberta que se segue e perdura até aos nossos dias permitem hoje entender quão contraditória se revela, por vezes, a autonomia artística, bandeira de tantos artistas. «De facto, o expressionismo abstracto tornou-se um penhor na disputa entre as duas superpotências que dominaram o mundo depois do fim da Segunda Grande Guerra. Talvez Pollock, Rothko ou de Kooning se achassem livres (e provavelmente eram...), talvez pensassem a sua arte como desligada de quaisquer preocupações políticas (e provavelmente era...!) mas, na verdade, as suas pinturas eram usadas como instrumentos de propaganda com o fim de mostrar ao mundo a força e alegada superioridade do liberalismo americano, invertendo as antigas simpatias de esquerda de muitos deles. Assim, um movimento deliberadamente apolítico foi posteriormente politizado e manipulado pelo poder com a calma aquiescência dos próprios artistas»⁵.

⁴ *Idem.*

⁵ *Ibidem.*

A história mais recente oferece inúmeros exemplos expressivos da complexidade que caracteriza a relação da arte com a política, e o estudo de casos pode ajudar numa sensibilização ao tema e às suas vertentes possíveis, considerando fundamentos ideológicos, temáticos, estratégicos, operativos e processuais, a própria natureza objectual e as qualidades formais das obras⁶. A incomensurável abertura destas a toda a espécie de formulações e conceitos, provavelmente hoje tão latas como as possíveis modalidades de comunicação ou relação a criar com os públicos (o que quer que se possa entender também sobre estes), revela-se sob feições muito variadas, mesmo nos discursos de índole mais claramente entendidos como políticos.

Há flores, por exemplo, num jardim criado por Ghada Amer em *Women's Qualities* (2000) e, nele, é a mudança de cor que, de modo quase imperceptível, alude sazonalmente à transitoriedade das qualidades do feminino *versus* masculino, ideias associadas aos temas habitualmente eleitos pela artista: o amor, o sexo, as vivências de género nos países árabes. Por sua vez, de aparência desoladamente infértil, cinzento, um chão de cimento atravessado a todo o comprimento por uma fenda espectacular e ameaçadora é construído em 2007 por Doris Salcedo na ampla extensão do átrio da Tate Modern. Ao percorrê-lo, o público vê-se obrigado a uma separação espacial ao longo da fractura, remetendo o título atribuído à obra, *Shibboleth*, para o questionamento do poder da linguagem, sob as suas múltiplas formas, na discriminação e na exclusão social.

Mona Hatoum que, em 2009, tem lugar de destaque nas iniciativas paralelas da Bienal de Veneza com a sua visão sobre a guerra no Líbano, Kara Walker trabalhando sobre a condição racial, Adriana Varejão falando sobre as marcas coloniais na história do Brasil, Francis Alÿs sobre as tensões das zonas fronteiriças entre o México e os Estados Unidos, Wil-

6 Leitura complementar possível: Claudia Mesch, *Art and Politics: A Small History of Art for Social Change Since 1945*, London/New York, I.B. Tauris, 2009.

liam Kentridge sobre a violência, Rosangela Rennó, Jenny Holzer, Krzysztof Wodiczko, Dan Perjovschi ou Artur Żmijewski (artista polaco designado comissário da Bienal de Berlim de 2010) são alguns casos que, entre muitos outros, podemos recordar numa breve incursão introdutória às manifestações da política na arte.

A questão da pintura: Pamela Golden

Na sequência dos exemplos anteriores, referências a pintores como Leon Golub, Nancy Spero ou Gerhard Richter podem conduzir-nos apropriadamente a uma reflexão sobre a eficácia da pintura como ferramenta política. O questionamento interno da pintura e do seu papel político são também, aliás, interrogações de Pamela Golden⁷. Uma sequência de imagens não cronológica com trabalhos seus e um pequeno filme, relacionados com a sua própria experiência, permitem à artista afirmar que, mesmo recorrendo a meios expressivos diferentes balizados pela sua mista formação artística e teórica⁸, é na pintura que se funda a sua prática artística, emergindo sempre dúvidas sobre a natureza da pintura e sobre as razões que a mantêm viável hoje como uma forma de comunicação. Questões como: «porque é que a pintura continua a existir, porque é que ainda é importante e pugna como discurso, e por que razão atinge valores tão elevados no mercado e se mantém como elemento de referência?»⁹, levaram a artista a produzir recentemente uma série de quadros sobre o próprio cenários dos

7 <http://www.pamelagolden.com/home.html>

8 A formação em Illinois, Chicago e Londres facultada a Pamela Golden (n. Chicago, 1959) uma preparação de raiz bauhausiana diversa — em história e teoria de arte, e em pintura, fotografia e filme. O Young Artists' Studio, em Chicago, onde estuda também, é então complementado por um programa paralelo associado do Art Museum dirigido a pessoas entre os 8 e os 80 anos, com diferentes formações e situações existenciais, o que marca o processo criativo da artista e a sua abordagem histórica e social.

9 Citações de Pamela Golden extraídas da gravação sonora do seu depoimento a 20 de Maio de 2010, na FBAUL.

leilões, interessando-se pela teia de relações sociais que essa “arena” revela, numa aproximação à “pintura histórica”. Frisando o carácter narrativo do seu trabalho, Pamela Golden considera decisivas as fontes colhidas em arquivos na sua prática de pesquisa, relacionando «a psicologia, a teoria da sexualidade, a história social e popular da cultura mediante a produção de pinturas, livros e filmes» e abraçando temas recorrentes como «raça e colonialismo, expatiação e exotismo, arte e psicologia, arte e comércio»¹⁰.

Tal como acontece actualmente com muitos outros artistas que se exprimem através da pintura e não só, para ela é também relevante a reflexão sobre a relação entre as culturas *high & low* e os papéis das imagens fotográficas e pictóricas. As fontes documentais, criteriosamente escolhidas, têm desencadeado séries. Numa certa fase do seu trabalho, a diversidade de proveniência das fotos usadas, sejam elas de autores como Fox Talbot, de arquivos de museus e bibliotecas, do Ministério da Guerra, da meteorologia ou dos Kew Gardens, é pretexto para a descoberta das pequenas narrativas do quotidiano contidas nos acontecimentos revelados em muitas dessas imagens. Aí reside, para si, o essencial de uma espécie de história social em que chega a descobrir que, por vezes, as mesmas imagens são usadas em situações diferentes com diferentes conotações e que, de facto, o modo de recepção das imagens difere na pintura e na fotografia.

A análise de uma obra concreta de Pamela Golden¹¹ pode ser elucidativa sobre a íntima urdidura dos aspectos processuais e das implicações sociopolíticas, tendo a própria artista explicado a génese da minúscula pintura intitulada *Mrs Watson pours the coffee*. Parte de uma série realizada em Roma, em 1994, quando é convidada a usar o ar-

10 *Idem*.

11 *Mrs Watson pours the coffee*, 1994, óleo e encáustica s/ papel, 8,8 x 8,8cm sobre quadrado de tela de 40 x 40cm.

quivo da escola inglesa dessa cidade, o pequeno quadro resulta de uma série de fotografias e outros documentos encontrados na sua pesquisa.

À primeira vista, nada de especial parece passar-se nas fotografias, efectivamente realizadas por Thomas Ashby, arqueólogo director da escola, entre 1915-17, quando voluntário da Cruz Vermelha britânica na frente Isonzo no Norte da Itália. Mas a atenção de Pamela Golden, concentrada nessas imagens, permite-lhe constatar alguma estranheza potencialmente expressiva: «Ele tirava fotografias deles a nadar, em festas; uma espécie de arquivo dos momentos alegres [...], fotografias horríveis, [...] péssimas composições. [...] Assim, o que fiz foi reestruturá-las, pensando em Edward Hopper.»¹²

A representação de cenas aparentemente inofensivas vai, pois, explorar toda uma teia de significados já existentes, mas quase invisíveis, e estes revelam-se indirectamente na série de pinturas graças às potencialidades expressivas destas, efectivamente diversas das que caracterizam as imagens de referência. A cor, inexistente nas fotos, o tratamento do espaço mais desvinculado do registo real, as subtis alterações de escala, por exemplo, fazem parte dos recursos pictóricos que tornam as pinturas desta série, enquanto imagens, particularmente interessantes, já não apenas como documentos, mas como outra coisa que distende a interpretação. A partir, pois, de um conjunto de imagens aparentemente banais e sem grandes qualidades artísticas, Golden constrói um discurso pleno de reverberações semânticas.

