UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

Mariana de Campos Bardelli

Lyotard : entre o pensamento e a arte

(Versão corrigida)

São Paulo
2015

Mariana de Campos Bardelli

Lyotard : entre o pensamento e a arte

(Versão corrigida)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Filosofia sob a orientação do Prof. Dr. Celso Fernando Favaretto.

São Paulo
2015

Dedico este trabalho à minha mãe Vera e ao meu pai Ricardo.

Agradecimentos

Ao meu orientador Celso Favaretto não só pela excelente orientação, mas por toda a atenção e o cuidado que dedica a seus orientandos. Além do prazer da convivência e do aprendizado, pude contar com sua presença atenta que foi pontual no encaminhamento da pesquisa.

Ao Professor Ruy Sardinha Lopes pelas observações pertinentes no exame de qualificação.

Ao Professor Ricardo Fabbrini pela leitura atenta e os comentários pertinentes sobre meu trabalho no exame de qualificação e por toda a participação, que foi da maior importância, no meu processo de formação em filosofia.

A Alice, Fabiano, Ruy, Juliana, Artur, Antônio, Wanda, Pedro e Paolo e a todos os colegas do Grupo de Estudos de Estética Contemporânea. Nossos encontros me enriqueceram muito e esse grupo foi uma preciosidade com que tive o prazer de conviver nesses tempos de mestrado.

Ao Felipe Salvatore pelo companheirismo, paciência, colaboração, conselhos, revisões, etc., cuja presença foi fundamental para tornar essa empreitada viável.

À minha família Vera, Ricardo, Fernanda e Alexandre por todo o apoio de sempre.

Aos amigos que de alguma forma participaram desse percurso.

À FAPESP pelo financiamento da pesquisa no país e no exterior.

RESUMO

BARDELLI, M. C. Lyotard : entre o pensamento e a arte. 2015. 123 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

O presente trabalho se debruçou sobre o quinto período do pensamento de Jean-François Lyotard que vai apresentar uma crítica da *condição* que teria passado a caracterizar o mundo capitalista pós-industrial e que resultaria na emergência de uma *cultura pós-moderna*. A arte, que em suas reflexões aparecerá como forma de resistência mediante essa *condição*, será central em nosso trabalho. Assim, abordaremos sua formulação da *contra-estética da presença material* e sua *crítica de arte*, a qual possui em suas reflexões um sentido bem particular. Esse período corresponde à guinada kantiana de seu pensamento e, portanto, sua leitura da *Crítica da faculdade do juízo* tem papel importante em nosso trabalho. Pensamos assim explorar um momento da maior importância do pensamento de Lyotard e que se mostrou de grande pertinência para o debate atual sobre estética e política.

Palavras-chave: filosofia, estética, arte, crítica.

ABSTRACT

BARDELLI, M. C. Lyotard : between thought and art. 2015. 123 f. Thesis (Master Degree) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

This work discusses the fifth period of Jean-François Lyotard's thought that will present a criticism of the condition that would have gone to characterise the post-industrial capitalist world and would result in the emergence of a postmodern culture. The art, that in his reflections appears as a form of resistance against this condition, will be central to our work. So, we will discuss his elaboration of the counter aesthetics of material presence and his art criticism, which has in his reflections a very particular sense. This period corresponds to the Kantian turn of his thought and therefore his reading of the Critique of judgment plays an important role in our work. So we decided to explore a moment of great importance in the thought of Lyotard and that proved to be of great relevance to the current debate on aesthetics and politics.

Key Words: philosophy, aesthetics, art, criticism.

SUMÁRIO

Introdução.....	8
1. A contra-estética da presença material.....	15
2. Lyotard e os artistas.....	49
2.1. Karel Appel.....	60
2.2. Adami.....	68
2.3. Arakawa.....	73
2.4. Buren.....	78
3. O sublime tecnológico.....	87
Conclusão.....	116
Referências bibliográficas.....	119

Introdução

Podemos destacar no percurso do pensamento do filósofo Jean-François Lyotard um papel especial da reflexão sobre as artes, em particular a pintura. De *Discurs, Figure* até os textos da década de 1990, Lyotard não deixou de abordar a questão da arte, seja em função dos conceitos de *figural*, *economia libidinal* ou *presença*, conforme o momento de seus escritos. Mas os anos de militância, quando escrevia na revista *Socialisme ou Barbarie* no início desse percurso, iriam se refletir por toda essa trajetória, no sentido de que a reflexão de Lyotard sobre a arte se dará sempre em função de seu posicionamento político.

No “Prefácio” ao volume publicado a partir da reunião das apresentações do colóquio em homenagem a Lyotard, em junho de 2008, *Lyotard à Nanterre*, Jean-Michel Salanskis propõe uma divisão do pensamento lyotardiano em cinco períodos. O “primeiro Lyotard” seria aquele da fase de militância, que paralelamente desenvolveu um pensamento filosófico aproximando-se da fenomenologia e do estruturalismo. O segundo período será o de *Discurs, Figure*, o terceiro o de *Economie libidinale* e o quarto o de *Le différend*. O quinto período será aquele no qual se inserem os textos que nos propusemos a estudar. A divisão proposta por Salanskis inclui desde os textos sobre o *pós-moderno* até os volumes póstumos como *Misère de la philosophie* e *La confession d’Augustin*. Contudo, não seria um excesso indicar aí a possibilidade de nuançar essa divisão e desdobrar daí mais um período. Em todo caso, durante esse período até as últimas produções de Lyotard, veremos transitar noções como *a frase-afeto*, *a infância*, *o acontecimento*, etc. Em nosso trabalho vamos nos deter sobretudo nos textos dos anos 1980 e em alguns ensaios da década de 1990 que dão continuidade às temáticas que vamos abordar. Encontramos aí a reflexão sobre o *pós-moderno*, grande parte dos textos sobre os artistas e o protagonismo da filosofia kantiana como material de um processo de reflexão filosófico, que o próprio Lyotard descreverá tal qual uma *anamnese*. Salanskis ressalva que o quinto período não deve ser entendido enquanto ruptura com o precedente, já que a filosofia do *différend* tem sequência no conjunto de textos que nos interessa. Com isso, vamos nos deter nas seguintes obras: *L’assassinat de l’expérience par la peinture: Jacques Monory* (1984), *Les Immatériaux* (1985), *Le postmoderne expliqué aux enfants* (1986), *Que peindre?* (1987), *L’inhuman* (1988), *Heidegger et “les*

juifs” (1988), *Karel Appel: un geste de couleur* (escrito em 1990, publicado em 1998¹) *Pérégrinations* (1990), *Leçons sur l’analytique du sublime* (1991), *Moralités postmodernes* (1993), *Misère de la philosophie* (2000).

Após a morte de Lyotard, seu pensamento entrou num período de esquecimento de mais de uma década e só veio a ser retomado nos últimos anos. O aumento do número de reedições e de volumes que reúnem textos de comentadores reflete bem essa retomada. Nossa pesquisa se insere, portanto, nesse movimento e busca contribuir para essa atenção que a filosofia lyotardiana merece. Nosso trabalho se volta ao período cuja produção bibliográfica mais foi publicada e que gerou maior parte das pesquisas até o momento, mas que ainda assim permanece mal explorado. A obra de Lyotard foi pouco traduzida para o português e as poucas traduções correspondem a esse período. Ela permanece sem dúvida pouquíssimo explorada no Brasil, embora na França a atenção que Lyotard tem passado a receber no meio acadêmico ainda esteja em processo de se adequar a seu potencial. Os volumes que tematizam o *pós-moderno* (*Le postmoderne expliqué aux enfants*, *Moralités postmodernes*, *La condition postmoderne*) seriam os responsáveis para o reconhecimento desse período. No entanto, uma parte significativa da produção filosófica de Lyotard permanecia há pouco inédita ou dispersa, como parte do comentário sobre os artistas. Esses textos confirmam a contribuição de Lyotard à crítica de arte e sua importância enquanto crítico. A Presse Universitaire de Louvain, publicou uma série intitulada *Ecrits sur l’art contemporain et les artistes* (2009-2012), que oferece a coleção completa dos escritos de Lyotard sobre os artistas e escritos provenientes de seus arquivos pessoais até então inéditos. Esse trabalho é de grande importância, permitindo-nos o acesso à crítica de arte lyotardiana. Dentre os escritos que aí se encontram, encontramos um grande conjunto de textos que nos interessam, pois se inserem no mesmo período no qual concentramos nossa pesquisa, convergindo com a guinada kantiana de seu pensamento.

Nossa pesquisa vai se concentrar, de um lado, na crítica de Lyotard à *condição* que passaria a caracterizar o mundo capitalista pós-industrial e que resultaria na emergência de uma *cultura pós-moderna*; de outro, abordaremos sua formulação da

¹ O texto foi publicado inicialmente apenas em alemão e seria publicado em francês e em inglês, em 2009, na série *Ecrits sur l’art contemporain et les artistes*, Louvain: Leuven University Press, 2009-2012.

contra-estética da presença material e sua *crítica de arte*, a qual possui um sentido bem particular. Pensamos assim explorar um momento da maior importância de seu pensamento e que se mostrou de grande pertinência para o debate atual sobre estética e política.

Apesar de nos focarmos em alguns textos que foram traduzidos para o português, priorizaremos os textos originais, pois temos discordâncias com relação às traduções publicadas. As referências das obras de Lyotard serão atribuídas conforme as siglas indicadas:

D : *Le Differend*

DE : *Dérives à partir de Marx et Freud*

DF : *Discurs, Figure*

E : *L'Enthousiasme*

FD : *Flora Danica*

IN : *L'Inhumain*

HJ : *Heidegger e os judeus* (tradução Ephraim F. Alves)

KA : *Karel Appel : un geste de couleur*

LE : *Leçons sur l'analytique du sublime*

MI : *Misère de la philosophie*

MP : *Moralités postmodernes*

P : *Peregrinações* (tradução Marina Appenzeller)

PEE : *Postmoderne expliqué aux enfants*

QP : *Que peindre? : Adami, Arakawa, Buren*

TDI : *Textes dispersés I : esthétique et théorie de l'art*

TDII : *Textes dispersés II : artistes contemporains*

Adorno:

TE : *Teoria Estética* (tradução Artur Morão)

Kant:

CJ : *Crítica da faculdade do juízo* (tradução Valerio Rohden e António Marques)

Ao nos voltarmos ao quinto e último período da produção de Lyotard, veremos que, apesar de a reflexão sobre a arte ter papel central em seus ensaios, ele não pretendeu apresentar uma teoria da arte ou uma estética, mas uma reflexão neste sentido se desdobra como parte de uma crítica de uma certa *cultura pós-moderna*, mediante a qual a arte aparecerá como via de resistência. Tendo em vista essa consideração, nosso propósito de abordar a *contra-estética* lyotardiana, que será entendida nos termos de uma *estética da presença material*, se concentrará num momento desse percurso no qual

a arte assume condição central. Aí Lyotard formula uma reflexão que faz transitar os conceitos de *matéria*, *presença* e *acontecimento*, que terão um sentido bastante original em seu pensamento. Particular deverá também ser o modo com que precisaremos nos aproximar dessas noções que se caracterizam por um sentido negativo: “matéria imaterial”, “presença inapresentável”, “Acontece?” (*Arrive-t-il?*), a compor uma estética também negativa. O exercício será o de nos aproximarmos desses conceitos e permitir que se apresentem em suas nuances. Lyotard pretendia, desde *Discours, Figure*, escrever um texto de artista e lamentava, no prefácio do livro, ter falhado nesse propósito, pois o texto ainda permanecia na significação. Mais de uma década depois, Lyotard escreveria *Que peindre?*, obra em que chegaria muito próximo desse intuito ao expor seu pensamento e sua reflexão sobre os artistas a partir de diálogos entre diferentes personagens. Será possível então aí apresentar diferentes pontos de vista, deixar falar ideias e conceitos em suas nuances. Isso se mostraria muito mais adequado ao modo do próprio pensamento, como observa Lyotard em *L'inhumain*, que não é linear, mas ambíguo. O método de reflexão a permiti-lo é o mesmo que Lyotard atribui ao trabalho dos artistas, o da anamnese tal como proposta por Freud, que consiste na colocação em um estado de escuta, com uma “atenção flutuante”. E por aí Lyotard pode realizar a tarefa de se aproximar de conceitos que não se apresentam de maneira evidente, mas que justamente por isso permitem pensar o indeterminado, o inenarrável, o que não pode ser *encadeado*. Ele já dizia em *Discours, Figure*: “Construir o sentido não é mais que desconstruir sua significação” (DF, 19). Se Lyotard se absteve de formular uma teoria da arte, uma estética em um sentido positivo, isso lhe permitirá, por outro lado, se aproximar do que na arte é da ordem do inapreensível; esse que será o modo de uma *contra-estética da presença material*.

A distância que separa *Discours, Figure* e *Que peindre?* marca a mutação de um pensamento filosófico que nunca se conformou a um lugar e manteve viva uma inquietação, de modo que, como escreve Salanskis, “seríamos tentados a dizer que ele faz a mesma coisa que os outros, mas experimentando e mostrando que isso não funciona”, e então será esta uma forma de funcionar². Contudo, apesar dessas mudanças, podemos identificar alguns traços da contra-estética da presença material já presentes em *Discours, Figure*. Lyotard fazia aí o esforço para mostrar a intervalo que

² SALANSKIS, J-M. “Prefácio”, in PAGÉS, Claire (dir.). *Lyotard à Nanterre*, Paris: Klincksieck, 2010, p. 13.

separa o discurso e a figura, de modo que esta não poderia ser traduzida naquele; o discurso não pode se aproximar e esgotar a figura, há sempre alguma coisa que ele não consegue dizer. Notamos aí um germe do que será depois nomeado e formulado com o termo *différend*, já que é como se houvesse dois universos sempre incompatíveis. Nesse sentido, haveria uma certa ideia que percorre a trajetória filosófica de Lyotard e que vai tomando formas conforme a mutabilidade de seu pensamento. Nesse sentido, poderemos verificar que ele já atribuía uma incomunicabilidade ao *figural*, uma impossibilidade de apresentação, propriedades que vão ser a base da contra-estética da presença material. Em todo caso, essa “passagem” teria que ser mais discutida, pois como observa Gérald Sfez, em certo sentido, *Que peindre?* “rompe fortemente” com a perspectiva de *Discours, Figure* ³.