«As fotografias são as de um amador entusiástico que regista a vida social dos voluntários no seu trabalho, não são reportagens da batalha. As pinturas e os seus títulos identificam membros da força voluntária, em particular uma Sra. Watson que, em mais do que uma ocasião, serve café. Numa pintura, a acção tem lugar numa ambulância que parece flutuar numa miragem. Um soldado volta-se para trás, no ar; uma

12 Pamela Golden, excertos da sua comunicação.

menina com um vestido vermelho leva uma carta; e todos, menos o soldado que levita, parecem ter consciência da presença do observador. Através da pesquisa nos documentos de Ashby, foi possível saber mais sobre ele e os seus colegas, mas não sobre a Sra. Watson. Golden ficou especialmente interessada na questão do trabalho voluntário, e concluiu que “os homens pareciam sentir-se pressionados por ele, as mulheres pareciam libertar-se”. As grandes questões históricas da época — a conquista dos votos das mulheres, que foram satisfeitas imediatamente depois da Grande Guerra, e de uma melhor saúde e higiene públicas em que tantas vieram a ser trabalhadoras — pairam sobre estas composições bem sucedidas, tal como a questão dos traumas de guerra.»¹³

Ao mesmo tempo, Pamela Golden questiona o modo de comunicação que uma pintura, com as características desta, é capaz de estabelecer: «Como se entra numa pintura? O que acontece com o nosso corpo? [...] Quando nos aproximamos de um quadro anterior, como *Tire*, que é do tamanho de um ecrã de cinema, e perante o qual se tem a experiência de se ser engolido pela imagem, é totalmente diferente de se chegar a esta, que parece estar numa espécie de caixa de jóias, feita em encáustica sobre papel, muito lenta na elaboração.»¹⁴

A série de imagens que Pamela Golden trabalha actualmente, de novo a partir do arquivo de Roma mas agora da fase posterior à Primeira Guerra Mundial — cenas de jantares e *soirées*, notas sobre a sua detalhada preparação por uma anfitriã —, vem apresentar questões idênticas. Nela, como noutras séries anteriores, a diminuta escala das pinturas e os temas eleitos por Golden tiram-nas, de facto, do âmbito da retórica política mais convencional, nomeadamente a proposta pelos paradigmas tradicionais da pintura de história. A própria relação perceptiva que instauram com o público remete para um es-

13 Texto enviado electronicamente por Pamela Golden, da autoria de Ian Hunt.

14 Golden, excerto da comunicação.

paço íntimo, individual, não para um confronto massificado — e a exposição que a artista apresenta na Fundação Gulbenkian em 2004 testemunha esse facto. Há ainda, assume ela, uma certa relação com a pintura oriental que vem acentuar a subtil dimensão política contida também na representação das pessoas e dos seus sentimentos ou momentos mais prosaicos da vida.

Essa sua tranquila e discreta forma de depoimento, tão diversa da teatralidade mais típica da arte política, constitui porventura uma resposta à inquietação expressa por Donald Kuspit, como bem recorda Manuel Botelho, perante o carácter impositivo de certa arte dos anos oitenta, alertando para uma outra dimensão: «Estamos urgentemente necessitados de uma restauração do equilíbrio artístico através de uma música de câmara de comunicação silenciosa, cheia de correntes secretas. Uma arte assim é incompatível em simultâneo com a sensibilidade operática. Só uma música de câmara visual pode restaurar a integridade da arte, deixando para trás a grandiosidade dos anos oitenta para criar um novo sentido de preciosidade — um novo sentido de intimidade.»¹⁵

É esse sentido de descoberta perante o aparentemente banal, o microdiscurso contido em momentos eleitos de imagens mais ou menos comuns que, de resto, estão na mira de Pamela Golden, que nos afirma ainda a certeza de que «a finalidade da arte é desnudar as questões que têm estado escondidas pela respostas», formulando quatro perguntas:

«Qual é a natureza da Pintura?

Como é que a técnica evolui e se aperfeiçoa?

Como é que a pintura se relaciona com as tecnologias recentes?

Porque é que é importante fazer pintura, ainda?»

15 Botelho cita o texto de Donald Kuspit, «The Opera is Over» [1988], publicado na *Artscribe* de Setembro-Outubro desse ano (e também em Donald Kuspit, *Idiosyncratic Identities*, New York, Cambridge University Press, 1996).

Modos de agir da política na arte: exemplos, limitações, interrogações

De facto, perante situações sociais extremas e urgências maiores de comunicação, o potencial político dos discursos artísticos, quer sob a forma de pintura ou outra, vive das características próprias das linguagens que usa, debatendo-se por vezes com limitações nem sempre ultrapassáveis. Seja qual for o suporte usado, em certas alturas o valor expressivo ou a eficácia comunicativa de uma obra de arte tende a revelar-se insuficiente ou inadequado para o tema ou facto a referir, e as soluções melhores tardam em surgir.

Isso sucede, por exemplo, com Alfredo Jaar¹⁶ no *Rwanda Project* (1994-2000) quando, impressionado pelo massacre de um milhão de civis Tsuti pelas milícias Hutu, viaja para esse país pouco tempo depois do genocídio. Após passar semanas com familiares das vítimas, entrevistando pessoas e fotografando uns milhares de imagens da realidade dos sobreviventes, vê-se perante o que considera ser um dos projectos mais difíceis da sua vida e com que ele próprio não sabe lidar inicialmente, pois é impossível revelar a brutalidade da violência do que ali aconteceu. Acaba por optar por uma apresentação muito sóbria, em que as fotos surgem como aparições, relíquias passíveis de estabelecer pontes entre o passado e o presente dos sobreviventes. Numa das obras contidas nesse mesmo projecto de seis anos, *Untitled (Newsweek)*, são expostos textos que descrevem o que se passou ao lado de capas da revista *Newsweek* do período em que o massacre é perpetrado, ou seja, de 6 de Abril até 1 de Agosto de 1994, nas quais não aparece nada sobre isso, desse modo revelando pela ausência a relação entre essa atrocidade e certas estratégias de apagamentos ditados pelos média.

16 <http://alfredojaar.net/index1.html> (28 de Abril 2010)

E por cá, em Portugal, em matéria de política na arte? Entre nós, uma espécie de vocação para o silêncio parece quebrada apenas por algumas excepções e, muitas delas, em períodos historicamente balizados. Há o ímpeto neo-realista e a acção dos surrealistas em oposição ao Estado fascista, a euforia pós-revolucionária de 74 e 75 mas, numa história recente, são poucas e pontuais as formas de aparição ou manifestações de uma arte que possa claramente entender-se como política. Ocorrem alguns nomes mais ou menos evidentes, não muitos.

E, no entanto, o assunto parece motivar bastante interesse no terreno teórico internacional. Em 2007, um debate no Southbank Centre de Londres, sob o título provocatório *Toda a arte moderna é de esquerda*, despoleta a reacção¹⁷ no *The Guardian* de um conservador britânico com argumentos no sentido contrário, ou seja, de que muita arte contemporânea é de direita, frisando a dificuldade em definir melhor não só as noções de esquerda e direita como a necessidade de uma abordagem política dos fenómenos artísticos que não caia em categorias convencionais.

As questões podem suceder-se, a partir daqui. A possibilidade de demarcar uma arte política segundo critérios certamente polémicos leva a indagar sobre a heterogeneidade dos seus *modus operandi*. Mesmo as produções artísticas ou objectos criados no contexto de questões tipicamente políticas ou de causas urgentes (que causas? que temas? perguntaríamos, desenhando outro território de pesquisa) podem fazê-lo segundo estratégias discretas, ambíguas ou veladas, por inversão semântica, omissão parcial, ironia, embuste até: nem sempre, certamente, o discurso é óbvio.

O real ou os seus registos mais fiéis podem ser pontos de partida para a representação mas, na sua experiência construtiva, no fazer ou na leitura, a representação acaba por ultrapassar o real, como se vê na pin-

17 <http://www.guardian.co.uk/commentisfree/2007/nov/14/modernartistryrightwing>(19 de Abril de 2010)

tura de Pamela Golden. Ao constituir-se como nova realidade, para além da sua condição inicial de denúncia, testemunho ou documento, abre, no fim, um espaço de especulação, de poética ou ficção (aí podendo, de novo, surgir novas interrogações quanto aos modos de elaboração formal ou simbólica, de distanciamento ou desvio, de abstracção, ou sobre os limites até onde se pode conduzir esse processo operativo sem perder um qualquer horizonte político).

Também a relação com o público, especialmente no caso da arte contemporânea, vive de condições nem sempre fáceis de assegurar, como acesso franco, eventuais meios de apoio a uma comunicação mais plena, para não falar de disponibilidade, tempo, paciência, até esforço físico e racional. A compreensão profunda pode exigir preparação cultural e artística prévia. Pode escapar aos conceitos comuns sobre arte, aquilo a que maioria das pessoas se habituou a aceitar como tal, dada a explosão das convenções clássicas ou modernas do “belo” e a integração no próprio sistema das “belas-artes” de categorias muito mais amplas do que aquelas que, durante séculos, fizeram história e foram interiorizadas. Obras artísticas como muitas das de hoje, aparentemente propondo valores possíveis como o desagradável e o feio (porque a vida se revela, frequentemente, desagradável e feia), o chocante, o abjecto, o perverso, o vulgar (porque há na vida factos chocantes, abjectos, perversos ou vulgares), obras que integram o “mal feito” ou em que simplesmente se questionam valores instalados na cultura de massas, essas são obras com margem para maior incompreensão e polémica, passíveis de maior rejeição pelo público ou de menor impacto no seu uso cultural, no seu valor de experiência.