De acordo com Lyotard, apenas enquanto “zona de fratura” o figural pode emergir na obra, a qual dá a apreender o *inapreensível* da energia⁴. Essa emergência seria então a do desejo, ideia totalmente recusada em *Que peindre?*. Em sentido oposto, aí, a possibilidade da *presença* dependerá da interrupção do desejo, de qualquer intencionalidade; esta será destinada a partir de um inconsciente mas que será o da língua, o da pintura. Portanto, não se trata mais do desejo - nem de uma economia libidinal como seria o caso alguns anos mais tarde - o *acontecimento* reenviará a uma dimensão ontológica que deve nos lembrar de nossa *dívida de infância*: “Esta dívida com a infância, nós não quitamos. Mas é suficiente não esquecê-la para resistir e, talvez, para não ser injusto. É a tarefa da escritura, do pensamento, da literatura, das artes, de se aventurar a prestar testemunho” (IN, 15). Assim, a ideia da incomunicabilidade incontornável e da impossibilidade de apresentação deixaram de lado a filosofia do desejo para serem trabalhadas segundo uma filosofia do *acontecimento*⁵.

³ Sobre isso ver SFEZ, G. “Autrement qu’être en art” in COBLENCÉ, Françoise & ENAUDEAU, Michel (dir.). *Lyotard et les arts*. Paris: Klincksieck, 2014. Aí Gérald Sfez aborda a “passagem” do pensamento lyotardiano sobre a arte de *Discours, Figure* a *Que peindre?*. Nesse sentido, ele indica, por um lado, que já nesta primeira obra, Lyotard “se atém ao fato de que o figural mergulha suas raízes no fundo das trevas do incomunicável” (ib., 89). Por outro lado, ele vai observar que *Que peindre?* “rompe fortemente” com a perspectiva de *Discours, Figure* em que a questão da arte é “despertar (*lever*) o enigma do desejo” (ib., 90).

⁴ Ibidem.

⁵ A noção de acontecimento também foi trabalhada, cada um a seu modo, por Gilles Deleuze e Alain Badiou, de modo que há intersecções entre as filosofias do acontecimento dos três autores.

No primeiro capítulo, vamos apresentar brevemente a análise que Lyotard faz das mudanças de paradigma por que passaram as ciências, a metafísica e a religião, obrigadas a reconsiderar certas ideias e noções mediante às novas constatações das pesquisas científicas e às transformações na interação entre o homem e o mundo como efeito das pesquisas tecnológicas, ao longo do século XX. Será no contexto dessa análise que Lyotard apresentará sua interpretação da estética das vanguardas artísticas, fazendo a defesa de seu modo de operar, e sua noção particular de *pós-moderno*, a qual vai se distanciar da concepção de pós-modernidade entendida no sentido da arquitetura (Jencks) ou referida à arte tecnológica.

A reflexão de Lyotard sobre as artes, neste período, incluirá um trabalho exaustivo de releitura da filosofia kantiana. Da *Crítica da faculdade do juízo* ele vai se apropriar de noções como *sensus communis* e sublime para fazer uma reflexão sobre a possibilidade do sentimento estético no contexto em que seu pensamento se insere. Apresentaremos e discutiremos a concepção lyotardiana de estética do sublime, procurando colocar em questão a apropriação que Lyotard faz de proposições da terceira *Crítica*.

Contudo, ao mesmo tempo em que insere seu pensamento sobre a arte na tradição da filosofia da arte, remetendo-o à estética do sublime apresentada e desdobrada desde a tradução feita por Boileau do texto sobre o sublime atribuído a um certo Longino, Lyotard vai conduzir os conceitos e as propriedades provenientes dessa reflexão à formulação de uma *contra-estética da presença material*, em que ele vai explorar noções como *presença, matéria e acontecimento*.

No segundo capítulo, vamos apresentar o comentário de Lyotard sobre os artistas, que não se formulará sem uma crítica do próprio comentário, da crítica e da história da arte. Nesse sentido, Lyotard vai recusar as noções de escola, estilo, maneira, período e vai propor uma forma de se aproximar das obras que foge a todas essas denominações. Nesse propósito ele vai, a propósito da obra de Karel Appel, recolocar a questão da relação entre as estéticas do belo e do sublime.

O comentário sobre Appel é um dos textos mais fortes e contundentes da obra de Lyotard do período. Escrito em 1990, o texto abordou uma série de reflexões das quais Lyotard se ocupou, na década de 1980, de modo que essas questões chegaram aí a um grande grau de maturidade. Também nos voltaremos, de modo mais breve, ao curto

texto *Flora Danica*⁶ a respeito da obra de Stig Brøgger. Já mencionado, *Que peindre?* será um dos textos mais explorados aqui ao lado de *L'inhumain*. Vamos abordar o comentário de Lyotard apresentado aí sobre as obras de Adami, Arakawa e Buren.

O terceiro capítulo vai apresentar a crítica de Lyotard a respeito do que ele chamou cultura pós-moderna, que inclui uma crítica às teorias da comunicação e uma reflexão sobre as tecnologias aplicadas à arte. Já que Lyotard se volta a Adorno e Benjamin para elaborar sua argumentação, vamos também trazer certas ideias presentes na *Teoria Estética* e nos ensaios benjaminianos. Por fim, apresentaremos o comentário de Lyotard sobre o trabalho do pintor Jacques Monory, reunido na obra *L'assassinat de l'expérience par la peinture, Monory*. Aí Lyotard identificará um sentido bem especial de uma estética do sublime, recolocando de modo totalmente original e pertinente a questão sobre a aplicação da tecnologia à arte. Pensamos que assim como o texto sobre Karel Appel, o texto sobre Monory apresenta grande riqueza reflexiva, além de expor o forte posicionamento político de Lyotard.

⁶ A primeira edição do texto foi publicada pela editora Galilée em 1997. O texto foi recentemente republicado na coletânea *Ecrits sur l'art contemporain et les artistes*, no segundo volume dos *Textes dispersés*, que reuniu diversos textos de Lyotard sobre artistas, sendo que vários deles tinham sido apenas publicados em catálogos de exposições (Lyotard, J-F. *Textes dispersés II: artistes contemporains / Miscellaneous Texts II: Contemporary Artists*. Louvain: Leuven University Press, 2012).

1. A contra-estética da presença material

Na quinta fase de sua produção, que inclui os textos da décadas de 1980 e 1990, Lyotard se dedicou a fazer a crítica das sociedades capitalistas ditas desenvolvidas da segunda metade do século XX, que consistiu em apontar a desestabilização de certas condições que antes asseguravam um projeto humanista. Lyotard verifica um declínio do projeto moderno de modo que nenhuma grande narrativa daria conta de pensar uma sociedade em sua totalidade. A descoberta da *fragmentação*⁷ de realidades e discursos, ele chamou de *condição pós-moderna*. Toda interpretação da realidade e toda concepção de comunidade não seria senão baseada no estabelecimento de regras consensuais via jogos de linguagem.

Para a nova ótica proposta por Lyotard, haveria a constatação de que o sujeito teria perdido sua condição de engendrador e dominador do desenvolvimento das pesquisas tecnocientíficas. A análise das transformações que atingiriam as ciências, as técnicas e as culturas não se satisfaria mais com o pensamento de que o sujeito é sua origem ou seu resultado. Nesse sentido, as transformações que acompanham o desenvolvimento da tecnociência capitalista são entendidas como um processo que escapa ao projeto humanista e do qual o sujeito faz parte sem poder controlar.

Toda análise lyotardiana consistirá em um movimento, que parecerá paradoxal em alguns momentos, de descrição, interpretação e questionamento dessas transformações e que foge à qualquer diagnóstico simplista e busca fazer uma crítica que não se contenta em apontar as consequências problemáticas da empreitada tecnocientífica e da economia capitalista. Será por essa conduta que Lyotard parecerá, por vezes, ambíguo, parecendo se aproximar do que em outros momentos critica. Mas uma leitura atenta do conjunto de textos do período mostram, ao contrário, que Lyotard marcava uma posição política bem definida e que o construto de suas análises não perdem de vista esse horizonte. Desse modo, podemos ver em seus textos um duplo movimento de elaboração de um pensamento que ao mesmo tempo diagnostica uma situação que ele vai denominar *condição pós-moderna*, escapando a qualquer solução já dada, e aponta as vias do que podemos chamar de *resistência*. Seu diagnóstico se

⁷ A noção, no sentido em que aí apresentada, não alude ao termo comum, que expressaria apenas o lamento da perda de unidade.

aproxima em grande medida dos de Adorno e Benjamin, mas ele tentará superar o humanismo que alega estar presente nesses autores. Nesse sentido, “a subordinação do espírito à regras e aos valores da indústria cultural” (IN, 75) é entendida por ele como parte de um processo de *desumanização*. O desafio a que se propõe Lyotard é o de descrever um processo de “complexificação cosmológico” do qual o homem faz parte sem que possa dominá-lo. Cumpre dizer que, por um lado, essa descrição se abstém de responsabilizar o sujeito pelo desdobramento da tecnociência capitalista, mas de outro, que artistas e filósofos assumam a tarefa de confrontar o desenrolar de um processo do qual não poderão assumir o controle. Tarefa que já nasce tomada um certo niilismo, do que sobra apenas como alternativa colocar-se uma possibilidade de resistência, mais para chamar a atenção para um estado do que para transformá-lo, já que isso não estaria em nosso alcance. Em um momento em que já se tenha perdido a crença na comunidade, na realização do projeto iluminista, cumpre-se realizar a tarefa de tornar expostos os mecanismos de ocultação dessa condição, de expor essa *falta* de comunidade possível.

Nos textos reunidos em *L’inhumain*, Lyotard faz uma análise desse contexto e indica suas hipóteses das transformações que teriam atingido as ciências, as artes e as culturas na modernidade. No ensaio, “Matière et temps” ele defende que as transformações nucleares da matéria “pressupõem uma inversão (*reversement*) completa na imagem da matéria” (IN, 48). Posicionando-se ao lado de Leibniz e Bergson e, assim, da ideia de que a matéria é atual, o que se oporia a concepção cartesiana da intemporalidade do entendimento, Lyotard diz que “esta inversão da imagem da matéria consiste na preeminência do tempo na análise da relação do corpo com o espírito” (ib.).

No ensaio “Le temps, aujourd’hui”, Lyotard procura apontar uma das grandes problemáticas que desponta nesse contexto, a do tempo, pois entende que, por um lado, “a metafísica do capital” tende a abolir o tempo presente e, por outro, a nova temporalidade própria das tecnologias da eletrônica e da informática afetou a experiência do tempo. Dispor tudo em informações passa a ser a única preocupação. O problema, para Lyotard, é que com isso fica impedido o *acontecimento*, que precisa de um aqui-agora para ocorrer. Se em meio à exigência de inovação e de informação nada mais acontece, Lyotard vai contrapor a essa condição uma *filosofia do acontecimento*.

Lyotard afirma que nos programas das culturas tradicionais, as narrativas funcionam como “filtros temporais”, em que o sentido é dado posteriormente aos acontecimentos, então conformados em sequências, isto é, em uma organização arbitrária do tempo. Mas essas culturas já possuiriam uma funcionalidade técnica como “dispositivos de memorizar a informação”, *estocando*, isto é, reunindo os acontecimentos em unidades de informação, que poderiam ser então disponibilizadas aos indivíduos e às gerações. Era assim a “maneira segundo a qual multiplicidades de tempos diferentes podiam ser reunidas e conservadas em uma memória única” (IN, 74). No entanto, as culturas tradicionais são situadas geográfica e historicamente. É esse o aspecto que, pensa Lyotard, será subvertido pelas tecnologias da eletrônica e da informática, que permitirão a esses estoques de informação transpor qualquer contexto local; elas desenraízam definitivamente a circulação de informações. Lyotard observa, contudo, que para além desses ganhos no que diz respeito à circulação das informações, esses dispositivos destruiriam a experiência do tempo. Desse modo, uma nova ordem se constituiu com a possibilidade de que as informações pudessem circular e se difundir em escala planetária. Revertendo os programas das culturas tradicionais, a tecnociência teria passado a destruir “o continuum temporal no qual se transmitia a experiência das gerações” (IN, 116). Abala-se assim, destrói-se, podemos dizer, a experiência do sujeito humano, individual e coletivo. A experiência do *continuum* temporal desaparece sufocada pela hegemonia da informação. “Entre duas informações não acontece nada, por definição” (IN, 117), diz Lyotard. E quando o processo de reunir “a síntese de tempos diferentes em um só” (IN, 73) atinge níveis já não mais pensados em escala humana, não restaria lugar e momento para o acontecimento.

Assim, essas tecnologias podem realizar de maneira muito mais eficaz as sínteses temporais operadas pela consciência, e elas vêm emancipar essas sínteses de um local, de um corpo, de uma mônada singular. Desse modo, elas mostram que o modelo da síntese temporal foge ao domínio humano, pois teria uma dimensão cosmológica correspondente a uma espécie de “grande mônada”, com o que se evidenciaria a falta de controle humano sobre o processo de complexificação do qual o homem faz parte.

A prática capitalista, por sua vez, introduziu mecanismos extremamente eficazes de controle do tempo. O imperativo de “ganhar tempo” exige subordinar o presente ao

futuro, isto é, uma forma de sintetizar o tempo de modo a destituir o presente para servir a uma utilidade futura, o que deverá também impedir o acontecimento. Enquanto aquelas tecnologias põem em curso uma destemporalização, a prática capitalista exerce um controle sobre o tempo determinando-o segundo um *programa*. Mas esse programa não seria engendrado pela história humana, seria ele mesmo um efeito daquele processo cósmico de complexificação, que constituiria uma metafísica própria ao capital:

No cinismo da inovação se esconde seguramente o desespero de que nada mais acontece. Mas inovar consiste em fazer como se acontecessem muitas coisas e em as fazer acontecer. A vontade afirma consigo sua hegemonia sobre o tempo. Conforma-se desse modo à metafísica do capital que é uma tecnologia do tempo. A inovação “marcha”. O ponto de interrogação do *Acontece?* pára. Com a ocorrência, a vontade é desfeita (IN, 118).

Quando as tecnologias nucleares evidenciam o estado imaterial da matéria e o desenvolvimento tecnocientífico vem mostrar que o referencial humano para conhecimento e contemplação dos objetos encontra-se abalado, haveria, desse modo, uma “retirada” (*un retrait*) do espaço e do tempo - Lyotard diz retomando o termo heideggeriano, *formas da doação*: “O acolhimento dirigido ao sensível, isto é, ao sentido encarnado no aqui-agora antes de todo conceito, não teria mais lugar e momento. Essa retirada significaria nossa condição atual” (IN, 124). Assim, a hipótese de Lyotard é a de que:

o que é surpreendido em primeiro lugar e que se queixa, em nossa modernidade ou nossa pós-modernidade, é talvez o espaço e o tempo. O que é atingido seria o espaço e o tempo como formas da doação do que acontece. A verdadeira “crise dos fundamentos” não era sem dúvida a dos fundamentos da razão, mas de todo empreendimento científico incidindo sobre objetos ditos reais, isto é, dados no espaço e no tempo sensíveis (IN, 123).

De acordo com Lyotard, essa crise que atinge o dado sensível transforma a interação do sujeito com a matéria, obriga uma revisão das concepções metafísicas e políticas da realidade. Se de um lado disso decorre uma crise das ciências, de outro o empreendimento científico passa a ser totalmente favorecido. O discurso cognitivo baseia-se em consensos, o que estará plenamente de acordo com a nova ordem que se estabelece, a do “logocentrismo generalizado”, de modo a favorecer uma hegemonia deste gênero de discurso em detrimento dos demais.

Em *Le Différend*, Lyotard defende uma política filosófica em detrimento do que ele chama de “política dos intelectuais e dos políticos”. Esta proposição se baseia na ideia de que a pluralidade de frases e de regimes de frases não pode ser submetida a um gênero de discurso único, a não ser que um consenso seja forjado. Ao contrário, a política, como ele a entende, deverá deixar aberta a possibilidade do “dissensus” para que essa pluralidade possa falar, já que é impossível ter um consenso em torno de um nome. Apenas o juízo reflexionante pode responder a esta exigência de deixar abertas as possibilidades de “encadeamento” (*enchaînement*). Novamente em *L’inhumain*, Lyotard apresenta a tese segundo a qual “a função tradicional da instituição política sofre um deslocamento, ela tem menos por fim incarnar a Ideia da comunidade, ela está mais voltada a gestão das pesquisas infinitas de conhecimento, de saber-fazer e de riqueza” (IN, 136). Esse deslocamento se insere no contexto da “crise dos fundamentos”, que torna o sujeito insensível ao dado sensível. Ao buscar o que pode fazer frente a essa situação, Lyotard se dirige aos trabalhos das vanguardas artísticas, tomando-as como a realização de uma “estética do sublime” que vem sendo desdobrada desde o romantismo.

De acordo com Lyotard, a crise que atinge as formas da sensibilidade não seria adequadamente representada pela primeira tragédia edipiana, em que há intriga. Equivaleria à segunda tragédia, *Édipo em Colônia*, na qual, destinado à errância, abandonado pelo deus, Édipo “cumpre o destino daquele que não é mais destinado”. Hölderlin escrevia, Lyotard repete: “Nas mais extremas fronteiras da dor, nada mais se mantém, além das condições do tempo ou do espaço” (IN, 94). Então para se respeitar o tempo do declínio da tragédia moderna, em que o herói não é mais destinado, é preciso lançar-se a “uma vacância tal que possa se manter aberto à vinda dos acontecimentos” (P, 45). Seria essa uma maneira de trabalhar sobre as condições que restam, isto é, quando da crise em que já nada mais se mantém, senão as “condições” do espaço e do tempo. Dentro dessa possibilidade, a única que resta em meio à “retirada das formas da doação”, resta deixar aberta a via para que alguma coisa aconteça. A tese de Lyotard, central em seu pensamento sobre a arte, é a de que é isso o que teriam feito as vanguardas. Assim, ao mesmo tempo em que apresenta a hipótese dessa crise, Lyotard entende que as vanguardas foram suas “testemunhas incontestáveis”, pois sem perder o “sentido da dramática”, lidaram com a desestabilização do espaço-tempo e,

portanto, da experiência: “O ceticismo do pintor com relação aos dados e às formas da presença sensível não pode seguir a não ser se agravando. A ‘dúvida’ se propaga de Cézanne a Buren, de Duchamp a Arakawa, de Rafael a Adami” (QP, 13). Ao reverterem esse ceticismo em postura crítica, as vanguardas teriam sabido explorar tal situação.

Enquanto em seus primeiros textos Lyotard se voltava sobretudo a Marx, Freud e Merleau-Ponty, os escritos sobre arte do quinto período marcam a guinada kantiana em seu pensamento. Lyotard faz uma intensa reflexão sobre as “Analíticas” do belo e do sublime, uma *anamnese* podemos dizer, de modo que os argumentos kantianos, após passarem por um processo de reintrepretação, vão fundamentar sua reflexão sobre a possibilidade do sentimento estético em meio à crise que teria atingido a sensibilidade.

Lyotard volta-se à tradição do pensamento da arte que teria se iniciado com Longino e continuado com Burke e Kant, a da *estética do sublime*. Ainda que dando mais crédito a Burke que a Kant, será principalmente sobre a terceira *Crítica* que Lyotard vai se debruçar para então reformular, ao interpretar os trabalhos das vanguardas, a noção de estética do sublime. Será inserindo-se nessa tradição, portanto, que ele vai elaborar os termos de uma *estética da presença material* (IN, 163). Chamá-la estética não seria muito apropriado pois Lyotard busca, na verdade, fazer uma crítica da estética, propondo uma pensamento sobre arte que seria mais uma *contra-estética*⁸. É necessário salientar que essa “filosofia da arte” está condicionada ao posicionamento

⁸ O termo *estética* não seria exatamente adequado ao pensamento que Lyotard formula sobre a arte, pois ele se dedica justamente a formular uma crítica da estética e da história da arte. Françoise Coblence e Michel Eanudeau lembram, na apresentação da coletânea *Lyotard et les arts*, que “se o termo estética é às vezes conservado, é na maior proximidade de sua etimologia, o que afeta nossa sensibilidade, o que ‘extirpa (*arrache*) o inanimado’ e nos move, e a arte que testemunha a *aisthesis* testemunha, não menos, nossa condição. A história da arte e a estética enquanto disciplinas serão culpadas de abolir, em seu saber do qual Lyotard não ignora nada, o acontecimento da obra, culpadas de sequestrar o afeto” (COBLENCE, Françoise & ENAUDEAU, Michel (dir.). *Lyotard et les arts*. Paris: Klincksieck, 2014, p. 11). A “inteligência” da arte e da pintura, desse ponto de vista, não constituiriam “nem uma filosofia da arte, nem uma estética, no sentido acadêmico do termo” (ib., 9). Herman Parret, por sua vez, no “Prefácio” de *Que peindre?*, da edição da série *Ecrits sur l’art contemporain et les artistes*, diz que Lyotard aborda uma certa “filosofia da arte” (mas não deixa de usar o termo entre aspas) que diferencia “de uma estética ou de uma ‘teoria’, já que [...] o projeto de uma estética se refere às Luzes, ao sublime e ao gênio, e vivemos com toda evidência em um tempo completamente outro que explicitamente se desengajou dos filosofemas desta estética das Luzes” (ib., 6-7). No texto *L’œil aveuglé de l’art : une contre-esthétique* (ib.), Christine Buci-Glucksmann faz a escolha do termo *contra-estética* para nomear esta estética da matéria imaterial. Jean-Patrice Courtois, no texto *Abstraction, matière et immatériaux chez Lyotard* (ib.), chama a estética apresentada em *Que peindre?* de *não-estética*: “A pedra de toque que é o estado da matéria própria à arte permanece em si mesmo como um ‘não-isso’ (non-cela), seja no regime de uma não estética como já a chamei - mais que de uma estética negativa ou de uma anestética. A não estética resta simplesmente fiel à expressão de ‘não-isso’, de não-isso que contudo toca. O não-isso não é puro negativo, mas puro *passo somente negativo* (*pas seulement négatif*)” (ib., 58). Há, portanto, um debate sobre como nomear o pensamento de Lyotard sobre a arte do quinto período. Em nosso trabalho, adotaremos o termo utilizado por Buci-Glucksmann: a *contra-estética* (ib., 93). Gérald Sfez propõe o termo *estética negativa*, o qual apresenta uma contudência. Contudo não daremos preferência a ele, já que permanece demasiadamente tributário da “Analítica” kantiana do sublime.

político de Lyotard. Que ela não possa ser pensada separadamente da ética - e veremos que tampouco da política - se torna mais evidente quando recuperamos as propriedades do conceito que fundamenta esse pensamento, o de sublime em Kant, o qual na terceira *Crítica* é justamente o sentimento que permite um juízo que, se tem uma fonte na *aisthesis*, aponta para o sentido moral.

Lyotard diz que “ao isolar o sublime, Kant evidencia algo que está em relação direta com o problema da falência do espaço e do tempo” (IN, 123). Seria o sentimento suscitado quando faltam as formas da sensibilidade, as quais, quando associadas livremente a conceitos, despertavam o prazer do belo. Mas se a crise dos fundamentos seria aquela que atinge o espaço e o tempo, a questão é como fica a situação da arte que depende dessas condições. Para Lyotard, mediante a hegemonia logocentrista que se impôs a todos os gêneros de discurso, caberá à arte propor uma forma de responder à “estetização irrefreada” (*forcenée*) que caracteriza a “cultura pós-moderna”.

Em sua interpretação do juízo estético kantiano, Lyotard ressalta sua abertura ao futuro, já que sua universalidade pode ser apenas suposta e prometida. Assim, uma comunidade exigida pelo sentimento estético não pode ser determinada nem apresentada como objeto; podemos dela apenas indicar a possibilidade como uma *Ideia* que permanece sempre prometida. Para Lyotard, não podemos ter a prova da comunidade estética ou a apresentação da *Ideia* de uma tal comunidade; podemos apenas ter dela um signo. Se o sentimento estético, como o entende Kant, tem um papel de importância no pensamento de Lyotard da quinta fase, é porque ele exige uma universalidade que permanece “potencial” e irrealizada, pois ele “tem assim mesmo um a priori que não é uma regra já universalmente reconhecida, mas uma regra de espera, de ‘promessa’ de sua universalidade”. Ele exige assim uma “comunidade de uma falta” (TDI, 184) da qual não teremos jamais uma prova. Contudo, Lyotard se pergunta, e essa seria a seu ver a verdadeira questão, se com a “crise dos fundamentos”, “se mantém ou não a atualidade e a imediatidade” (IN, 128) de um tal sentimento. Na impossibilidade de se exigir uma comunidade imediata, seria o sublime o sentimento estético capaz de chamar a uma comunidade que não seria, contudo, imediata. Assim, o sentimento do sublime exige uma comunicabilidade que deve passar pela mediação da *Ideia* de liberdade. A “crise” da sensibilidade talvez indique não ser possível a partilha

imediate do sentimento e, assim, seria mais “lúcido” se recusar a manter tal promessa. É o que teria feito a pintura de vanguarda já que ela “não chama por suas obras o ‘senso comum’ de um prazer partilhado” (IN, 137); e dessa forma ela pôde explorar de “maneira exemplar” a *retirada* das formas da sensibilidade.

Mas se há a possibilidade de uma partilha, esta terá um signo no sentimento estético e não ético. Lyotard insiste na ideia de que um sentimento estético não se confunde com um sentimento ético, buscando proteger o terreno do juízo reflexionante. Em relação a uma comunidade chamada pelo sentimento, ele diz, a descrição empírica “não tem, por hipótese (...), um meio de elaborar um princípio a priori que legitima que o ego, provando o belo (e talvez o sublime, aqui), exige do outro que ele prove o mesmo sentimento que ele” (LE, 70). No entanto essa relação entre estética e ética em Lyotard é ambígua, pois ao mesmo tempo em que ele reitera a separação dos dois campos, ele vai insistir que o sentimento do sublime é mediado pela *Ideia* de liberdade. Em todo caso, Lyotard recusa de todas as formas uma interpretação empírica, antropológica do *sensus communis*. Ele entende que esta recusa é uma maneira de denunciar o perigo da crença na prova da partilha imediata, o que teria gerado ilusões e crimes políticos.

Nesse contexto, uma estética do sublime seria a maneira de a arte resistir à imposição da vontade, aos mecanismos de controle do tempo. Deve-se buscar o “espaço-tempo” da figura que não é *destinado* a ninguém. A tarefa vanguardista seria “a de desfazer a presunção do espírito em relação ao tempo” (IN, 118), tarefa que seria, segundo Lyotard, o único modo de se resistir ao controle do tempo, pois por aí teríamos o meio para a interrupção da atividade do espírito. A *contra-estética da presença material* seria o modo de a arte lidar com a problemática do tempo, pois poderia fazer frente à noção de que o tempo é o conceito, propondo uma alternativa para se lidar com a hegemonia do discurso cognitivo e a irrefreabilidade da tecnociência capitalista.

A tese de Lyotard sobre a arte moderna e contemporânea, da qual diversos aspectos serão desdobrados ao longo deste trabalho, é a de que as vanguardas artísticas, ao abandonarem o modo representativo, passaram a buscar apresentar o *inapresentável*. Em um momento em que a comunicabilidade universal necessária ao juízo do belo se encontra abalada, segundo Lyotard, o sentimento do sublime, que na terceira *Crítica* é associado ao informe, passaria a orientar as pesquisas da arte que teria como propósito uma estética do sublime. Desse modo, Lyotard extrai da terceira *Crítica* o conceito

kantiano de sublime que, não sem algumas subversões, servirá de base para esta *contra-estética*, que determina um afastamento da forma ao mesmo tempo que uma aproximação da matéria, pois esta seria a via pela qual, na obra de arte, pode *ter lugar* (*avoir lieu*) a *presença*. Se Lyotard insiste neste propósito da arte ao longo de seus ensaios, antes que tomemos essa indicação como uma insistência cega, lembremos de sua afirmação:

Seria arrogante e estúpido pretender atribuir um só sentido ao desenvolvimento superabundante das tentativas realizadas durante este período no campo visual e sonoro. Eu gostaria, contudo, de isolar um ponto que me parece altamente pertinente e esclarecedor na hipótese herdada da análise kantiana, a do sem-forma. Este ponto concerne precisamente à matéria, eu entendo: a matéria nas artes, isto é, também a presença (IN, 150).