A associação do princípio do prazer à transformação da cultura em produto comercial é, de resto, problema inerente ao sistema¹⁸, havendo

18 Veja-se, a este respeito, o texto «Pleasure: A Political Issue» [1983], de Fredric Jameson, com invocação crítica de *Le plaisir du texte*, de Barthes, entre outros autores (em Jameson, *The Ideologies of Theory*, London/New York, Verso, 2008, pp. 372-385).

que ter em conta que os espaços comunitários de fruição artística, mesmo os mais massivos, como as grandes bienais, não têm possibilidade de rivalizar com a dimensão popular de certos acontecimentos como os grandes desafios de futebol, os concertos *pop*, ou outros eventos espectaculares. A apreciação dos objectos artísticos, raramente próxima da referida esfera de massas, processa-se mais habitualmente segundo dimensões mais limitadas ou discretas, pelo que a sua eficácia como objecto político, mais ou menos grandioso, directamente compreensível ou poeticamente alusivo, não tem de se render a expectativas equivalentes a esses fenómenos de missão diversa, destinados ao entretenimento industrial. Por outras palavras, o espaço de actuação política da arte tem de ser aceite como muito variado, sob diferentes escalas e formas de intervenção.

Deve, ainda, tomar-se em consideração a enorme oferta de acontecimentos culturais e artísticos em simultâneo nas comunidades mais urbanas ou culturalmente sofisticadas, cuja fruição ou acompanhamento se torna difícil, sob indisponibilidades várias como as rotinas pesadas, as restrições económicas ou outras. A singularização das escolhas por determinações individuais perante a catadupa de espectáculos, muitas vezes patentes por pouco tempo, provoca o desmaio do diálogo e, por consequência, da consciência crítica, mesmo entre pessoas que partilham espaços de família, trabalho ou convívio, já que raramente se assiste aos mesmos programas de televisão, filmes, peças de teatro, exposições. E, rarefazendo-se os espaços de reflexão em comum sobre a possível comunidade de experiências, crenças e sensibilidades, a multidão de que fazemos parte atomiza-se, fluida, progressivamente nómada, constituída por criaturas cada vez mais entregues a si mesmas, solitárias.

Como pode a arte, então, devolver-nos a uma relação mais profundamente humana, em diálogo com a comunidade? Ou será a sua função (também política) outra ainda, num foro mais intimamente individual?

Casos no colectivo

Dando seguimento a este tipo de constatações e perguntas e ao desejo de criar espaços comuns de reflexão, debate e criação artística, tem-se assistido à formação de parcerias de artistas. Destinadas principalmente ao projecto, produção e divulgação artísticos, apostam frequentemente na criação de uma identidade autoral, quase como uma “marca” em que, muitas vezes, se perde deliberadamente a identidade individual dos membros. Especialmente desde a segunda metade dos anos oitenta, numa espécie de tendência colectivista depois do modernismo, há artistas e não-artistas associados em duplas, grupos ou colectivos e mesmo em amplas plataformas de acção, a engendrar também projectos de naturezas diversas, nem sempre com temas abertamente políticos. Mas, seja qual for a motivação que os gera, a sua própria constituição torna-se num facto político significativo, entre outras razões porque «permite que se fale expressamente do valor da arte como valor político, pois a colaboração é onde o trabalho incorporado na obra de arte (perícia manual, conhecimento, competências artísticas específicas de todo o género) é exposto sob escrutínio»¹⁹.

Certo é que muitos colectivos artísticos, talvez mesmo a maioria, têm objectivos claros indubitavelmente passíveis de integrarem o território lato da arte política. Apresentam composições diversas e motivações, projectos e *modus operandi*, e surgem sediados ou oriundos de todas as áreas geográficas do planeta (por cá, também isto não é comum ultimamente, sendo necessário regressar à euforia colectiva dos anos setenta para rever um caso coerente, como o grupo Acre, entre 1974 e 1977).

19 John Roberts e Stephen Wright, «Art and collaboration», in *Third Text*, n.º 71, vol. 18, 2004, pp. 531-532.

Na cena internacional podem referir-se milhares de exemplos²⁰. Nos anos sessenta e setenta, os temas mais motivantes para essa associação são, por exemplo, os problemas locais, a sociedade de consumo, o poder dos média, a emancipação das mulheres, dos negros e dos homossexuais, as restrições da liberdade individual, a ingerência política e a guerra do Vietname, as questões sobre o ambiente, a revolução e as utopias.

No caso dos Ant Farm²¹, sediados em S. Francisco e depois em Houston, e activos entre 1968 e 1978, são criados projectos sem valor comercial ao sabor da contracultura da época. As auto-estradas do país, que consideram monumentos à máquina automóvel, servem de cenário para as suas digressões num furgão adaptado, fotografando locais de passagem que percebem estar a mudar ou a desaparecer e cujo registo acham que deve perdurar, como bombas de gasolina, motéis, lojas ou restaurantes; realizam ainda *performances* e conferências em arquitecturas informais ou improvisadas, nomeadamente insufláveis.

Nos anos setenta, o grupo Untel²² (1975-1980) mostra na X Bienal de Paris (em 1977) uma instalação que simula uma espécie de supermercado ou centro comercial, com música ambiente, as normais secções de produtos com expositores, prateleiras, bancadas e “ilhas”, mas sem os artigos previsíveis. No lugar destes há fotografias, folhetos, textos e cartazes que, de facto, referem temas políticos da actualidade de então, como o desemprego, as campanhas eleitorais, a pornografia, etc.

A partir de 1979, nos EUA, o Group Material²³ (em que colabora Félix González-Torres) destaca-se numa aposta que define o activismo como obra de arte.

20 Duas referências adicionais sobre a tendência activista em colectivos artísticos: Blake Stimson e Gregory Sholette, *Collectivism after Modernism. The Art of Social Change after 1945*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2007; Gerald Raunig, *Art and Revolution. Transversal Activism in the Long Twentieth Century*, Los Angeles, Semiotext(e), 2007.

21 http://www.sfmoma.org/multimedia/audio/aop_tour_410

22 Blain, Françoise-Aline, «Le group Untel Trop Urbain», in *Beaux-Arts Magazine*, n.º 215, Abril de 2002.

23 Jan Avgikos, «Group Material Timeline: Activism as a Work of Art», in *But is it art? The Spirit of Art as Activism*, org. Nina Felshin, Seattle, Bay Press, 1995.

Ao longo da década de oitenta, o aparecimento do HIV torna-se um tema imperativo e motiva a reunião dos ACT-UP (AIDS Coalition to Unleash Power)²⁴, grupo nascido em 1987, em Nova Iorque, e que vem agregar outros colectivos existentes, como os Little Elvis, Testing the Limits, Diva TV, Fierce Pussy, ou os Gran Fury. Mediante *posters*, textos em folhetos, jornais, câmaras de vigilância, representações nos média, etc., basicamente estratégias típicas da *agit-prop*, este colectivo mantém-se ainda activo, contando milhares de membros e mais de setenta acções realizadas.

Tendo como razão fundamental a luta contra a guerra, o Retort agrupa mais de quarenta membros entre a costa oeste e o resto do país desde meados dos anos oitenta e é expressivo da esquerda americana marxista, realizando acções especialmente visíveis durante todo o conflito do Iraque, em oposição à participação americana (evoque-se a sua obra na 2.ª Bienal Internacional de Arte Contemporânea de Sevilha, 2006).

Dos anos oitenta em diante, em que a tendência para o colectivismo aumenta, podem recordar-se as Guerrilla Girls (grupo anónimo feminista), o Le Groupe Amos (Kinshasa, Congo), ou o CAE (Critical Art Ensemble, actualmente a levar a cabo polémicos projectos, de índole crítica, no âmbito da biotecnologia), bem como os russos AES, acrescentados para AES+F a partir de 1995. Invoquem-se ainda os casos do Bureau d'Études (artistas e universitários de Paris e Estrasburgo, criando organigramas político-culturais, mapas relacionais), o Depth of Field (Nigéria), os ŠKART (Belgrado), The Raqs Media Collective (Nova Deli), Los Carpinteros (Cuba) e os ®™ark, em locais diferentes, sob estratégias *on-line* que também caracterizam a dupla Jodi (Bélgica e Holanda). Aliás, a potenciação dos meios de

24 <http://www.actupny.org/> (29 de Abril de 2010)

comunicação digital alarga o mapa deste fenómeno na década de noventa e, desde então, há mais casos ainda, como os pintores austríacos Gelitin, os Superflex (Copenhaga), os Torolab (México), os :mentalKLINIK (Istambul), os Radek Community (Moscou), os Artists Anonymous (Berlim), os Luo Brothers (China), ou ainda os The Yes Men (actuando nos EUA com falsos programas de televisão ou distribuição de milhões de exemplares forjados do *New York Times* em cuja capa se lia «Iraq War Ends», a 12 de Dezembro de 2008).

Finalmente, os N55²⁵, sediados em Copenhaga desde 1994, actualmente Ion Sørvin (artista fundador), Anne Romme (arquitecta) e Sam Kronick (artista), definem-se pelo uso de estratégias que exploram as zonas limite entre arte e quotidiano, interesse que, à sua maneira, também Pamela Golden manifesta, tal como tantos outros artistas. Mas, no caso deste grupo, existe um forte empenhamento em problemáticas relacionadas com o ambiente.