Lyotard, portanto, admite diferentes rumos da arte, sendo a estética do sublime uma entre outras alternativas. Sua insistência neste modo artístico de operar diz respeito muito mais a um posicionamento político, segundo o qual esta tarefa tem o propósito de resistência em meio as outras alternativas que ele condena, por entendê-las como recusa reacionária ao princípio de que o infinito está presente na própria dialética das pesquisas. Segundo este ponto de vista, o pensamento da arte que vinha se engendrando desde o romantismo teria enfim chegado à sua maturidade, assumindo definitivamente como tarefa “testemunhar o inexprimível”. Mas já que o artista não pode abdicar de apresentar alguma coisa, Lyotard propõe que constitui-se aí um modo da arte que procura apresentar o *intervalo* (*écart*) insuperável entre as *Ideias* e o sensível. Constitui-se assim a tarefa da arte de “apresentar que há inapresentável”, de “fazer ver que há algo que se pode conceber e que não se pode ver nem fazer ver” (PEE, 26).

Veremos que Lyotard buscará apontar uma diferença de temporalidade entre um modo da arte e outro, entre uma estética e outra. Para ele, a arte vai se ocupar da problemática do tempo, que seria, a seu ver, a grande problemática contemporânea. Que mediante uma obra de Barnett Newman haja alguma coisa em vez de nada, que algo aconteça, é, para Lyotard, uma questão do tempo. O próprio Newman diz de seus quadros que eles não se vinculam “nem à manipulação do espaço, nem à imagem, mas a uma sensação de tempo” (IN, 96): o do “instante”, para que aconteça, o que Newman chama de *now*. Mas esse “instante” não pode ser compreendido como o curso temporal

do qual um sujeito pode estar consciente. Seria necessário conceber uma outra temporalidade estética. Essa temporalidade então seria distinta do tempo necessário para pintar um quadro, do tempo demandado para “consumir” uma obra, do tempo ao qual uma obra se refere diegeticamente e do tempo de circulação da obra. Este é o tempo no qual a obra é ela mesma (IN, 89).

Para Lyotard isso não quer dizer que o contexto determina a temporalidade da arte, mas que a tarefa da arte no percurso do modernismo teria oscilado. Ele diz que “a estética moderna é uma estética do sublime, mas nostálgica” (PEE, 30). Nesse sentido, certos artistas teriam se colocado a tarefa de apresentar o inapresentável, mas uma nostalgia do “conteúdo ausente” ainda pairaria sobre as obras. Seria então moderna a “estética” que “permite que o inapresentável seja alegado apenas como um conteúdo ausente, mas a forma continua a oferecer ao leitor ou ao espectador, graças a sua consistência reconhecível, matéria para consolação e prazer” (PEE, 30-31). Já o *pós-moderno*, ele diz, “seria o que no moderno alega o inapresentável na própria apresentação” (PEE, 31), por não oferecer o “consolo” das formas. A situação em que as regras ainda não tenham sido estabelecidas permite que os artistas escapem à remissão a um conteúdo, interrogando as regras que a obra procura. O *moderno* e o *pós-moderno* são entendidos assim como *modos*, e não como possível periodização do pensamento da arte, que dizem respeito a como os artistas interrogam as regras da arte. É possível então identificar dentro de uma estética do sublime diferentes graus de nostalgia em relação às formas ao que corresponderia diferentes tipos de sublime.

No ensaio “Réponse à la question : Qu’est-ce que le postmoderne?”⁹, Lyotard afirma que tanto a obra de Proust como a de Joyce “fazem alusão à alguma coisa que não se deixa tornar presente”. No entanto, ele pontua uma diferença entre elas. Em uma e outra, alguma coisa deve se eludir, se sacrificando para fazer tal alusão. Em Proust se elude a identidade da consciência que não pode abarcar a quantidade de tempo a que se reporta a obra. Enquanto isso, a estrutura narrativa da obra do escritor francês permanece intacta: “Proust alega o inapresentável por meio de uma língua intacta em sua sintaxe e seu léxico e de uma escritura que por muitos de seus operadores pertence ainda ao gênero da narração romanesca” (PEE, 30). A unidade da escritura neste caso se

⁹ Lyotard, J-F. “Réponse à la question : Qu’est-ce que le postmoderne” in *Le postmoderne explique aux enfants*. Paris: Éditions Galilée, 1988.

mantém. Já em Joyce, são os próprios *operadores* narrativos e estilísticos, como diz Lyotard, que são colocados em questão. A unidade que pode ser observada na obra de Proust não se sustenta mais aí. Joyce interroga os antigos operadores narrativos ao experimentar novos operadores e com isso abala a identidade da escritura. Ele “faz pressentir o inapresentável em sua própria escritura, no significante” (ib.), isto é, o inapresentável não é aludido como conteúdo que está ausente, como uma consciência perdida, mas no próprio corpo da escritura.

Aqui seria proveitoso traçarmos um paralelo dessas observações a respeito das obras desses escritores com aquelas presentes no ensaio “O instante, Newman”¹⁰ a respeito da obra de Marcel Duchamp e Barnett Newman. Neste ensaio dedicado ao pintor norte-americano, Lyotard elabora seu argumento sobre a interpretação da obra de Newman comparando-a com a de Duchamp, apresentando essa nuance presente na oscilação da estética do sublime. Lyotard se volta para duas composições, *Le grand verre* e *Étant donnés*, em comparação às quais a obra de Newman seria “mais pós-moderna”, por responder mais diretamente à problemática do tempo.

Assim como em Proust, de acordo com Lyotard, nas obras *Le grand verre* e *Étant donnés*, o que é elidido é a identidade da consciência que se perde mediante à quantidade de tempo necessária para consumir a obra de Duchamp que, segundo Lyotard, é infinita. O acontecimento da nudez feminina, que é “o acontecimento da feminilidade”, o tempo que ele demanda, não pode ser abarcado “no tempo do olhar da virilidade”. Essa ocorrência excede o olhar e a consciência viril da feminilidade, com o que as obras evidenciam um anacronismo incontornável entre o olhar para a obra e o tempo necessário para seu consumo (IN, 90). Ou seja, assim como em Proust, o tempo que nunca poderá ser abarcado representa a alusão ao que não se pode apresentar.

De outro modo pois se coloca o tempo na obra de Newman, segundo Lyotard. Pois para ele um quadro do artista não pretende representar o anacronismo da consciência mediante o acontecimento, mas o quadro é ele mesmo o acontecimento:

Um quadro de Newman não tem por fim fazer ver que a duração excede a consciência, mas ser ele mesmo a ocorrência, o momento que chega. [...] A questão plástica das grandes peças de Duchamp é frustrar o olhar (e o espírito) porque ele procura representar analogicamente como o tempo frustra a consciência. Mas Newman

¹⁰ Lyotard, J-F. “O instante, Newman” in *L’inhumain: causeries sur le temps*. Paris: Éditions Galilée, 1988.

não representa uma anunciação inapresentável, ele deixa que ela se apresente (IN, 90).

A estrutura narrativa permanece intacta em *Le grand verre* e *Étant donnés*, diz Lyotard, pois as obras demandam que se as narrem. Já um quadro de Newman não apresenta mais nada além da sua “nudez plástica”, ou seja, não faz alusão a nada, dispensa qualquer narração e qualquer comentário: “o tempo é o próprio quadro” (IN, 90), é o instante que ocorre e ao qual a consciência jamais terá acesso, o qual a consciência não pode reconstituir (IN, 102). Portanto, é por seus dados plásticos, “na matéria mesma do trabalho artístico” que tem lugar a *ocorrência*, o instante que escapa à consciência. O quadro é a própria *anunciação* de si mesmo enquanto aquilo que faltará à consciência. É ele mesmo, enquanto *acontecimento*, nos seus próprios dados plásticos, que faz “pressentir” o inapresentável. O espaço estabelecido pela obra não remete a um destinatário e não tem um referente (IN, 92), ele destitui a *pragmática comunicativa*.

Haveria uma continuidade entre o romantismo e as vanguardas de modo que essa cumpriram o que pretendia o primeiro. Pois enquanto no romantismo permanecia a nostalgia da alusão à alguma coisa que estaria alhures e seria indicada pelo tema da obra, as vanguardas pictóricas fizeram o movimento de trazer essa alusão para a “matéria mesma do trabalho artístico”. Contudo, neste movimento, Lyotard estabelece uma outra distinção, com referência ao grau de alusão, entre o sublime moderno e o sublime pós-moderno. Nesse sentido, cabe entender, em Lyotard, essas instâncias como modos da arte e não como períodos. Deste ponto de vista um trabalho não é compreendido como pós-moderno em referência a um período da história da arte, mas ao modo de operar dos artistas que teriam se aproximado mais ou menos da tarefa de, pela matéria da obra, mostrar que há alguma coisa que não pode ser apresentada. Assim, uma estética do sublime pode ser romântica, moderna ou pós-moderna, pois há diferentes graus de literalidade da obra, à qual corresponde diferentes graus de nostalgia de um conteúdo ausente. O que caracteriza uma obra pós-moderna é a incumbência de colocar em questão as regras e os operadores vigentes, para buscar novas regras e novos operadores, é o quanto uma obra pode se afastar das regras já estabelecidas. Daí Lyotard afirma que “o pós-moderno assim entendido não é o modernismo a seu fim, mas ao estado nascente, e este estado é constante” (PEE, 28).

Ao experimentar buscando novas regras o artista faz a anamnese de outras obras. Assim, as obras se associam entre si em um processo de “perlaboração”, que Lyotard descreve como algo próximo da *Durcharbeitung* freudiana. Passado e futuro se encontram na obra que se torna o “lugar” e o “momento” em que essa confluência entre futuro e memória pode dar vazão ao acontecimento do que é intemporal e nunca será anacrônico: “A obra é sempre este futuro anterior, ela anuncia um porvir (*avenir*) para a visão, e a vista deposita aí sua memória” (KA, 29).

Lyotard vai então recusar a noção de estilo, entendendo que “todas as obras tomadas em conjunto são o trânsito de um só gesto” (KA, 48), que perpassa a história da arte, das pinturas da caverna de Lascaux às vanguardas. Portanto, as noções de estilo ou maneira não cabem à proposta de Lyotard. Esse *trânsito* entre passado e futuro seria aquele de um só gesto que busca efetuar a tarefa de mostrar que há alguma coisa inapresentável. Tarefa colocada em prática desde os primórdios da arte, por obras que articulam em um sentido mais ou menos nostálgico uma estética do sublime.

Portanto, entre moderno e pós-moderno não há uma ruptura. O pós-moderno “faz certamente parte do moderno” (PEE, 28), escreve Lyotard. Há aí uma distinção de grau no que tange à aproximação de uma tarefa. Por isso ele pode dizer que “Baudelaire é ainda romântico, mas Joyce é pouco e Gertrude Stein ainda menos. Füssli ou Caspar Friedrich são românticos e Delacroix também, Cézanne é menos, Delaunay ou Mondrian quase nada” (IN, 138). Em cada um desses artistas há uma busca por apresentar o que não se pode apresentar e isso será alegado como alusão mais ou menos próxima do material da obra. Nesse sentido, Lyotard faz a distinção entre o *sublime transcendente* e o *sublime imanente*. No primeiro caso ainda há a ilusão de “um fim ou uma origem perdidos” que pudessem ser encontrados. Está mais próximo, portanto, do sentimento do sublime tal como descrito por Kant na terceira *Crítica*, quando à

descoberta da impotência da faculdade sensível segue a constatação da destinação moral humana ¹¹.

Lyotard tem um propósito político na interpretação de uma estética do sublime que se projeta na inversão do conceito kantiano. Ele entende que em um momento pós Auschwitz fica evidenciado que essa destinação não pode se cumprir, e é preciso lembrá-lo mostrando a impossibilidade de se apresentar o todo: “a tarefa da arte permanece a do sublime imanente” (IN, 140). Com a descoberta do “pouco de realidade” e do “desastre” que atinge a sensibilidade, os artistas devem *testemunhá-lo*.

O destino da humanidade teria evidenciado sua submissão às regras do capital e da tecnociência, que determinam a *regulagem* das pesquisas. Em decorrência disso houve duas respostas, a das vanguardas artísticas e a das teorias da comunicação. Os artistas apresentam a vantagem de terem compreendido o “sentido da dramática” dessa “condição pós-moderna”, sabendo que não podem recusá-la. O artista deve por isso estar de acordo com o mundo contemporâneo das tecnociências e ao mesmo tempo negá-lo (IN, 139). Por isso ele pode dizer sobre Joyce, Gertrude Stein, Delaunay e Mondrian que

seu sublime é um sublime pouco nostálgico, virado de preferência para o infinito dos ensaios plásticos por fazer, e não para a sua representação de um absoluto que estaria perdido. Sua obra está, neste aspecto, em acordo com o mundo contemporâneo das tecnociências ao mesmo tempo que o nega (ib.).

Ao afirmar que a modernidade “não é uma época, mas muito mais um modo (esta é origem latina da palavra) no pensamento, na enunciação, na sensibilidade” (PEE, 44), Lyotard diz que diferentes *modos de enunciação* podem conviver em uma mesma época. A partir de seus ensaios, podemos verificar que ele concebe um modo que se

¹¹ Claude Amey faz uma pertinente consideração no texto “L’esthétique littéraire de Lyotard”, em que associa essa mudança à arte dos anos 1960: “Nós podemos, se quisermos, apontá-la como uma ruptura, ao menos uma distinção notável, que faz Lyotard entre modernismo e pós-modernismo, já que o direcionamento deste último para a apresentação ela mesma, para a presença tautológica da obra, desligaria de alguma forma a arte das Ideias da razão (espirituais) - desdramatizando de uma vez sua tensão com a Ideia de arte pura, como será o caso na arte dos anos 1960 (pensemos no Minimalismo), que banaliza a questão da definição da arte” (Amey, C., “L’esthétique littéraire de Lyotard”, in Amey, C. & Olive, J. P (dir.). *À partir de Jean-François Lyotard*. Paris: L’Harmattan, 2000, p. 57). No entanto, se essa tentativa de identificar essas concepções lyotardianas com períodos da história da arte, em que haveria uma “distinção notável”, traz algum ganho para a reflexão sobre a história da arte, por outro lado, compromete, em alguma medida, a proposição de Lyotard sobre a relação entre moderno e pós-moderno, desconsiderando suas nuances e a imbricação que um tem no outro. Essa relação ficará mais evidente quando nos voltarmos ao comentário de Lyotard sobre as obras e os artistas.

volta ao belo como categoria e modos que se inserem em uma estética do sublime, com a possibilidade, neste caso, de a arte transitar entre o sublime transcendente e o sublime imanente, conforme a ênfase que será colocada na faculdade de conceber ou de apresentar. Assim, como fica indicado na própria comparação que Lyotard faz entre os autores, esses diferentes *modos de enunciação* do sublime também podem conviver. Ao “ceticismo” em relação ao acordo entre o inteligível e o sensível, os artistas devem responder colocando-se a tarefa de uma estética do sublime e, assim, moderno e pós-moderno podem conviver como diferentes modos de se reportar ao inapresentável.

A noção de sublime que de algum modo operaria nas obras vanguardistas, como é a tese de Lyotard, é apropriada a partir de Kant e Burke, embora o filósofo francês ressalve que não se trata de uma influência direta desses autores nos artistas, mas de “um desvio irreversível na destinação das obras, que afeta todas as valências da condição artística” (IN, 112). Ou seja, pode-se identificar uma orquestração entre o pensamento dos filósofos e o destino da arte que teve de responder a colocação em questão da realidade. Nos ensaios do quinto período que tratam das artes plásticas, o tema do sublime kantiano em sua correspondência com a obra de vanguarda é uma constante. Lyotard entende que o movimento que ensaia uma passagem de uma estética do belo a uma estética do sublime estaria, de algum modo, presente na terceira *Crítica*. Tempos depois, poder-se-ia ler aí, propõe Lyotard, os termos da passagem do modo figurativo da arte ao modo dito abstrato.

Mas devemos nos perguntar em que medida se dá essa influência, ou melhor, em que medida se dá essa apropriação do conceito kantiano por Lyotard. Quais interesses estariam operando nessa apropriação? Quando começa a descrever o sentimento do sublime, Kant estabelece os pontos de comparação entre este e o belo, no que eles se aproximam e no que diferem. Tanto a conformidade a fins subjetiva quanto a comunicabilidade universal concernentes ao gosto dizem respeito também ao sublime. No entanto, ao analisar tais características no detalhe, Kant exaltará a diferença entre os dois sentimentos, e que terá uma influência na maneira de Lyotard interpretar os diferentes modos de enunciação da arte.

Para Kant, o belo é suscitado quando mediante uma representação dada, as faculdades da imaginação e do entendimento operam como se servissem ao

conhecimento em geral, mas nenhum conceito determinado do entendimento é encontrado para a representação dada. A imaginação mantém assim um livre jogo com o entendimento, o que gera o sentimento de prazer. Ainda que sem conceito determinado, o ânimo percebe uma conformidade a fins formal na representação, e isso implica que, embora livremente, a imaginação continue submetendo a matéria das sensações a formas, reunindo o diverso da intuição em uma unidade formal.

A ausência de um conceito determinado que o entendimento possa associar à representação coloca para Kant o problema de como estabelecer uma validade para o juízo do belo que vá além de uma concepção subjetiva. Kant se pergunta como posso pensar uma validade universal do prazer estético se este não tem validade objetiva. A resposta kantiana para a pergunta parte da impossibilidade de verificação de uma concordância entre todos a respeito desse juízo, propondo que essa concordância seja deduzida. E assim Kant afirma que este sentimento comunitário não diz que qualquer um irá concordar com nosso juízo, mas que *deve* concordar com ele (CJ, p. 85). Isso porque quando as faculdades de representação operam como visando a um conhecimento em geral e porque pode-se imputar a qualquer um as mesmas condições como subjetivas da possibilidade desse conhecimento (CJ, p. 139), podemos determinar que qualquer um ajuizará do mesmo modo um objeto como belo. Isso quer dizer que há uma necessidade em tal juízo estético, que não será uma necessidade lógica, mas o que Kant chama de uma “necessidade exemplar” (CJ, p. 82).

A ideia de um sentido comunitário é possível também porque Kant exclui do juízo do belo qualquer atrativo ou comoção, os quais fariam do prazer do gosto uma possibilidade meramente subjetiva. O sentimento de prazer assim entendido se fundamenta em uma complacência que parte de uma simples reflexão não interessada, ou seja, o valor de existência do objeto é irrelevante para o ânimo. O juízo pode servir assim de regra universal (CJ, §40). Sem conceito determinado e com uma garantia de universalidade que pressupõe um dever, Kant observa que “este sentido comum não pode [...] ser fundado sobre a experiência” (CJ, §22).

A primeira diferença entre o belo e o sublime apontada por Kant é que a conformidade a fins formal do belo dará lugar a uma conformidade a fins que no sublime não dependerá da forma. Ao contrário, é justamente nos objetos informes que Kant vê a possibilidade de suscitar no ânimo o sentimento do sublime. Mesmo que, ao

completar seu raciocínio, Kant estabeleça que nenhum objeto pode ser ajuizado como sublime, pois este sentimento é despertado no ânimo em razão de uma concorrência entre suas próprias faculdades. Com isso a conformidade a fins do sublime pode se dar apenas enquanto o ânimo não se importar com o que pode parecer como contrário a fins para a faculdade do juízo quanto à forma, para deixar aparecer uma conformidade a fins supra-sensível. Portanto, a conformidade formal necessária para que um objeto seja ajuizado como belo não diz respeito ao sublime. Aquela necessidade de que a imaginação reúna o diverso da matéria das sensações, neste caso, ao contrário, impediria que fosse despertado este sentimento.

No sublime matemático a imaginação falha em apresentar ideias da razão, quando a razão exige que a imaginação atinja seu máximo, o que a coloca diante de seu limite. A mesma imaginação que pode atuar ilimitadamente no que diz respeito à avaliação matemática das grandezas, atinge rapidamente seu limite quando se trata da avaliação estética. Isto é, a avaliação lógica pode progredir até o infinito, sendo que a imaginação tem essa ilimitação como possibilidade em si mesma; mas quando há a necessidade de se apresentar um “todo-absoluto” em uma única intuição, a imaginação falha, pois, ainda que possa apreender sucessiva e infinitamente, não pode compreender o todo das partes apreendidas, que progressivamente se desfazem, não sendo assim nunca completa a compreensão do que foi apreendido.

Desse modo, de acordo com Kant, o que é “absolutamente grande em si mesmo”, ou seja, que ultrapassa “todo padrão de medida sensível” que tomamos como base para comparações, pode ser denominado sublime na medida em que nos leva a exceder qualquer apresentação e só pode ser intelectualmente avaliado como algo absolutamente grande em si mesmo; isto é, o que para além de qualquer comparação, leva a imaginação ao seu máximo esforço e, assim, dá-nos a conhecer o alcance de nossa faculdade intelectual mediante a inadequação de nossa faculdade imaginativa.

O que nos é oferecido pelos sentidos comporta uma limitação e, assim, não pode, desse modo, ser sublime. Na imaginação “encontra-se uma aspiração ao progresso até o infinito”, mas ela precisa ser incitada a tanto pela possibilidade do ilimitado – ainda que a “simples grandeza” do objeto, mesmo sob uma limitação, possa levar à “ampliação da faculdade da imaginação em si mesma” (CJ, §25). A experiência do verdadeiro sublime, contudo, não é alcançada com a mera ampliação da faculdade da

imaginação, mas quando esta ultrapassa todos os seus limites, “atinge o seu máximo e, na ânsia de ampliá-lo, recai em si” (CJ, §26). Esse estímulo para o máximo esforço da faculdade imaginativa não pode vir senão da razão.

A inadequação da faculdade da imaginação em apresentar as ideias da razão, ao mesmo tempo em que denuncia os limites da faculdade sensível, “torna-nos intuível a superioridade da determinação racional de nossas faculdades de conhecimento” (CJ, §27), isto é, a insuficiência da imaginação possibilita-nos intuir a “excelência da razão”. Assim, o sentimento do sublime descrito na *Analítica* é um misto de prazer e desprazer, pois enquanto as exigências da razão levam a imaginação a se deparar com sua insuficiência, o esforço da imaginação para tentar corresponder a tais exigências é conforme às leis da razão.

No sublime dinâmico, primeiramente, mediante o poder da natureza, sentimos nossa impotência física e, assim, aquela “é considerada como objeto de medo”. Mas o terrível se torna atraente na medida em que nos encontramos fora de “perigo real”, podendo ajuizar sobre nossa própria força que, além de independente da natureza, lhe é superior e, por conseguinte, podemos “ser conscientes de ser superiores à natureza em nós e através disso também à natureza fora de nós” (CJ, §28). Dessa forma, o medo que provém de nossa impotência física se converte no prazer quando nos damos conta do poder que se encontra em nossa humanidade, como algo que não pertence à natureza.

Como sentimento análogo ao sentimento moral, o sublime permite comunicar-se universalmente por mediação da razão. O belo pode ser imediatamente exigido de qualquer um, pois as condições subjetivas da possibilidade do conhecimento em geral são idênticas em todos. Já quanto ao sublime não basta constatar a presença dessas condições, mas é preciso pressupor uma disposição subjetiva para o sentimento moral. Portanto, se a presença idêntica das faculdades de conhecimento em cada sujeito é suficiente para determinar a necessidade do juízo do belo, que não depende de nenhuma disposição subjetiva, a universalidade do sublime demanda uma comunicabilidade do ponto de vista prático. Ela é necessária desde haja tal disposição e isso não pode ser esperado terminantemente de qualquer um.

O prazer no sublime na natureza, enquanto prazer da contemplação raciocinante, na verdade, reivindica também participação universal, mas já pressupõe um outro sentimento, a saber, o de sua destinação suprasensível, o qual, por mais obscuro que possa ser, tem uma base moral.

Não estou absolutamente autorizado a pressupor que outros homens tomem este sentimento em consideração e encontrem na contemplação da grandeza selvagem da natureza uma complacência (que verdadeiramente não pode ser atribuída a seu aspecto e que é antes aterrorizante). Todavia, considerando que em cada ocasião propícia se devesse ter em vista aquelas disposições morais, posso também imputar a qualquer um aquela complacência, mas somente através da lei moral, que é por sua vez fundada sobre conceitos da razão (CJ, §39).

Lyotard por sua vez se apropriará do conceito kantiano do sublime para remetê-lo ao trabalho das vanguardas artísticas como se essas tivessem realizado uma estética do sublime. E assim oferece-nos a tese que percorrerá os escritos sobre arte do quinto período: “penso, em particular, que é na estética do sublime que a arte moderna encontra seu impulso, e a lógica das vanguardas seus axiomas” (PEE, 24). Tal tese parte da ideia de que ao indicar a possibilidade de a imaginação realizar uma *apresentação negativa*, Kant teria dado a chave do que constituiu o modo negativo de operar das vanguardas pictóricas, fundado na tarefa de apresentar o que não pode ser apresentado. Impedida de apresentar uma ideia da razão em uma forma adequada, a imaginação em sua liberdade torna tal ideia “quase-perceptível” (IN, 148), diz Lyotard, em sua leitura da *Analítica*. “Portanto não se pode apresentar o absoluto. Mas podemos apresentar que existe absoluto. É uma ‘apresentação negativa’, Kant diz também ‘abstrata’” (IN, 138). Lyotard observa que quando a imaginação procura apresentar o infinito, “essa abstração ela mesma é como uma apresentação do infinito, sua *apresentação negativa*” (PEE, 26).

De acordo com essa interpretação, no processo de descoberta de realidades instáveis, os pintores teriam se dado conta de que a “construção legítima” não serve à tarefa de mostrar que há alguma coisa que não é apresentável (IN, 137). Aí a indicação da *Analítica do sublime* pode então ser colocada em prática: “como pintura, apresentará evidentemente alguma coisa, mas negativamente, evitará portanto a figuração ou a representação...” (PEE, 26). Lyotard entende que assim os pintores podem colocar em questão o que se tem por realidade, podem “subverter os pretensos dados visuais”, evidenciando a artificialidade dessas realidades constituídas e o fato de que o “campo visual esconde e exige invisíveis” (IN, 137).

No entanto, poderíamos alegar uma dificuldade em conceber essa transposição do sentimento do sublime ao sublime estético. Que a imaginação se represente negativamente uma ideia resulta de que ela falhe em exercer sua função de faculdade da

apresentação. Mas como pode uma obra apresentar em seu material (algum suporte ainda é necessário) uma tal “apresentação negativa”?

De acordo com Lyotard, a postura de uma arte que não buscasse mais representar teria se instaurado em razão da descoberta, na modernidade, do “pouco de realidade” da realidade. Se tudo então se estabelece segundo consensos, não se pode mais afirmar qualquer crença em uma realidade. Formas, figuras e símbolos não garantem mais sua representação. Lyotard então propõe que para apresentar o que não se pode apresentar, deve-se “martirizar a apresentação” (IN, 86). Seja lá o que for, uma tal apresentação não se dará por meio de formas, figuras ou símbolos. A dificuldade de se pensar uma *presença* persiste se a pensarmos enquanto recusa de uma presença, mas esta seria muito mais uma recusa da realidade, pois esta sim corresponde à representação (QP, 20). A presença então não alega uma falta de modo positivo, mas o faz enquanto recusa da realidade.

Para Kant, a forma permite ao espírito sintetizar dados, reunir o diverso em geral, ou seja, possibilita a faculdade da imaginação apresentar. O dado apresentado no sensível não pode sê-lo senão sintetizado nas formas do tempo e do espaço. Lyotard então mostra que essas sínteses não são satisfatórias à arte, pois não dão conta de aludir à *presença*, que não se presta à apresentação: é uma presença inapresentável: “A presença é o instante que interrompe o caos da história e lembra ou invoca somente que ‘há’ antes de toda significação do que há” (IN, 97).

A pintura é entendida como parte orgânica do pensamento articulado, que seria um meio para o pensamento exercer sua crítica, a crítica da presença. “Abstrata, conceitual, a pintura nega abertamente, parece, a autoridade de uma presença” (QP, 13). “A presença não é senão empregada e a mostrar a falsidade da presença” (QP, 14). Com isso podemos entender que será possível uma reflexão suscitada pela obra de arte, mas Lyotard ressalva que esta apenas pode ser posterior ao acontecimento da obra mesma: “É isso que os pintores tentam tornar presente: o lugar do ‘ter lugar’ (*avoir lieu*), do ‘acontecer’” (QP, 15). “Anterior”, portanto, a toda crítica, é a presença de que fala Lyotard, pois não depende de uma intenção crítica da obra que pretenderia expor uma falsidade. A presença se faz incontornável em si mesma.

Essa presença, diz Lyotard, é o dado, mas de um espaço-tempo singular, que não pode ser sintetizado. O que será da presença quando as formas não estão lá para torná-la

apresentável (IN, 148)? Não será uma presença originária, mas ruptura. “Pressupõe todos os a priori da linguagem” e “subentende todos os idiomas do passado cultural e individual” (QP, 26). E se dá aí mesmo enquanto ruptura.