Agem igualmente no sentido da dessacralização do objecto artístico: por um lado, as acções mais simples e banais do quotidiano, como dormir, comer, etc., constituem os temas centrais dos projectos; por outro lado, as suas obras fogem aos circuitos comerciais da arte e da aura do artista, estando disponíveis na Internet manuais de instruções para construí-las sob uma autoria final que dispensa o artista inventor, ou que o abre à iniciativa de qualquer pessoa, democratizando o papel do artista pelo menos nas fases de execução, de factura física dos objectos.

O seu trabalho apresenta, de resto, questões de enorme pertinência para a relação entre arte e política, já que recupera premissas típicas das utopias ideológicas de esquerda: a ideia da abolição da proprie-

25 A presença dos N55 nas Jornadas, a 20 de Maio, através de Ion Sørvin e Anne Romme, foi cancelada por imperativos pessoais dos artistas, à última hora. Para mais informações sobre o grupo N55, ver: <http://www.n55.dk/>

dade, por exemplo, surge em projectos que insistem em construções arquitectónicas de carácter móvel dispensando a posse da terra, coerentes também com a visão de uma vida tendencialmente menos sedentária, mais baseada nos modelos de circulação e liberdade.

Mas, por outro lado, a capacidade de absorção da sociedade de consumo pode bem fazer supor, por exemplo, a possibilidade de «a Euro Disney [...] ter um dos objectos dos N55, só pela graça disso»²⁶ — o que conduz à subversão das suas ideias de livre circulação e democracia no acesso às obras.

Apesar da louvável consonância de propósitos para uma acção conjunta numa altura em que o individualismo parece dominante, muitos dos projectos dos grupos de artistas acabam por se esgotar numa bem intencionada função política pragmática, mesmo tendo resultados positivos ou terminando simplesmente integrados sem conseqüências.

Quando declaradamente arte de propaganda, a arte assumidamente política é mais eficaz, considera Boris Groys²⁷, mas, nessa altura, como recordou Manuel Botelho, «o artista passa a ser um produtor de conteúdos, um *designer*», e a arte assim produzida arisca-se a funcionar ou de modo apologético, ou decorativo, ou até «como uma espécie de lubrificante da sociedade, uma coisa em que o que se pretende é anular as diferenças entre as pessoas». E, «se calhar, deve ter o papel oposto: em vez de um lubrificante social, deve ser uma forma de transmitir a diferença e de permitir que a heterogeneidade da sociedade se manifeste»²⁸.

Evidentemente, os discursos de denúncia, crítica ou até as acções construtivas patenteados por certas obras perante situações social ou

26 Manuel Botelho, excerto no debate final.

27 Ver Boris Groys, especialmente *Art Power*, London/Cambridge, The MIT Press, 2008.

28 Manuel Botelho, *ibidem*.

politicamente fortes a que os artistas são sensíveis, individual ou colectivamente, não deixam de ser mais ou menos úteis do ponto de vista político.

Mas, do ponto de vista mais estritamente artístico, até que ponto tantos desses discursos são verdadeiramente interessantes?

O lugar das flores

Por sua vez, o contexto expositivo, ou seja, o conjunto dos museus, galerias, a própria rua e espaços locais, naturais ou outros, impõe também condições próprias com feição política, e a afirmação e legitimação dos discursos artísticos colectivos ou individuais passam por entender a variedade dessas condições.

A “negociação” com o sistema expositivo, que tende quase sempre a neutralizar as oposições, muitas vezes através da sua simples integração, pode ter como exemplo o caso de Marc Wallinger na Tate Gallery²⁹, recordado por Botelho. A obra de Wallinger trata de reproduzir fidedignamente na galeria uma instalação de protesto de um activista político, em frente ao Parlamento inglês, desmantelada logo após ser expressamente criada para o caso uma lei a proibir manifestações desse tipo num determinado perímetro de defesa. Ao fazê-lo na Tate, que se situa dentro desses limites, o artista prolonga a intervenção de protesto, beneficiando do estatuto de maior liberdade e independência atribuído aos espaços artísticos para poder tomar posição sobre o assunto.

A dimensão pessoal no discurso artístico e as suas potencialidades políticas, quer pela livre iniciativa, quer pela afirmação da subjectividade, são, de resto, como já foi esboçado no início deste texto, exem-

29 <http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/wallinger/> (11 de Setembro de 2010)

plificáveis amiúde. Artistas como Katharina Sieverding consideram que a dimensão pessoal é política e, para Filipe Rocha da Silva, o artista é mesmo o «derradeiro indivíduo em plena sociedade»³⁰, e o seu papel, mesmo considerando o seu envolvimento social, consciente ou inconsciente da cultura comum e das dinâmicas existentes, define-se, acima de tudo, como individual.

Mas, se a questão do lugar da política na arte passa, efectivamente, pela dicotomia expressa pelos pólos individual e colectivo, tão decisivamente expressivos na produção dos objectos, a essência do problema político não deixa de se colocar, acima de tudo, no lugar da fruição artística ou, por outras palavras, do seu valor de “uso” — aquilo que confere à arte o lugar a que tem direito na comunidade humana e na civilização.

Muito para além das suas consideráveis funções de simples e directa comunicação, de entretenimento ou decorativas, a fruição dos objectos de arte pode processar um nível mais profundo de relações. As qualidades formais, técnicas, conceptuais e poéticas, ou seja, aquilo que constitui o cerne de uma obra de arte e que a torna capaz de encetar diálogos com a nossa humanidade, de nos interrogar e levar a compreender melhor a existência, talvez por elas passe o desafio central da arte, também ele político: um desafio talvez sem palavras de ordem, ou com estas mais veladas, em surdina.

A densidade construtiva tecida pelas subjectividades instaura, também, uma ambiguidade característica de muitos discursos artísticos, sendo a falta de clareza ou significação única, a opacidade e polissemia, que fazem frequentemente com que uma obra se torne fascinante e nos prenda a atenção. A elaboração que assim despoleta, muitas vezes da ordem do menos óbvio, do discreto e do subtil, frequentemente longe

30 Afirmção também extraída do registo gravado da sua intervenção a 20 de Maio, na FBAUL.

das multidões e das epifanias colectivas, em regime solitário, constitui a experiência mais genuína a que uma obra de arte pode dar origem.

Mais do que os objectos artísticos, é essa experiência proporcionada por eles que conta, essa espécie de viagem da razão, do sonho ou da sensação, pontuada por microacontecimentos que atravessam o real, a memória e o imaginário na própria mente e corporalidade do espectador, umas vezes em vivência colectiva, em comum, outras porventura de modo extremamente pessoal e falivelmente transmissível.

A existir uma faceta política essencial na arte, é na experiência desta — da arte — que se situa provavelmente, e é o florescimento dessa experiência no acontecimento da descoberta (individual ou comum) que talvez constitua, no fundo, o espaço mais considerável da política na arte.

Este, pois, o lugar possível das flores invisíveis na nossa mesa.

As flores na nossa mesa (a propósito da política na arte)

Podia ter havido flores na mesa disposta para recebermos os nossos convidados.

Com flores teríamos celebrado a alegria da presença efémera dos amigos que estiveram connosco e também a ausência dos que, por ventos desfavoráveis, permaneceram longe. À partida inocentes, as flores na nossa mesa poderiam invocar as de Alfredo Jaar, em vasos, maltratadas pelo ar frio até à impossibilidade de resistência. Ou poderiam ser as de Jorge Pinheiro, amorosamente aos pés de uma figura jacente, não menos fúnebres pelo seu vermelho intenso, para uns heróico, para outros pictoricamente interrogativo, para outros ainda, abstractamente poético. Ou poderiam estar no lugar de flores de outra natureza, eventualmente cultivadas numa terra sem dono, em época de mutações ambientais, através de um manual acessível pela Internet, tornando nossas as múltiplas mãos dos N55.

Desta vez, no entanto, as flores em si apenas estiveram na nossa mesa sob a forma de palavras, oferendas de vozes diferentes¹, umas ní-

1 Este texto enquadra-se no contexto das Jornadas «Arte e política — em diálogos», realizadas na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (FBAUL). A intervenção introdutória que proferi na primeira sessão (a 20 de Maio de 2010, designada «A política na arte», com presenças de Pamela Golden, Manuel Botelho e Filipe Rocha da Silva) ancorou-se num recente artigo meu («Rosas em Janeiro. Algumas notas sobre arte política e colectivismo», in *Trajectos — Revista de Comunicação, Cultura e Educação*, ISCTE-IUL, n.º 16, Primavera 2010, pp. 87-97). É numa sua revisão que se fundam as ideias agora um pouco mais desenvolvidas, incluindo também excertos das intervenções dos outros participantes. As citações destes são transcritas do registo gravado ou de notas enviadas pelos próprios e, uma vez proferidas em inglês, língua predominante na sessão, traduzidas pela autora, o mesmo acontecendo com fragmentos de outras leituras incluídas.

tidas na memória e nas máquinas que a estendem, outras a desfazem-se no tempo.

Ficaram ecos, pétalas possíveis a florir em interior lugar.