O diálogo de *Que peindre?* aborda a dificuldade de se desvencilhar a presença das formas e não pensá-la enquanto figura. Uma das personagens argumenta que não seria possível haver uma forma que não seja destinada e “seria fútil pretender que a forma não seja destinada” (QP, 23). Mas a presença é o que interrompe a destinação, a narrativa, ou seja, qualquer possibilidade da figura. Se a forma é o que se apresenta, seria o caso de se pensar então um “aquém” da forma, como presença, isto é, uma interdição (QP, 25); que interdita todo pensamento articulado (QP, 26), toda síntese, toda atividade do espírito. Mas não como impedimento (QP, 28) que negaria o espírito, pois não tem com ele qualquer relação mediada. “Antecede” a articulação do pensamento, o conceito, a vontade do espírito. E este fica sem ação, não porque a presença o impede, mas porque se encontra num tal estado que será o da *passibilidade à falta*. Lyotard escreve: “Falo de uma inação, em que o espírito não pode senão sentir falta, em que ele se anuncia a ele mesmo sua dependência” (QP, 28). Do contrário, poderia mediatizar o sensível, distanciá-lo, e o acontecimento sensível seria simplesmente o que “o espírito pode se dar a sentir” (QP, 21). Qualquer ação que possa engendrar o *continuum* das percepções é interrompida e o espírito se torna *passível* ao acontecimento, portador de uma “naïf recepção”. Para Lyotard, há uma obediência do espírito portanto. No entanto, esta não é uma obediência simplesmente passiva, pois deve-se tornar apto, colocar-se em estado de escuta.

Ele, personagem de *Que peindre?*, diz: o espírito assim tocado é alma (QP, 32). “Por alma, entendo um pensamento-corpo que não existe a não ser afetado (*affecté*)” (MPh, 111). Quando o espírito for tocado, o efeito desse toque seria a alma. Mas o efeito e a obra são posteriores, a alma seria o próprio toque (QP, 28). Não no sentido de insuflar vida à obra, de animá-la, *Ele* ressalva: “Eu gostaria de subtrair a noção de alma a todo vitalismo, a toda dialética. A alma é a pobreza do espírito, o grau zero de sua reflexividade, sua atitude à presença” (ib.). Aquém de toda formulação ou vontade portanto. Quando o espírito se ausenta, sem poder intencioná-la, apenas assim ele pode ser passível ao toque. Esta ausência não seria um problema ético, mas estético, pois, Lyotard argumenta: “nós nos ausentamos das representações das formas

mediadas” (QP, 31). O que é abalado por conseguinte é a relação de ancaixe entre matéria e forma, tal como Kant a entendia. E assim se configura essa estética que, se uma vez se ausenta das formas, terá sua prioridade na matéria: “Ao mesmo tempo que declina a ideia de uma conveniência natural entre a matéria e a forma [...], a questão não pode, portanto, ser senão: se aproximar da matéria” (IN, 151).

Lyotard elabora assim as condições de uma *contra-estética*, que transcende as formas; para a qual, portanto, a presença é colocada do lado da matéria, que não é cúmplice da forma: “É a alma que é como uma reflexão da matéria no espírito e esta reflexão é presença” (QP, 36). Lyotard atribui assim um outro sentido à matéria: “isso que chamamos matéria nas artes, isso não é a princípio aquilo em que a forma é retida, a que ela se aplica” (QP, 30).

A matéria das sensações em Kant é pensada em conformidade à forma, quando há mediação do espírito ao sensível. O sentimento do sublime, por sua vez, corresponde à falta de mediação, à suspensão das formas. Desse modo, na terceira *Crítica*, não há uma estética do sublime. Mas a tese de Lyotard é que tempos depois, colocou-se em curso um modo da arte que buscou se aproximar da matéria, uma “estética da presença material” (IN, 163). Para Lyotard, a aposta das artes “não pode ser senão a de se aproximar da matéria. Isto é, aproximar-se da presença sem recorrer aos meios da apresentação” (QP, 151). Apreender a matéria é lhe atribuir forma. Contudo, Lyotard lembra que para uma tal estética “a presença não é a apresentação. É por isso que deve-se buscar do lado matéria, mais do que da forma. Essa matéria que não seria cúmplice da forma, nem sua esposa, nem sua inimiga. Uma matéria aquém da oposição forma/matéria” (QP, 39).

O par matéria-forma dá lugar, em uma tal estética, à relação entre alma, presença e matéria. Alma que não vivifica, presença que não se apresenta, mas ambas se aproximam da matéria. O que é incumbência do espírito, a síntese formal ou a apresentação das ideias da razão, não corresponde à contra-estética da presença material, na qual a alma vivifica alguma coisa que Lyotard nomeia matéria. Lyotard lembra que para Kant a forma é uma “propriedade comum a todo espírito” enquanto a matéria é “o que é diverso, instável e que não cessa de se dissipar” (IN, 151). Para o filósofo alemão a matéria que pode se ajustar à forma é a matéria das sensações, porém essa relação é inoperante em uma *contra-estética da presença material*, em que deve-se

se aproximar da matéria sem a necessidade de lhe encontrar forma, o que, segundo Lyotard, não é o mesmo que se aproximar da matéria das sensações. Trata-se de uma matéria de outra ordem: Essa matéria não é uma substância, “não é matéria no sentido da física, nem dos filósofos materialistas” (QP, 31), escreve Lyotard. A matéria é o que reflete no espírito. Não deve ser pensada enquanto material da obra, no objeto, na palheta de cores; a matéria é alguma coisa que corresponderia ao timbre ou à nuance, inapreensíveis em si mesmos, pois, segundo Lyotard, “no interior do espaço muito curto que ocupa uma nota ou uma cor no continuum sonoro ou cromático [...], o timbre ou a nuance introduzem uma espécie de infinidade...” (IN, 152). Esses são inapreensíveis, diferentemente da forma. Eles são justamente aquilo ao que o espírito é passível, e que nele se reflete e o interrompe. A matéria é o que *acontece*. Não se oferece ao espírito de nenhum modo, nem vindo na presença. Como impede sua atividade, o espírito fica impossibilitado de apreender a presença. Assim, diz Lyotard, “difícilmente nós podemos apreender uma nuance em si mesma. Contudo, se suspendemos a atividade de comparar e de apreender [...], não é talvez impossível tornar-se disponível à invasão das nuances, tornar-se passível ao timbre” (ib.). Essa passibilidade à matéria faz portanto parte da tarefa de diminuir a “presunção” do espírito:

Este interesse em relação à matéria comporta um paradoxo. A matéria assim alegada é alguma coisa que não é finalizada, não é destinada. Não é, de modo algum, um material cuja função seria preencher uma forma e atualizá-la. Seria necessário dizer que assim pensada a matéria seria essencialmente o que não é dirigido, o que não se dirige ao espírito (o que não entra, de modo algum, na pragmática da destinação comunicacional e teleológica) (IN, 154).

Dado esse caráter inapreensível da matéria, a filosofia e a teoria estética apenas podem tangenciá-la, pensa Lyotard. Somente a arte pode “testemunhar” um acontecimento; a determinação liquida sua possibilidade. A matéria não poderá ser objeto da filosofia ou da teoria, visto que é inapreensível. Já o pintor não opera segundo as determinações de uma vontade. Assim como se coloca num estado de espera do acontecimento, permite-se *que aconteça*. Em Cézanne, escreve Lyotard, “trata-se de vir se colocar sob a dependência de uma ‘matéria’ que se esconde nos ‘dados’” (P, 37). A maneira do pintor não seria a da intriga ou a da vontade, ou seja, de qualquer determinação, ele estaria mais próximo do sentimento (QP, 88):

O *eu* que diz, pela pintura: eu não sou mais de vocês, eu me vou, pergunta assim o que é que *nós*, invoca possivelmente uma outra comunidade. No fim das contas, sua retenção plástica não é subjetiva, ela é sentimental. O sentimento, ou antes a sentimentalidade não é minha, ela é a matéria tomando forma, e esta tomada não é ativa nem passiva, mas anterior ao ato e à sujeição. Mais pregnância do que tomada. Através da intriga, alguém dela, ele se volta possivelmente a uma franqueza (QP, 85-86).

Mas a matéria não “vem a si na presença” (QP, 36), é uma *matéria imaterial*, diferente da matéria que se oferece às sínteses realizadas pelo espírito. Ao chamá-la matéria Lyotard pretende justamente abalar essa determinação, para nos forçar a pensar uma estética que seja de outra ordem, na qual acontecimento, presença, e matéria seriam a possibilidade de surpreender qualquer determinação. Aí a matéria é o que há, quando de um acontecimento, sem que possa de algum modo ser apreendida. Qualquer insinuação do espírito a ela dirigida advirá tarde demais:

A matéria da qual falo é “imaterial”, a-objetal (*an-objectal*), porque só pode acontecer ou ter ocasião pelo preço da suspensão desses poderes ativos. Eu diria que ela os suspende ao menos “um instante”. Entretanto, este instante por sua vez não pode ser contado, porque para contar o tempo, mesmo o tempo de um instante, é preciso que o espírito esteja ativo. Devemos sugerir, portanto, que haveria um estado do espírito à espera da “presença” (uma presença que não é de nenhum modo apresentada no sentido do *aquí e agora*, isto é, como o que designa as déiticas da apresentação), um estado de espírito sem espírito, que é requerido do espírito não para que a matéria seja percebida nem concebida, nem dada, nem apreendida, mas para *que haja* (*qu'il y ait*) alguma coisa. E digo matéria para designar o “*que há*” (*qu'il y a*), o *quod*, porque essa presença, na ausência do espírito ativo, é e não é timbre, tom, nuance, numa ou noutra das disposições de sensibilidade, num ou noutro dos *sensoria*, numa ou noutra das passibilidades, pelo que o espírito é acessível ao acontecimento material, pode por ele ser “tocado” (IN, 152-153).

A partir dessas considerações sobre a matéria e a presença em Lyotard, podemos refletir sobre a apropriação que ele faz do conceito kantiano de sublime. Lembremos que para Kant a beleza apenas pode concernir à forma, sendo que a matéria das representações apenas pertence ao atrativo. Neste caso, Kant exemplifica no parágrafo 14 da terceira *Crítica*, o desenho, na medida em que constitui o essencial nas artes plásticas, apraz quanto à forma. As cores servem para “vivificar o objeto em si para a sensação, mas não torná-lo belo”, são apenas agradáveis. Portanto, a matéria das representações, a pura sensação, isto é, o som e a cor, vivificam o objeto belo, mas são

impedidas de influenciar um juízo de gosto se este deve ser puro; quanto a isso só se poderia esperar um juízo sobre a forma. Contudo, Kant faz uma distinção entre a matéria que se ajusta à forma, que pode ser ajuizada como bela, e a matéria que excede a forma. Assim, ele faz uma diferenciação entre as cores puras, que não surpreenderiam a forma com nada além do que pode ser apreensível, e as cores mistas, que teriam aquele caráter instável e diverso de que fala Lyotard. Assim, será esse estado da matéria das sensações em Kant que interessará à contra-estética da presença material elaborada por Lyotard.

Jacques Rancière elabora uma crítica indicando as inversões que Lyotard opera em algumas proposições da terceira *Crítica*. Ele diz que Lyotard confere ao *aistheton* o desacordo que em Kant era exclusivo da experiência do sublime. Além disso, Lyotard pensa uma arte sublime, enquanto em Kant o sublime não concerne à arte. E se na terceira *Crítica* o sublime conduzia ao domínio da ética, Lyotard o reconduziria de volta à estética. Rancière ainda indica que Lyotard atribui à matéria as características que em Kant concernem à forma. Enquanto na terceira *Crítica* a impotência da imaginação é sentida mediante a potência da razão, a estética do sublime de Lyotard conduz ao sentimento de impotência da razão, que não pode se aproximar da matéria. Mediante um acontecimento, um timbre, uma nuance, o espírito tem suas atividades suspendidas e se vê incapaz de apreender um objeto. Com isso, o espírito descobre sua dependência da experiência sensível. Portanto, essa experiência se daria apenas enquanto heteronomia¹²:

Ou bem a obediência à lei do Outro que nos faz violência, ou bem a complacência voltada à lei do *si* que nos conduz à servidão da cultura comercial. Ou bem a lei de Moisés ou bem a do McDonald's, tal é a última palavra que a estética do sublime destina à metapolítica estética. Não é certo que esta nova lei de Moisés se opõe realmente aquela do McDonald's. Por outro lado, é certo que ela cumpre a supressão conjugada da estética e da política em proveito desta lei única que assume hoje o nome de ética¹³.

No entanto, na apropriação que Lyotard faz do conceito kantiano de sublime e das proposições da terceira *Crítica*, não se trata apenas, como alega Rancière, de

¹² Em seus textos, Lyotard não cansou de pontuar que o “desastre” ocorre no campo da estética e não da ética, insistindo que a escuta da presença é de uma ordem totalmente outra que a escuta da Lei. Contudo, ele mesmo reiterou diversas vezes que o sentimento do sublime, diferente do prazer do gosto, é mediado pela *Ideia* de liberdade. Ele não deixa de lembrar o exemplo kantiano de uma “apresentação negativa” com a interdição judaica dos símbolos. Será, nesse sentido, difícil não dar razão a Rancière a respeito dessa aproximação entre as duas instâncias como o que permanece ao final.

¹³ RANCIÈRE, J., *Malaise dans l'esthétique*. Paris: Galilée, 2004, p. 141.

deslocar para a matéria as propriedades que Kant atribui à forma, não se trata de uma inversão apenas. Isso se desdobra de modo particular na *contra-estética* lyotardiana, na qual a cor será concebida em dois sentidos: um mais concreto, como material (a palheta de cores, por exemplo), e outro como elemento inapreensível que dá ocasião ao acontecimento. E neste último sentido, a cor não é uma “qualidade segunda” pertencente ao objeto. Lyotard diz, a obra tem “a virtude de irradiar [...] um mundo cromático. Quero dizer que a coisa pictural não é um objeto pintado somente, mas um acontecimento colorante” (MPh, 110).

Ainda, do ponto de vista lyotardiano, não ocorre uma inversão dos papéis da matéria e da forma a partir de Kant, pois, ele dirá, a cor enquanto matéria não será pensada em uma relação com a forma. Enquanto na “Analítica do sublime” a conformidade a fins não depende da forma, propriedade que lança o sublime em outra chave que a do belo, em uma estética do sublime a forma será recusada. Mas o que toma o seu lugar não seria exatamente o que em Kant constitui a matéria das sensações, mas a matéria na situação em que escapa à forma. Se Lyotard atribui uma ênfase à matéria em detrimento da forma, aquela não deve ser pensada mais em função do par matéria/forma; a matéria terá agora um sentido totalmente outro. Indicávamos acima que nesse sentido ela não deve ser pensada enquanto material da obra de arte, a palheta de cores, o som. É preciso que na obra de arte tenha lugar uma infinidade que não pode estar ao alcance do espírito, que não pode ser apreendida. E essa infinidade corresponde ao que é imaterial na matéria, à nuance a ao timbre, isto é, o que *difere*, nas cores e nos sons.

Essas proposições de Lyotard sobre a arte e sua leitura do sublime kantiano se constituem na esteira de seu posicionamento político. Com relação à perda de função política da instituição política, Lyotard propõe que resta operar na instância da dúvida e da interrogação. Com isso a resistência da filosofia se encontra próxima dos artistas. A tarefa política será a da arte, portanto. Entretanto, Lyotard se mantém cauteloso em afirmá-lo, tendo em vista as decorrências históricas da aproximação entre arte e política, a exemplo do governo nazista na Alemanha.

Segundo ele, a tarefa da pintura seria política não no sentido de um engajamento; ela deve perguntar em que a pintura consiste, deve fazer ver o que faz ver. Pois, se por um lado, deve-se manter “a tensão entre o ato de pintar e a essência da

pintura”, dado que “esta tensão não cessou de motivar um dos séculos mais admiráveis da pintura ocidental” (IN, 139), de outro isto deverá estar em acordo com o princípio de que “o infinito está em jogo na própria dialética das pesquisas”, do qual se desviar seria reacionário (IN, 140): “O espírito do tempo não é seguramente o de agradar e a tarefa da arte permanece a do sublime imanente, a de fazer alusão a um inapresentável que não tem nada de edificante, mas que se inscreve no infinito da transformação das ‘realidades’” (ib.).

Para Kant, enquanto nenhuma lei, conceito ou comoção submetem a imaginação no juízo de gosto, a faculdade da imaginação opera enquanto faculdade do conhecimento para submeter a matéria das sensações à unidade da forma, o que ele chama de *livre ocupação* do ânimo:

A conformidade a fins estética é a conformidade a leis da faculdade do juízo em sua liberdade. A complacência no objeto depende da relação na qual queremos colocar a faculdade da imaginação, desde que ela entretenha por si própria o ânimo em livre ocupação. Se contrariamente alguma outra coisa, seja ela sensação sensorial ou conceito do entendimento, determina o juízo, então ela na verdade é conforme a leis, mas não o juízo de uma livre faculdade do juízo (CJ, p. 117).

Em Kant, diferente do prazer do gozo no qual somos apenas passivos ou da atividade legal em que somos exclusivamente ativos, o prazer do belo provém de uma livre ocupação. Portanto, há uma autonomia da imaginação em relação as outras faculdades, mas enquanto ela segue com sua atividade, que possibilita um conhecimento em geral.

Liotard, por sua vez, em sua interpretação da experiência estética em Kant vai elaborar o conceito de *passibilidade*. Ele vai dizer deve-se ser *passível* ao acontecimento. “Para atingir esse estado, é necessário ‘passividade’, uma passividade sem *páthos*, exatamente o contrário da atividade controlada do espírito, mesmo o inconsciente” (P, 36) A atividade contida na passibilidade consiste em uma doação, em estar aberto para que algo lhe aconteça. É uma atividade mínima, que se limita a tornar o espírito passível, a se colocar num estado de espera, de escuta. Não se trata de se concentrar, de prestar atenção. Liotard diz que seria algo como uma “atenção flutuante”, como a que Freud recomenda ao analista:

Você só conseguirá isso empobrecendo seu espírito, limpando-o o máximo que puder, até que ele se torne incapaz de antecipar o sentido do que está sendo dito, ou seja, precisamente o “o que” do “acontece”. Trata-se de uma ascese, um poder suportar a ocorrência diretamente, sem a mediação protetora do pré-texto (P, 35).

Contudo, Lyotard não só elabora a noção de passibilidade como algo que seria próprio à estética do sublime, mas ele entende que mesmo o sentido comunitário solicitado pelo juízo de gosto em Kant demanda uma passibilidade, que seria um misto de atividade e contemplação, em analogia ao que Kant entende como simples reflexão. A ideia de uma livre ocupação do ânimo nos leva a entender que Lyotard elabora o conceito próprio de passibilidade, sem distorcer a atribuição kantiana de uma livre ocupação do ânimo. Contudo, se em Kant temos uma ênfase na atividade do sujeito, em Lyotard essa ênfase seria dada à sua condição passiva, para reiterar o estado de dependência do espírito.

Para Kant, enquanto a imaginação é livremente ativa no juízo de gosto, no sublime ela é submetida ao conceito de liberdade. Apesar da proximidade do sentimento do sublime com o sentimento moral, diferente do que ocorre neste, aquele não surge a partir de uma atividade legal, mas enquanto sentimento estético, de uma atividade contemplativa, mas de uma “contemplação raciocinante segundo ideias” (CJ, §39). Já com relação ao belo, tem-se “um prazer da simples reflexão”.

Essa diferença entre os dois tipos de juízo estéticos no que tange à situação da imaginação possibilitará Lyotard fazer uma distinção entre a passibilidade concernente ao sentido comunitário e aquela que diz respeito ao sentimento do sublime. Lyotard diz que o belo exige uma passibilidade ao espaço e ao tempo. Na contemplação reflexiva do belo deve-se ser passível ao espaço e o tempo e à matéria enquanto submetida à forma. Já no sublime como não há forma, deve haver uma passibilidade à matéria, entendida no sentido de uma “matéria imaterial”; assim Lyotard dirá uma “passibilidade à falta” (*passibilité au manque*). Mas essa doação à matéria deve ser mais radical, com a diminuição e quase cessação da atividade do espírito. Essa atividade agora se resume em estar apto a ser tocado pela matéria, pela presença. Na contra-estética da presença material o ânimo deixa de estar em livre ocupação para ser simplesmente *afetado* pela matéria.

Em Kant, o atrativo e a comoção fariam do juízo algo subjetivo e o sentido comunitário é possível apenas se se vai além deles com a possibilidade de um juízo de gosto puro, apenas no que diz respeito a forma. O sentimento de prazer gerado a partir do objeto belo não é apenas subjetivo, mas *de direito* pode ser suposto um sentimento comunitário, um *sensus communis*, Kant escreve, “uma faculdade de ajuizamento que abstrai o atrativo e a comoção para procurar um juízo que deve servir de regra universal” (CJ, §40). Se sabemos em cada um a mesma disposição das faculdades de conhecimento, podemos supor uma comunidade requerida pelo juízo estético, mas que pode ser pensada em analogia com uma comunidade ética. Sobre isso Lyotard comenta em *L’Enthousiasme*: “O *sensus communis* é, portanto, na estética como o todo dos seres racionais práticos na ética, se os comparamos juntos à comunidade cognitiva” (E, 71). Lyotard observa que essa *Ideia* de comunidade não encontrará jamais apresentação direta (E, 70). O sentimento do sublime tal como descrito na terceira *Crítica*, por sua vez, se assemelha ao sentimento do belo quanto a essa “promessa” de universalidade (E, 67). Mas a comunicabilidade não depende apenas do ato reflexivo, mas requer a mediação da razão prática, isto é, requer uma comunidade ética: “a comunicabilidade que exige o sentimento sublime não requer uma comunidade de sensibilidade ou de imaginação, mas de razão prática, de ética. Será preciso tornar compreensível ao destinatário que a desmesura das grandezas e das forças da natureza não é nada comparado a nossa destinação moral, a liberdade” (E, 72).

Se este é o lugar que ocupa os sentimentos do belo e do sublime na terceira *Crítica*, veremos que Lyotard, ao se apropriar das proposições kantianas opera, em função de seus interesses, algumas inversões. Isso se inclui no propósito de Lyotard de operar uma inversão do projeto iluminista kantiano, dando seguimento à proposta de desconstrução da filosofia do sujeito de Kant que já estava em *Le différend*. Em Kant, à constatação da limitação da faculdade da imaginação segue a descoberta pelo homem de sua destinação moral. Ao contrário, Lyotard se engajará em mostrar que esse “desastre” deverá nos lembrar de nossa dívida com a alteridade. No entanto, ele ressalva que isso ocorre longe do domínio da ética, pois essa dívida não pode ser senão lembrada pela “crise da estética”, e não é possível uma equivalência entre os dois domínios, “não há acordo (*arrangement*) possível entre eles” (TDII, 558). Com a inversão que Lyotard opera, podemos dizer que será preciso fazer entender ao destinatário que esse desastre é

o signo de sua dívida. Podemos questionar, em todo caso, se ele chega a nos convencer dessa separação, de que a dívida é estética e não ética. Rancière, por sua vez, vai procurar mostrar que ocorre o contrário: não haveria mais uma separação entre a estética e a política, mas uma *metapolítica estética*, em que uma lei única, a ética, conjugaria os dois domínios.

Lyotard, por sua vez, vai dizer que não se deve confundir a obrigação artística com a obrigação ética. Há “uma dívida da arte que eu chamaria de gesto” (KA, 208). A dívida de gesto “não é devida à liberdade da vontade, mas à ‘liberdade’ da apresentação, ao poder figural”; são coisas diferentes testemunhar a presença e o absoluto. O respeito é um sentimento *a priori*, não é uma afecção. Já o gesto não é voluntário, trata-se de uma acese que se caracteriza pela incerteza da ocorrência.

Nos dois casos, o dado não como ele deveria ser. Mas o dado ou o ato moral que assina (*signe*) a lei é aquele da comunidade humana, enquanto a obra assina (*signe*) ou assinala (*signale*) a torsão do espaço-tempo-matéria em um sensorium, a torsão do corpo no corpo. O que foi nomeado espaço-tempo-matéria pode se dizer “corpo”: corpo de som, corpo de cor, corpo de palavras, etc. O ato diz que a comunidade não é justa ou respeitada como ela o deveria: a obra diz que o corpo não é sensível como ele deveria ser, que ele é atenuado (*assoupi*) nas formas do simples reconhecimento e de sua identidade (KA, 212).

O respeito seria o sentimento despertado pela escuta da lei de si mesmo, em função de uma autonomia, portanto. Já o sentimento do sublime, que Lyotard caracteriza pela escuta da alteridade e pela descoberta da dependência em relação a essa alteridade, evidenciaria a condição heterônoma do sujeito. A autonomia das faculdades no sentimento do belo mostraria-se, portanto, desse ponto de vista, uma ilusão. Com isso Lyotard subverte o projeto da *Crítica da faculdade do juízo*.

É considerando essas estratégias que devemos compreender o retorno de Lyotard a Kant. O autor de *L'inhumain* pretende se opor à “hegemonia do conceito” que ele identifica na dialética hegeliana e denunciar algumas “ilusões” que ele entende como perigosas. Por exemplo, ele elabora um argumento que pretende desfazer a “ilusão transcendental” daqueles que tomam um signo do progresso por uma prova ou por uma apresentação da ideia de progresso. A consideração do intervalo entre as ideias da razão e o que pode ser apresentado pela imaginação, que encontramos em Kant, foi retomada por Lyotard com o propósito de insistir na tarefa de denunciar a impossibilidade de

representar ou apresentar um acontecimento como Auschwitz. Contudo, Lyotard não só interpreta, mas subverte as proposições da terceira *Crítica*, pois essas serão retomadas no contexto em que se evidencia, segundo ele, o declínio do projeto iluminista.

Ao opor o gesto do pintor e o respeito pela lei, Lyotard se aproxima de Burke enquanto se afasta de Kant. E talvez aí esteja a chave para entendermos a passagem na qual Lyotard, apesar das muito mais numerosas remissões à terceira *Crítica* em seus textos do período, indica uma preferência pela estética do sublime burkeana: “eu quis sugerir que, no limite do romantismo, a elaboração da estética do sublime por Burke e, a menor título, por Kant, indica um mundo de possibilidades de experimentações artísticas nas quais as vanguardas vão traçar seu caminho” (IN, 112). Para explicar esta preferência, Lyotard diz que da estética do sublime faz parte uma questão do tempo que não aparece na abordagem de Kant (IN, 110): “a questão do tempo, do *acontece?* (*arrive-t-il?*) não faz parte, ao menos explicitamente, da problemática de Kant na matéria” (IN, 110). Cabe ressaltar que esse comentário é feito a propósito da obra de Newman, a qual colocaria a questão da ameaça de que nada ocorra. E a propósito desse comentário Lyotard vai apresentar sua concepção bem particular do *acontecimento*.

Essa noção tem aí inspiração heideggeriana explícita: “Um acontecimento, uma ocorrência, o que Martin Heidegger chamava *ein Ereignis* é infinitamente simples, mas esta proximidade não pode ser aproximada senão pela destituição” (IN, 102). Contudo, o conceito ganha um sentido bem específico no pensamento de Lyotard. Não desdobraremos aqui a “passagem” de um a outro, nos voltaremos ao sentido que assume enquanto “acontecimento material”. O termo *acontecimento* já havia aparecido em textos de Lyotard do período de *Discours, Figure*. No entanto, ele não chegou a trabalhá-lo, o que só viria a ser feito no quinto período. Assim, juntamente com as noções de *presença* e *matéria*, vai compor a base conceitual da elaboração da contra-estética da presença material e percorrerá todo o conjunto de textos do período, inclusive os da década de 1990.

Lyotard diz que o que já é conhecido não pode ser provado como acontecimento. Portanto, tudo o que proceder por determinações não o permite, tal como um programa, um sistema ou um projeto. Da mesma forma, o acontecimento não seria possível na

narrativa, no drama e na tragédia, dado o encadeamento arbitrário de acontecimentos passados. A narrativa torna comunicável o acontecimento. Contudo, Lyotard afirma, quando há narrativa, nada mais *acontece*, pois a comunicação liquida qualquer possibilidade de que algo aconteça. Entende-se que a comunicação é justamente que não acontece nada (IN, 125).

Se qualquer tentativa de enquadrar o acontecimento é vã, torna-se inviável sobre ele qualquer discurso. Lyotard sugere outro percurso: melhor pensarmos *que acontece* (*qu'il arrive*). Que acontece precede sempre a questão sobre o que acontece (IN, 102). Apreender o significado (*quid*) já é chegar tarde demais ao que acontece (*quod*), escreve Lyotard, que então propõe: digamos simplesmente *que acontece*.