Notas introdutórias sobre a política na arte e a sua história recente

O tema da relação entre a política e a arte tem uma longa história pontuada por uma sucessão de referências indispensáveis, desde a Pré-História e o antigo Egipto, podendo sobressair momentos revolucionários como os protagonizados por Courbet, a vanguarda russa, expressionistas e surrealistas, Picasso, pintores políticos mexicanos, neo-realistas ou simplesmente realistas, a Internacional Situacionista, os movimentos Fluxus e conceptual, as práticas colectivas — das duplas e colectivos à arte colaborativa ou participativa, ou ainda as múltiplas estratégias da apropriação contemporânea². Os últimos cem anos, em particular, revelam-se especialmente marcantes na constatação ou negação da necessidade dessa relação e, para além de nomes como Heartfield, Dix, Grosz ou outros anteriores à Segunda Guerra Mundial, o período seguinte é especialmente importante e contraditório: «Se, na Europa, foi mantido um longo debate opondo o realismo socialista a todas as espécies de arte de vanguarda (ou menos vanguardistas), nos Estados Unidos da América instalou-se um estranho consenso que neutralizou esse debate, e um paradigma que negava essas ligações substituiu as razões subjacentes à arte socialmente comprometida dos anos trinta. O expressionismo abstracto chegou como uma libertação da desacreditada necessidade de expressão pela arte de conteúdos so-

² Veja-se Charles Esche e Will Bradley (ed.), *Art and Social Change: A Critical Reader*, London, Tate Publishing, 2008.

³ Manuel Botelho, fragmento da sua intervenção nas Jornadas referidas.

ciais.»³ A crença numa liberdade criativa que pressupõe o afastamento de tudo o que não diga directamente respeito à arte faz-se ecoar então nas ideias dogmáticas de Greenberg, mas depois há uma mudança:

Com os anos sessenta, disseminou-se uma nova consciencialização política e os modos de pensar sobre arte mudaram de novo. Depressa Warhol representava revoltas raciais, Martha Rosler revivia Heartfield nas suas colagens sobre a América e a guerra no Vietname, Hans Haacke colocava as instituições sob escrutínio. Nesses dias, o movimento pelos direitos civis e a campanha contra a guerra do Vietname eram muito activos, as opiniões políticas eram amplamente debatidas e a arte já não se emudecia ou amputava sob proibições formalistas⁴.

Essa possibilidade interventiva da arte e a reflexão aberta que se segue e perdura até aos nossos dias permitem hoje entender quão contraditória se revela, por vezes, a autonomia artística, bandeira de tantos artistas. «De facto, o expressionismo abstracto tornou-se um penhor na disputa entre as duas superpotências que dominaram o mundo depois do fim da Segunda Grande Guerra. Talvez Pollock, Rothko ou de Kooning se achassem livres (e provavelmente eram...), talvez pensassem a sua arte como desligada de quaisquer preocupações políticas (e provavelmente era...!) mas, na verdade, as suas pinturas eram usadas como instrumentos de propaganda com o fim de mostrar ao mundo a força e alegada superioridade do liberalismo americano, invertendo as antigas simpatias de esquerda de muitos deles. Assim, um movimento deliberadamente apolítico foi posteriormente politizado e manipulado pelo poder com a calma aquiescência dos próprios artistas»⁵.

⁴ *Idem.*

⁵ *Ibidem.*

A história mais recente oferece inúmeros exemplos expressivos da complexidade que caracteriza a relação da arte com a política, e o estudo de casos pode ajudar numa sensibilização ao tema e às suas vertentes possíveis, considerando fundamentos ideológicos, temáticos, estratégicos, operativos e processuais, a própria natureza objectual e as qualidades formais das obras⁶. A incomensurável abertura destas a toda a espécie de formulações e conceitos, provavelmente hoje tão latas como as possíveis modalidades de comunicação ou relação a criar com os públicos (o que quer que se possa entender também sobre estes), revela-se sob feições muito variadas, mesmo nos discursos de índole mais claramente entendidos como políticos.

Há flores, por exemplo, num jardim criado por Ghada Amer em *Women's Qualities* (2000) e, nele, é a mudança de cor que, de modo quase imperceptível, alude sazonalmente à transitoriedade das qualidades do feminino *versus* masculino, ideias associadas aos temas habitualmente eleitos pela artista: o amor, o sexo, as vivências de género nos países árabes. Por sua vez, de aparência desoladamente infértil, cinzento, um chão de cimento atravessado a todo o comprimento por uma fenda espectacular e ameaçadora é construído em 2007 por Doris Salcedo na ampla extensão do átrio da Tate Modern. Ao percorrê-lo, o público vê-se obrigado a uma separação espacial ao longo da fractura, remetendo o título atribuído à obra, *Shibboleth*, para o questionamento do poder da linguagem, sob as suas múltiplas formas, na discriminação e na exclusão social.

Mona Hatoum que, em 2009, tem lugar de destaque nas iniciativas paralelas da Bienal de Veneza com a sua visão sobre a guerra no Líbano, Kara Walker trabalhando sobre a condição racial, Adriana Varejão falando sobre as marcas coloniais na história do Brasil, Francis Alÿs sobre as tensões das zonas fronteiriças entre o México e os Estados Unidos, Wil-

6 Leitura complementar possível: Claudia Mesch, *Art and Politics: A Small History of Art for Social Change Since 1945*, London/New York, I.B. Tauris, 2009.

liam Kentridge sobre a violência, Rosangela Rennó, Jenny Holzer, Krzysztof Wodiczko, Dan Perjovschi ou Artur Żmijewski (artista polaco designado comissário da Bienal de Berlim de 2010) são alguns casos que, entre muitos outros, podemos recordar numa breve incursão introdutória às manifestações da política na arte.

A questão da pintura: Pamela Golden

Na sequência dos exemplos anteriores, referências a pintores como Leon Golub, Nancy Spero ou Gerhard Richter podem conduzir-nos apropriadamente a uma reflexão sobre a eficácia da pintura como ferramenta política. O questionamento interno da pintura e do seu papel político são também, aliás, interrogações de Pamela Golden⁷. Uma sequência de imagens não cronológica com trabalhos seus e um pequeno filme, relacionados com a sua própria experiência, permitem à artista afirmar que, mesmo recorrendo a meios expressivos diferentes balizados pela sua mista formação artística e teórica⁸, é na pintura que se funda a sua prática artística, emergindo sempre dúvidas sobre a natureza da pintura e sobre as razões que a mantêm viável hoje como uma forma de comunicação. Questões como: «porque é que a pintura continua a existir, porque é que ainda é importante e pugna como discurso, e por que razão atinge valores tão elevados no mercado e se mantém como elemento de referência?»⁹, levaram a artista a produzir recentemente uma série de quadros sobre o próprio cenários dos

7 <http://www.pamelagolden.com/home.html>

8 A formação em Illinois, Chicago e Londres facultada a Pamela Golden (n. Chicago, 1959) uma preparação de raiz bauhausiana diversa — em história e teoria de arte, e em pintura, fotografia e filme. O Young Artists' Studio, em Chicago, onde estuda também, é então complementado por um programa paralelo associado do Art Museum dirigido a pessoas entre os 8 e os 80 anos, com diferentes formações e situações existenciais, o que marca o processo criativo da artista e a sua abordagem histórica e social.

9 Citações de Pamela Golden extraídas da gravação sonora do seu depoimento a 20 de Maio de 2010, na FBAUL.

leilões, interessando-se pela teia de relações sociais que essa “arena” revela, numa aproximação à “pintura histórica”. Frisando o carácter narrativo do seu trabalho, Pamela Golden considera decisivas as fontes colhidas em arquivos na sua prática de pesquisa, relacionando «a psicologia, a teoria da sexualidade, a história social e popular da cultura mediante a produção de pinturas, livros e filmes» e abraçando temas recorrentes como «raça e colonialismo, expatriação e exotismo, arte e psicologia, arte e comércio»¹⁰.

Tal como acontece actualmente com muitos outros artistas que se exprimem através da pintura e não só, para ela é também relevante a reflexão sobre a relação entre as culturas *high & low* e os papéis das imagens fotográficas e pictóricas. As fontes documentais, criteriosamente escolhidas, têm desencadeado séries. Numa certa fase do seu trabalho, a diversidade de proveniência das fotos usadas, sejam elas de autores como Fox Talbot, de arquivos de museus e bibliotecas, do Ministério da Guerra, da meteorologia ou dos Kew Gardens, é pretexto para a descoberta das pequenas narrativas do quotidiano contidas nos acontecimentos revelados em muitas dessas imagens. Aí reside, para si, o essencial de uma espécie de história social em que chega a descobrir que, por vezes, as mesmas imagens são usadas em situações diferentes com diferentes conotações e que, de facto, o modo de recepção das imagens difere na pintura e na fotografia.

A análise de uma obra concreta de Pamela Golden¹¹ pode ser elucidativa sobre a íntima urdidura dos aspectos processuais e das implicações sociopolíticas, tendo a própria artista explicado a génese da minúscula pintura intitulada *Mrs Watson pours the coffee*. Parte de uma série realizada em Roma, em 1994, quando é convidada a usar o ar-

¹⁰ *Idem*.

¹¹ *Mrs Watson pours the coffee*, 1994, óleo e encáustica s/ papel, 8,8 x 8,8cm sobre quadrado de tela de 40 x 40cm.

quivo da escola inglesa dessa cidade, o pequeno quadro resulta de uma série de fotografias e outros documentos encontrados na sua pesquisa.

À primeira vista, nada de especial parece passar-se nas fotografias, efectivamente realizadas por Thomas Ashby, arqueólogo director da escola, entre 1915-17, quando voluntário da Cruz Vermelha britânica na frente Isonzo no Norte da Itália. Mas a atenção de Pamela Golden, concentrada nessas imagens, permite-lhe constatar alguma estranheza potencialmente expressiva: «Ele tirava fotografias deles a nadar, em festas; uma espécie de arquivo dos momentos alegres [...], fotografias horríveis, [...] péssimas composições. [...] Assim, o que fiz foi reestruturá-las, pensando em Edward Hopper.»¹²

A representação de cenas aparentemente inofensivas vai, pois, explorar toda uma teia de significados já existentes, mas quase invisíveis, e estes revelam-se indirectamente na série de pinturas graças às potencialidades expressivas destas, efectivamente diversas das que caracterizam as imagens de referência. A cor, inexistente nas fotos, o tratamento do espaço mais desvinculado do registo real, as subtis alterações de escala, por exemplo, fazem parte dos recursos pictóricos que tornam as pinturas desta série, enquanto imagens, particularmente interessantes, já não apenas como documentos, mas como outra coisa que distende a interpretação. A partir, pois, de um conjunto de imagens aparentemente banais e sem grandes qualidades artísticas, Golden constrói um discurso pleno de reverberações semânticas.

«As fotografias são as de um amador entusiástico que regista a vida social dos voluntários no seu trabalho, não são reportagens da batalha. As pinturas e os seus títulos identificam membros da força voluntária, em particular uma Sra. Watson que, em mais do que uma ocasião, serve café. Numa pintura, a acção tem lugar numa ambulância que parece flutuar numa miragem. Um soldado volta-se para trás, no ar; uma

¹² Pamela Golden, excertos da sua comunicação.

menina com um vestido vermelho leva uma carta; e todos, menos o soldado que levita, parecem ter consciência da presença do observador. Através da pesquisa nos documentos de Ashby, foi possível saber mais sobre ele e os seus colegas, mas não sobre a Sra. Watson. Golden ficou especialmente interessada na questão do trabalho voluntário, e concluiu que “os homens pareciam sentir-se pressionados por ele, as mulheres pareciam libertar-se”. As grandes questões históricas da época — a conquista dos votos das mulheres, que foram satisfeitas imediatamente depois da Grande Guerra, e de uma melhor saúde e higiene públicas em que tantas vieram a ser trabalhadoras — pairam sobre estas composições bem sucedidas, tal como a questão dos traumas de guerra.»¹³

Ao mesmo tempo, Pamela Golden questiona o modo de comunicação que uma pintura, com as características desta, é capaz de estabelecer: «Como se entra numa pintura? O que acontece com o nosso corpo? [...] Quando nos aproximamos de um quadro anterior, como *Tire*, que é do tamanho de um ecrã de cinema, e perante o qual se tem a experiência de se ser engolido pela imagem, é totalmente diferente de se chegar a esta, que parece estar numa espécie de caixa de jóias, feita em encáustica sobre papel, muito lenta na elaboração.»¹⁴

A série de imagens que Pamela Golden trabalha actualmente, de novo a partir do arquivo de Roma mas agora da fase posterior à Primeira Guerra Mundial — cenas de jantares e *soirées*, notas sobre a sua detalhada preparação por uma anfitriã —, vem apresentar questões idênticas. Nela, como noutras séries anteriores, a diminuta escala das pinturas e os temas eleitos por Golden tiram-nas, de facto, do âmbito da retórica política mais convencional, nomeadamente a proposta pelos paradigmas tradicionais da pintura de história. A própria relação perceptiva que instauram com o público remete para um es-

13 Texto enviado electronicamente por Pamela Golden, da autoria de Ian Hunt.

14 Golden, excerto da comunicação.

paço íntimo, individual, não para um confronto massificado — e a exposição que a artista apresenta na Fundação Gulbenkian em 2004 testemunha esse facto. Há ainda, assume ela, uma certa relação com a pintura oriental que vem acentuar a subtil dimensão política contida também na representação das pessoas e dos seus sentimentos ou momentos mais prosaicos da vida.

Essa sua tranquila e discreta forma de depoimento, tão diversa da teatralidade mais típica da arte política, constitui porventura uma resposta à inquietação expressa por Donald Kuspit, como bem recorda Manuel Botelho, perante o carácter impositivo de certa arte dos anos oitenta, alertando para uma outra dimensão: «Estamos urgentemente necessitados de uma restauração do equilíbrio artístico através de uma música de câmara de comunicação silenciosa, cheia de correntes secretas. Uma arte assim é incompatível em simultâneo com a sensibilidade operática. Só uma música de câmara visual pode restaurar a integridade da arte, deixando para trás a grandiosidade dos anos oitenta para criar um novo sentido de preciosidade — um novo sentido de intimidade.»¹⁵

É esse sentido de descoberta perante o aparentemente banal, o microdiscurso contido em momentos eleitos de imagens mais ou menos comuns que, de resto, estão na mira de Pamela Golden, que nos afirma ainda a certeza de que «a finalidade da arte é desnudar as questões que têm estado escondidas pela respostas», formulando quatro perguntas:

«Qual é a natureza da Pintura?

Como é que a técnica evolui e se aperfeiçoa?

Como é que a pintura se relaciona com as tecnologias recentes?

Porque é que é importante fazer pintura, ainda?»

15 Botelho cita o texto de Donald Kuspit, «The Opera is Over» [1988], publicado na *Artscribe* de Setembro-Outubro desse ano (e também em Donald Kuspit, *Idiosyncratic Identities*, New York, Cambridge University Press, 1996).

Modos de agir da política na arte: exemplos, limitações, interrogações

De facto, perante situações sociais extremas e urgências maiores de comunicação, o potencial político dos discursos artísticos, quer sob a forma de pintura ou outra, vive das características próprias das linguagens que usa, debatendo-se por vezes com limitações nem sempre ultrapassáveis. Seja qual for o suporte usado, em certas alturas o valor expressivo ou a eficácia comunicativa de uma obra de arte tende a revelar-se insuficiente ou inadequado para o tema ou facto a referir, e as soluções melhores tardam em surgir.

Isso sucede, por exemplo, com Alfredo Jaar¹⁶ no *Rwanda Project* (1994-2000) quando, impressionado pelo massacre de um milhão de civis Tsuti pelas milícias Hutu, viaja para esse país pouco tempo depois do genocídio. Após passar semanas com familiares das vítimas, entrevistando pessoas e fotografando uns milhares de imagens da realidade dos sobreviventes, vê-se perante o que considera ser um dos projectos mais difíceis da sua vida e com que ele próprio não sabe lidar inicialmente, pois é impossível revelar a brutalidade da violência do que ali aconteceu. Acaba por optar por uma apresentação muito sóbria, em que as fotos surgem como aparições, relíquias passíveis de estabelecer pontes entre o passado e o presente dos sobreviventes. Numa das obras contidas nesse mesmo projecto de seis anos, *Untitled (Newsweek)*, são expostos textos que descrevem o que se passou ao lado de capas da revista *Newsweek* do período em que o massacre é perpetrado, ou seja, de 6 de Abril até 1 de Agosto de 1994, nas quais não aparece nada sobre isso, desse modo revelando pela ausência a relação entre essa atrocidade e certas estratégias de apagamentos ditados pelos média.

16 <http://alfredojaar.net/index1.html> (28 de Abril 2010)

E por cá, em Portugal, em matéria de política na arte? Entre nós, uma espécie de vocação para o silêncio parece quebrada apenas por algumas excepções e, muitas delas, em períodos historicamente balizados. Há o ímpeto neo-realista e a acção dos surrealistas em oposição ao Estado fascista, a euforia pós-revolucionária de 74 e 75 mas, numa história recente, são poucas e pontuais as formas de aparição ou manifestações de uma arte que possa claramente entender-se como política. Ocorrem alguns nomes mais ou menos evidentes, não muitos.

E, no entanto, o assunto parece motivar bastante interesse no terreno teórico internacional. Em 2007, um debate no Southbank Centre de Londres, sob o título provocatório *Toda a arte moderna é de esquerda*, despoleta a reacção¹⁷ no *The Guardian* de um conservador britânico com argumentos no sentido contrário, ou seja, de que muita arte contemporânea é de direita, frisando a dificuldade em definir melhor não só as noções de esquerda e direita como a necessidade de uma abordagem política dos fenómenos artísticos que não caia em categorias convencionais.

As questões podem suceder-se, a partir daqui. A possibilidade de demarcar uma arte política segundo critérios certamente polémicos leva a indagar sobre a heterogeneidade dos seus *modus operandi*. Mesmo as produções artísticas ou objectos criados no contexto de questões tipicamente políticas ou de causas urgentes (que causas? que temas? perguntaríamos, desenhando outro território de pesquisa) podem fazê-lo segundo estratégias discretas, ambíguas ou veladas, por inversão semântica, omissão parcial, ironia, embuste até: nem sempre, certamente, o discurso é óbvio.

O real ou os seus registos mais fiéis podem ser pontos de partida para a representação mas, na sua experiência construtiva, no fazer ou na leitura, a representação acaba por ultrapassar o real, como se vê na pin-

17 <http://www.guardian.co.uk/commentisfree/2007/nov/14/modernartisrightwing> (19 de Abril de 2010)

tura de Pamela Golden. Ao constituir-se como nova realidade, para além da sua condição inicial de denúncia, testemunho ou documento, abre, no fim, um espaço de especulação, de poética ou ficção (aí podendo, de novo, surgir novas interrogações quanto aos modos de elaboração formal ou simbólica, de distanciamento ou desvio, de abstracção, ou sobre os limites até onde se pode conduzir esse processo operativo sem perder um qualquer horizonte político).

Também a relação com o público, especialmente no caso da arte contemporânea, vive de condições nem sempre fáceis de assegurar, como acesso franco, eventuais meios de apoio a uma comunicação mais plena, para não falar de disponibilidade, tempo, paciência, até esforço físico e racional. A compreensão profunda pode exigir preparação cultural e artística prévia. Pode escapar aos conceitos comuns sobre arte, aquilo a que maioria das pessoas se habituou a aceitar como tal, dada a explosão das convenções clássicas ou modernas do “belo” e a integração no próprio sistema das “belas-artes” de categorias muito mais amplas do que aquelas que, durante séculos, fizeram história e foram interiorizadas. Obras artísticas como muitas das de hoje, aparentemente propondo valores possíveis como o desagradável e o feio (porque a vida se revela, frequentemente, desagradável e feia), o chocante, o objecto, o perverso, o vulgar (porque há na vida factos chocantes, objectos, perversos ou vulgares), obras que integram o “mal feito” ou em que simplesmente se questionam valores instalados na cultura de massas, essas são obras com margem para maior incompreensão e polémica, passíveis de maior rejeição pelo público ou de menor impacto no seu uso cultural, no seu valor de experiência.

A associação do princípio do prazer à transformação da cultura em produto comercial é, de resto, problema inerente ao sistema¹⁸, havendo

18 Veja-se, a este respeito, o texto «Pleasure: A Political Issue» [1983], de Fredric Jameson, com invocação crítica de *Le plaisir du texte*, de Barthes, entre outros autores (em Jameson, *The Ideologies of Theory*, London/New York, Verso, 2008, pp. 372-385).

que ter em conta que os espaços comunitários de fruição artística, mesmo os mais massivos, como as grandes bienais, não têm possibilidade de rivalizar com a dimensão popular de certos acontecimentos como os grandes desafios de futebol, os concertos *pop*, ou outros eventos espectaculares. A apreciação dos objectos artísticos, raramente próxima da referida esfera de massas, processa-se mais habitualmente segundo dimensões mais limitadas ou discretas, pelo que a sua eficácia como objecto político, mais ou menos grandioso, directamente compreensível ou poeticamente alusivo, não tem de se render a expectativas equivalentes a esses fenómenos de missão diversa, destinados ao entretenimento industrial. Por outras palavras, o espaço de actuação política da arte tem de ser aceite como muito variado, sob diferentes escalas e formas de intervenção.

Deve, ainda, tomar-se em consideração a enorme oferta de acontecimentos culturais e artísticos em simultâneo nas comunidades mais urbanas ou culturalmente sofisticadas, cuja fruição ou acompanhamento se torna difícil, sob indisponibilidades várias como as rotinas pesadas, as restrições económicas ou outras. A singularização das escolhas por determinações individuais perante a catadupa de espectáculos, muitas vezes patentes por pouco tempo, provoca o desmaio do diálogo e, por consequência, da consciência crítica, mesmo entre pessoas que partilham espaços de família, trabalho ou convívio, já que raramente se assiste aos mesmos programas de televisão, filmes, peças de teatro, exposições. E, rarefazendo-se os espaços de reflexão em comum sobre a possível comunidade de experiências, crenças e sensibilidades, a multidão de que fazemos parte atomiza-se, fluida, progressivamente nómada, constituída por criaturas cada vez mais entregues a si mesmas, solitárias.

Como pode a arte, então, devolver-nos a uma relação mais profundamente humana, em diálogo com a comunidade? Ou será a sua função (também política) outra ainda, num foro mais intimamente individual?

Casos no colectivo

Dando seguimento a este tipo de constatações e perguntas e ao desejo de criar espaços comuns de reflexão, debate e criação artística, tem-se assistido à formação de parcerias de artistas. Destinadas principalmente ao projecto, produção e divulgação artísticos, apostam frequentemente na criação de uma identidade autoral, quase como uma “marca” em que, muitas vezes, se perde deliberadamente a identidade individual dos membros. Especialmente desde a segunda metade dos anos oitenta, numa espécie de tendência colectivista depois do modernismo, há artistas e não-artistas associados em duplas, grupos ou colectivos e mesmo em amplas plataformas de acção, a engendrar também projectos de naturezas diversas, nem sempre com temas abertamente políticos. Mas, seja qual for a motivação que os gera, a sua própria constituição torna-se num facto político significativo, entre outras razões porque «permite que se fale expressamente do valor da arte como valor político, pois a colaboração é onde o trabalho incorporado na obra de arte (perícia manual, conhecimento, competências artísticas específicas de todo o género) é exposto sob escrutínio»¹⁹.

Certo é que muitos colectivos artísticos, talvez mesmo a maioria, têm objectivos claros indubitavelmente passíveis de integrarem o território lato da arte política. Apresentam composições diversas e motivações, projectos e *modus operandi*, e surgem sediados ou oriundos de todas as áreas geográficas do planeta (por cá, também isto não é comum ultimamente, sendo necessário regressar à euforia colectiva dos anos setenta para rever um caso coerente, como o grupo Acre, entre 1974 e 1977).

19 John Roberts e Stephen Wright, «Art and collaboration», in *Third Text*, n.º 71, vol. 18, 2004, pp. 531-532.

Na cena internacional podem referir-se milhares de exemplos²⁰. Nos anos sessenta e setenta, os temas mais motivantes para essa associação são, por exemplo, os problemas locais, a sociedade de consumo, o poder dos média, a emancipação das mulheres, dos negros e dos homossexuais, as restrições da liberdade individual, a ingerência política e a guerra do Vietname, as questões sobre o ambiente, a revolução e as utopias.

No caso dos Ant Farm²¹, sediados em S. Francisco e depois em Houston, e activos entre 1968 e 1978, são criados projectos sem valor comercial ao sabor da contracultura da época. As auto-estradas do país, que consideram monumentos à máquina automóvel, servem de cenário para as suas digressões num furgão adaptado, fotografando locais de passagem que percebem estar a mudar ou a desaparecer e cujo registo acham que deve perdurar, como bombas de gasolina, motéis, lojas ou restaurantes; realizam ainda *performances* e conferências em arquitecturas informais ou improvisadas, nomeadamente insufláveis.

Nos anos setenta, o grupo Untel²² (1975-1980) mostra na X Bienal de Paris (em 1977) uma instalação que simula uma espécie de supermercado ou centro comercial, com música ambiente, as normais secções de produtos com expositores, prateleiras, bancadas e “ilhas”, mas sem os artigos previsíveis. No lugar destes há fotografias, folhetos, textos e cartazes que, de facto, referem temas políticos da actualidade de então, como o desemprego, as campanhas eleitorais, a pornografia, etc.

A partir de 1979, nos EUA, o Group Material²³ (em que colabora Félix González-Torres) destaca-se numa aposta que define o activismo como obra de arte.

20 Duas referências adicionais sobre a tendência activista em colectivos artísticos: Blake Stimson e Gregory Sholette, *Collectivism after Modernism. The Art of Social Change after 1945*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2007; Gerald Raunig, *Art and Revolution. Transversal Activism in the Long Twentieth Century*, Los Angeles, Semiotext(e), 2007.

21 http://www.sfmoma.org/multimedia/audio/aop_tour_410

22 Blain, Françoise-Aline, «Le group Untel Trop Urbain», in *Beaux-Arts Magazine*, n.º 215, Abril de 2002.

23 Jan Avgikos, «Group Material Timeline: Activism as a Work of Art», in *But is it art? The Spirit of Art as Activism*, org. Nina Felshin, Seattle, Bay Press, 1995.

Ao longo da década de oitenta, o aparecimento do HIV torna-se um tema imperativo e motiva a reunião dos ACT-UP (AIDS Coalition to Unleash Power)²⁴, grupo nascido em 1987, em Nova Iorque, e que vem agregar outros colectivos existentes, como os Little Elvis, Testing the Limits, Diva TV, Fierce Pussy, ou os Gran Fury. Mediante *posters*, textos em folhetos, jornais, câmaras de vigilância, representações nos média, etc., basicamente estratégias típicas da *agit-prop*, este colectivo mantém-se ainda activo, contando milhares de membros e mais de setenta acções realizadas.

Tendo como razão fundamental a luta contra a guerra, o Retort agrupa mais de quarenta membros entre a costa oeste e o resto do país desde meados dos anos oitenta e é expressivo da esquerda americana marxista, realizando acções especialmente visíveis durante todo o conflito do Iraque, em oposição à participação americana (evoque-se a sua obra na 2.ª Bienal Internacional de Arte Contemporânea de Sevilha, 2006).

Dos anos oitenta em diante, em que a tendência para o colectivismo aumenta, podem recordar-se as Guerrilla Girls (grupo anónimo feminista), o Le Groupe Amos (Kinshasa, Congo), ou o CAE (Critical Art Ensemble, actualmente a levar a cabo polémicos projectos, de índole crítica, no âmbito da biotecnologia), bem como os russos AES, acrescentados para AES+F a partir de 1995. Invoquem-se ainda os casos do Bureau d'Études (artistas e universitários de Paris e Estrasburgo, criando organigramas político-culturais, mapas relacionais), o Depth of Field (Nigéria), os ŠKART (Belgrado), The Raqs Media Collective (Nova Deli), Los Carpinteros (Cuba) e os ®™ark, em locais diferentes, sob estratégias *on-line* que também caracterizam a dupla Jodi (Bélgica e Holanda). Aliás, a potenciação dos meios de

24 <http://www.actupny.org/> (29 de Abril de 2010)

comunicação digital alarga o mapa deste fenómeno na década de noventa e, desde então, há mais casos ainda, como os pintores austríacos Gelitin, os Superflex (Copenhaga), os Torolab (México), os :mentalKLINIK (Istambul), os Radek Community (Moscou), os Artists Anonymous (Berlim), os Luo Brothers (China), ou ainda os The Yes Men (actuando nos EUA com falsos programas de televisão ou distribuição de milhões de exemplares forjados do *New York Times* em cuja capa se lia «Iraq War Ends», a 12 de Dezembro de 2008).

Finalmente, os N55²⁵, sediados em Copenhaga desde 1994, actualmente Ion Sørvin (artista fundador), Anne Romme (arquitecta) e Sam Kronick (artista), definem-se pelo uso de estratégias que exploram as zonas limite entre arte e quotidiano, interesse que, à sua maneira, também Pamela Golden manifesta, tal como tantos outros artistas. Mas, no caso deste grupo, existe um forte empenhamento em problemáticas relacionadas com o ambiente.

Agem igualmente no sentido da dessacralização do objecto artístico: por um lado, as acções mais simples e banais do quotidiano, como dormir, comer, etc., constituem os temas centrais dos projectos; por outro lado, as suas obras fogem aos circuitos comerciais da arte e da aura do artista, estando disponíveis na Internet manuais de instruções para construí-las sob uma autoria final que dispensa o artista inventor, ou que o abre à iniciativa de qualquer pessoa, democratizando o papel do artista pelo menos nas fases de execução, de factura física dos objectos.

O seu trabalho apresenta, de resto, questões de enorme pertinência para a relação entre arte e política, já que recupera premissas típicas das utopias ideológicas de esquerda: a ideia da abolição da proprie-

25 A presença dos N55 nas Jornadas, a 20 de Maio, através de Ion Sørvin e Anne Romme, foi cancelada por imperativos pessoais dos artistas, à última hora. Para mais informações sobre o grupo N55, ver: <http://www.n55.dk/>

dade, por exemplo, surge em projectos que insistem em construções arquitectónicas de carácter móvel dispensando a posse da terra, coerentes também com a visão de uma vida tendencialmente menos sedentária, mais baseada nos modelos de circulação e liberdade.

Mas, por outro lado, a capacidade de absorção da sociedade de consumo pode bem fazer supor, por exemplo, a possibilidade de «a Euro Disney [...] ter um dos objectos dos N55, só pela graça disso»²⁶ — o que conduz à subversão das suas ideias de livre circulação e democracia no acesso às obras.

Apesar da louvável consonância de propósitos para uma acção conjunta numa altura em que o individualismo parece dominante, muitos dos projectos dos grupos de artistas acabam por se esgotar numa bem intencionada função política pragmática, mesmo tendo resultados positivos ou terminando simplesmente integrados sem conseqüências.

Quando declaradamente arte de propaganda, a arte assumidamente política é mais eficaz, considera Boris Groys²⁷, mas, nessa altura, como recordou Manuel Botelho, «o artista passa a ser um produtor de conteúdos, um *designer*», e a arte assim produzida arisca-se a funcionar ou de modo apologético, ou decorativo, ou até «como uma espécie de lubrificante da sociedade, uma coisa em que o que se pretende é anular as diferenças entre as pessoas». E, «se calhar, deve ter o papel oposto: em vez de um lubrificante social, deve ser uma forma de transmitir a diferença e de permitir que a heterogeneidade da sociedade se manifeste»²⁸.

Evidentemente, os discursos de denúncia, crítica ou até as acções construtivas patenteados por certas obras perante situações social ou

26 Manuel Botelho, excerto no debate final.

27 Ver Boris Groys, especialmente *Art Power*, London/Cambridge, The MIT Press, 2008.

28 Manuel Botelho, *ibidem*.

politicamente fortes a que os artistas são sensíveis, individual ou colectivamente, não deixam de ser mais ou menos úteis do ponto de vista político.

Mas, do ponto de vista mais estritamente artístico, até que ponto tantos desses discursos são verdadeiramente interessantes?

O lugar das flores

Por sua vez, o contexto expositivo, ou seja, o conjunto dos museus, galerias, a própria rua e espaços locais, naturais ou outros, impõe também condições próprias com feição política, e a afirmação e legitimação dos discursos artísticos colectivos ou individuais passam por entender a variedade dessas condições.

A “negociação” com o sistema expositivo, que tende quase sempre a neutralizar as oposições, muitas vezes através da sua simples integração, pode ter como exemplo o caso de Marc Wallinger na Tate Gallery²⁹, recordado por Botelho. A obra de Wallinger trata de reproduzir fidedignamente na galeria uma instalação de protesto de um activista político, em frente ao Parlamento inglês, desmantelada logo após ser expressamente criada para o caso uma lei a proibir manifestações desse tipo num determinado perímetro de defesa. Ao fazê-lo na Tate, que se situa dentro desses limites, o artista prolonga a intervenção de protesto, beneficiando do estatuto de maior liberdade e independência atribuído aos espaços artísticos para poder tomar posição sobre o assunto.

A dimensão pessoal no discurso artístico e as suas potencialidades políticas, quer pela livre iniciativa, quer pela afirmação da subjectividade, são, de resto, como já foi esboçado no início deste texto, exem-

29 <http://www.tate.org.uk/britain/exhibitions/wallinger/> (11 de Setembro de 2010)

plificáveis amiúde. Artistas como Katharina Sieverding consideram que a dimensão pessoal é política e, para Filipe Rocha da Silva, o artista é mesmo o «derradeiro indivíduo em plena sociedade»³⁰, e o seu papel, mesmo considerando o seu envolvimento social, consciente ou inconsciente da cultura comum e das dinâmicas existentes, define-se, acima de tudo, como individual.

Mas, se a questão do lugar da política na arte passa, efectivamente, pela dicotomia expressa pelos pólos individual e colectivo, tão decisivamente expressivos na produção dos objectos, a essência do problema político não deixa de se colocar, acima de tudo, no lugar da fruição artística ou, por outras palavras, do seu valor de “uso” — aquilo que confere à arte o lugar a que tem direito na comunidade humana e na civilização.

Muito para além das suas consideráveis funções de simples e directa comunicação, de entretenimento ou decorativas, a fruição dos objectos de arte pode processar um nível mais profundo de relações. As qualidades formais, técnicas, conceptuais e poéticas, ou seja, aquilo que constitui o cerne de uma obra de arte e que a torna capaz de encetar diálogos com a nossa humanidade, de nos interrogar e levar a compreender melhor a existência, talvez por elas passe o desafio central da arte, também ele político: um desafio talvez sem palavras de ordem, ou com estas mais veladas, em surdina.

A densidade construtiva tecida pelas subjectividades instaura, também, uma ambiguidade característica de muitos discursos artísticos, sendo a falta de clareza ou significação única, a opacidade e polissemia, que fazem frequentemente com que uma obra se torne fascinante e nos prenda a atenção. A elaboração que assim despoleta, muitas vezes da ordem do menos óbvio, do discreto e do subtil, frequentemente longe

30 Afirmação também extraída do registo gravado da sua intervenção a 20 de Maio, na FBAUL.

das multidões e das epifanias colectivas, em regime solitário, constitui a experiência mais genuína a que uma obra de arte pode dar origem.

Mais do que os objectos artísticos, é essa experiência proporcionada por eles que conta, essa espécie de viagem da razão, do sonho ou da sensação, pontuada por microacontecimentos que atravessam o real, a memória e o imaginário na própria mente e corporalidade do espectador, umas vezes em vivência colectiva, em comum, outras porventura de modo extremamente pessoal e falivelmente transmissível.

A existir uma faceta política essencial na arte, é na experiência desta — da arte — que se situa provavelmente, e é o florescimento dessa experiência no acontecimento da descoberta (individual ou comum) que talvez constitua, no fundo, o espaço mais considerável da política na arte.

Este, pois, o lugar possível das flores invisíveis na nossa mesa.

© SISTEMA SOLAR (2020)
RUA PASSOS MANUEL, 67 B, 1150-258 LISBOA,
textos © AUTORES

EDIÇÃO 1498, ???? 2011
ISBN 978-972-000000-00-0

DESENHO DO LIVRO: ANDRÉ MARANHA, MANUEL ROSA
REVISÃO: HELENA ROLDÃO

TIRAGEM: ???? EXEMPLARES
DEPÓSITO LEGAL 000000/20

IMPRESSÃO E ACABAMENTO: ????????????????