Apesar desse caráter fugaz do acontecimento, este pode afetar o espírito no “instante” em que o toca. Em ocasião de uma obra de arte é preciso esperar que aconteça. Para que haja uma obra, é necessário que aconteça, e isso está aquém ou além das cores ou das notas. A obra já é posterior ao acontecimento. “Devemos ser sujeitos ao que ‘acontece’ mais do que a ‘o que acontece’” (P, 35). Então “para ser sensível à sua qualidade de acontecimentos é preciso conseguir escutar um timbre singular que ele tem, aquém de seu silêncio e de seu ruído” (ib.). Isso quer dizer que se trata de alguma coisa que não diz respeito à materialidade da cor e da nota, mas que, no entanto, advém na infinidade das nuances e dos tons. Lyotard entende pois que essas são *diferenças* que compõem o aspecto singular de uma obra e faz com que esta não seja previsível. Mas para se ter acesso a essa singularidade deve-se se capaz de perceber as diferenças, o que exigiria muita sutileza (ib.).

Contudo Lyotard vai insistir no argumento de que o acontecimento não se dirige ao espírito que o esperaria. Alguma coisa suscita a espera, mas esta é de outra ordem, pois não se espera o acontecimento, que só advém para um estado de espírito, quando este é sensível à alma, sem que aquele possa se conduzir a esta (QP, 28). Alguma coisa ocorre quando a vontade do espírito não se exerce; é a suspensão de sua atividade e de sua intencionalidade. Essa espera é uma espécie de ascese.

Apenas de um ponto de vista humanista pode-se falar na relação do espírito com o acontecimento, quando na verdade não há relação, se pensamos com Lyotard. Que o acontecimento venha a tocar o espírito, isso se dá aquém de uma relação. Lyotard insiste em que o espírito se interrompe. Mas a necessidade de fazê-lo, ele alega, é devida à

afirmação da postura ativa do espírito, a qual a *estética* por anos reiterou. A síntese, a unidade formal necessária à figura ficou a ela por muito tempo associada. Lyotard tem o trabalho de desfazer essa pressuposição, o que faz engendrando a noção de *presença*, tal que não se destina ao *eu*. O acontecimento, portanto, não depende de uma “capacidade do espírito” e nem da “acessibilidade ao que acontece”; simplesmente acontece o acesso à *presença* “inapreensível e indubitável de qualquer coisa que é outra que o espírito” (IN, 86). Assim, “o acontecimento testemunha que o si é passível de uma alteridade recorrente” (IN, 70).

“Que agora e aqui, haja este quadro em vez de nada, é isso que é sublime” (IN, 105). Sublime é que algo aconteça em vez de nada. Acontecer é um “ter lugar” (*avoir lieu*). Sublime é que algo tenha lugar e momento; contudo “o sublime não é localizável no tempo” (HJ, 44). Assim como não é possível esperar o *quod*, também não é possível situá-lo. Seria este então “um acontecimento, que não é uma coisa, mas ao menos uma cesura no espaço-tempo” (QP, 15), ou seja, é a suspensão das formas da sensibilidade. Pode “ter lugar” num tempo muito curto, ou muito grande. Trata-se de um “instante” improvável, cujo sentido Lyotard subverte, mesmo ao continuar a chamá-lo instante.

O acontecimento é o que pode irromper no tempo controlado pelo capital e pela tecnociência. Esse controle, por sua vez, impede o acontecimento, o qual só é possível quando o espírito está num estado de espera, quando as sínteses foram suspensas. O acontecimento é uma suspensão do espaço-tempo, enquanto a tecnociência capitalista abole o tempo presente em função do futuro, destitui e reconstitui um outro espaço-tempo que prioriza o porvir. Fazer face a essa imposição sobre o tempo é a tarefa vanguardista, pois apenas a cesura, a interrupção, a suspensão, a *epoché* poderiam restituir ao tempo a *improbabilidade* (TDI, 178) necessária para que *aconteça*. Recordemos que o tempo assim não pode ser contado, pois, para tanto, é preciso que o espírito esteja ativo. Um instante que pode ser grande demais ou muito pequeno. É improvável que alguma coisa aconteça, e se acontecer, só depois saberemos.

A ideia de uma suspensão das formas da intuição proporcionada por um *acontecimento* em função de uma obra que nada institui como dado, mas que simplesmente *acontece*, diria respeito, segundo Lyotard, às observações de Burke sobre o sublime. De acordo com elas, se precedido da ameaça de nada acontecer, o

acontecimento será sublime. “O que aterroriza é que o Acontece não ocorra, cesse de ocorrer” (IN, 110). Mediante um quadro pode-se constatar: é sublime que algo aconteça agora em vez de nada. É um suspense até para o artista a possibilidade do acontecimento, pois não há regras estabelecidas, não há consenso. Ao se manter fiel a esse suspense, por meio de uma ascese gestual, o artista leva adiante a busca para mostrar que há alguma coisa que não se pode apresentar.

Em sua interpretação do sublime, Kant assimila algumas considerações de Burke a respeito do sentimento. Por exemplo, este já associava o sublime a nosso extinto de conservação e apontava o terror que dá ocasião ao sentimento, que será um misto de prazer e desprazer. Mas, Lyotard afirma: Kant “despojou a estética de Burke do que acredito ser sua questão maior, que é mostrar que o sublime é suscitado pela ameaça de que nada mais ocorra” (ib.).

Do ponto de vista lyotardiano da estética do sublime, a arte deverá se ocupar da problemática do tempo dando ocasião ao acontecimento. A incerteza de se pode alguma coisa acontecer será a dúvida do artista, assim como era a dúvida de Cézanne. É esse suspense, a interrogação do *Arrive-t-il?* que pode condizer ao instante inapreensível no qual a *presença* se apresenta. Ou seja, Burke teria, muito mais do que Kant, se aproximado do propósito maior da estética do sublime. A consideração da ascese necessária para o que espírito esteja apto a ser tocado pelo acontecimento estaria, na leitura de Lyotard, presente em Burke quando este afirma que o assombro “consiste no estado de alma no qual todos os seus movimentos são sustados por um certo grau de horror”¹⁴. O assombro, o medo seriam justamente o modo de despojar o espírito de todas as suas atividades, e, assim, ele “sente-se tão pleno de seu objeto que não pode admitir nenhum outro nem, conseqüentemente, raciocinar sobre aquele objeto que é alvo de sua atenção”¹⁵.

¹⁴ BURKE, E. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*; tradução, apresentação e notas: Enid Abreu Dobránszky; Campinas: Papirus, 1993, p. 65.

¹⁵ Ibidem.

2. Lyotard e os artistas

Durante todo seu percurso filosófico, Lyotard se dedicou a analisar obras de arte, e essas análises são constitutivas de seu pensamento filosófico. Em especial, no quinto período de sua produção, que aqui nos interessa, Lyotard escreveu intensamente sobre os artistas. É nesse período que Lyotard vai se afirmar como crítico de arte. Contudo, esses textos se inserem nos propósitos de seu pensamento e, neste sentido, a “crítica de arte” terá um sentido bem particular. Assim, ao mesmo tempo em que elabora um *comentário* sobre as obras, Lyotard formula uma crítica do próprio comentário. Sendo assim, talvez seja mais preciso dizer que, tentando escapar ao modo de operar da crítica de arte, Lyotard procura elaborar textos que buscam se aproximar das obras, para desdobrar no comentário sobre elas seu próprio pensamento sobre a arte. Portanto, numa via de mão dupla, as obras servem a explicitar seu pensamento filosófico, enquanto nesses mesmos comentários esse pensamento se articula, de modo a expor vias possíveis de seu desdobramento que não estavam dadas na apresentação apenas teórica.

Em uma entrevista a Bernard Blistène, há pouco republicada¹⁶ na coletânea *Lyotard et les arts* (2014), Lyotard foi perguntado a respeito de uma aparente “lógica da descontinuidade” que caracterizaria o conjunto de seus textos sobre os artistas, ao que ele responde:

eu considero esses diversos textos como as primeiras peças de uma espécie de dossiê que poderia me conduzir a um estudo substancial não tanto da arte, mas mais precisamente da pintura. Da pintura contemporânea. E meu objetivo seria tentar definir a natureza de uma eventual filosofia da arte hoje¹⁷.

A partir dessa entrevista, Herman Parret, que redigiu o prefácio dos seis volumes dos *Ecrits sur l'art contemporain et les artistes*, observa, no volume que abre a série: “Lyotard reconhece a descontinuidade e a heterogeneidade de seus ensaios sobre os artistas e admite que há muito acaso e contingência na produção desses textos devidos a

¹⁶ A entrevista foi publicada pela primeira vez na revista *Flash Ars* de março de 1985.

¹⁷ COBLENCE, Françoise & ENAUDEAU, Michel (dir.). *Lyotard et les arts*. Paris: Klincksieck, 2014, p. 184.

encontros, colaborações, simpatias pessoais”¹⁸. Essas informações são importantes, porque servem de alerta para quem pretende trabalhar esses textos, pensando em sistematizar a crítica de arte de Lyotard. E, sem dúvida, essa descontinuidade e heterogeneidade, colocam uma dificuldade para quem se debruçar sobre os textos. No entanto, para além dessas ressalvas, ao mergulharmos na reflexão de Lyotard sobre as obras e os artistas, veremos que ela própria desautoriza alguma sistematização. O modo com o qual Lyotard se aproxima das pinturas é muito particular e se constitui junto ao seu pensamento filosófico. Portanto, entendemos que não caberá aqui se aproximar dos textos visando extrair deles uma crítica de arte no sentido tradicional, mas vamos pensá-los enquanto “lugar” de desdobramento do pensamento lyotardiano, em que ele pode assumir uma especificidade que Lyotard busca desde os tempos de *Discours, Figure*, quando pretendia escrever um texto de artista.

Verificaremos, entretanto, que o exercício de encontrar alguns fios condutores nesses comentários que dialoguem com o conteúdo teórico apresentado nos textos do mesmo período, oferece algumas dificuldades ao comentador por conta da modalidade de escrita e do próprio desdobramento reflexivo que inclui paradoxos e ambiguidades. Mas para além desta dificuldade, tal exercício nos fornece a possibilidade de clarear alguns pontos deste pensamento que poderiam permanecer obscuros. E essa sinuosidade não nos impede de identificar um fio condutor, que para nós é do maior interesse, e por aí poderemos nos aproximar das nuances constitutivas da *contra-estética da presença material*.

Nesses textos sobre os artistas, Lyotard reitera o “declínio da estética”, enquanto afirma um *modo* da arte que não demandaria uma estética e não se adequaria à crítica. Que tipo de aproximação esse *modo* demanda será uma das questões com a qual Lyotard vai se debater no percurso desses escritos. A dificuldade que tais obras impõem para o “comentário do filósofo” é um tema que não se dissocia de seu próprio comentário sobre as obras. E enquanto as comenta, Lyotard não deixa de perguntar como é possível comentá-las. Em sua resposta à questão, ele insiste em uma tentativa de se aproximar das obras de modo a exaltar nelas elementos que acordem à contra-estética da presença material. Parret observa que “os artistas não são jamais apresentados em

¹⁸ PARRET, H. “Prefácio”, in Karel Appel: Un geste de couleur / Karel Appel: A Gesture of Color. Leuven: Leuven University Press, 2009, p. 6.

função de uma história da arte, ou mesmo de uma sociologia da cultura, mas como exemplificação de uma certa intuição ou de um posicionamento reflexivo concernente ao espaço, o tempo, o desejo, a comunidade” (KA, 7). Se não podemos organizar esses textos em função de parâmetros que promoveriam uma unidade entre eles, podemos, contudo, através deles, penetrar no “percurso reflexivo” de Lyotard com a possibilidade de ver transitar nas obras o que ele propõe enquanto pensamento sobre a arte.

Essa ausência de unidade entre os comentários de Lyotard sobre os artistas vai ao encontro de sua própria concepção de que um olhar unificado sobre o conjunto das obras, como ocorre em Adorno, por exemplo, não é possível, porque nas obras falam diversas linguagens e, portanto, a cada uma, corresponderia diferentes jogos de linguagem (QP, 175-176). Ou seja, ele mesmo não intenciona propor uma leitura crítica sistemática, a partir de conceitos que permitiriam interpretações das obras que, então, formariam um conjunto coerente.

Lyotard não elabora seu comentário sobre arte sem fazer a crítica da tarefa de comentar a arte, para então propor como contrapartida uma leitura que pretende se aproximar dos *jogos* que identifica nas obras. Para entender essa noção de jogo podemos evocar a noção de “modos de enunciação” da arte de que falávamos acima. Propúnhamos entender, em acordo com Lyotard, as estéticas moderna e pós-moderna como modos e não maneiras ou períodos. No entanto, ao ler os textos em que Lyotard vai de encontro aos artistas, percebemos que essa noção de *modo de enunciação*, quando identificado a uma obra de arte, não se apresenta de forma tão simples e evidente. Assim, se por um momento, e com um propósito didático, pudemos pensar em obras modernas, pós-modernas, belas ou sublimes, os comentários sobre as obras obnubila de vez essa demarcação.

No texto sobre o artista Karel Appel, ao se reportar à abordagem kantiana do belo, Lyotard insiste em chamar a atenção para o aspecto de que “*Stoff* [a matéria da arte] não é a matéria apreendida em formas, ele é a profusão de formas” (KA, 64). Lembremos que em Kant um objeto da intuição apenas é possível enquanto matéria associada a uma forma, mas há algum aspecto da matéria que excede essa condição, como é o caso das cores não primárias. Um objeto belo apenas o pode ser enquanto se presta à intuição, ainda que não seja possível que se associe a ele um conceito. Lyotard, por sua vez, neste texto sobre Appel, ao partir da análise kantiana, coloca a ênfase não

na ideia de que a matéria é apreendida em formas, mas na indeterminação das formas, que ele chama uma “profusão de formas” infinita. Nesse sentido, é intrigante a leitura que Lyotard faz do belo em Kant ao comentar a obra de Appel, pois se em outros momentos ele insistiu na diferença entre os sentimentos do belo e do sublime, neste texto Lyotard exalta uma liberdade das formas no belo, pelas quais o objeto daria ocasião a uma *profusão*. Antes de afirmar que “o horizonte do belo atestava a liberdade das formas visíveis; a presença sugere que este poder é nulo” (KA, 78), ele coloca uma ênfase nessa liberdade, aproximando assim os sentimentos do belo e do sublime em certa medida. A diferença entre um e outro será então colocada nos termos da filosofia do *différend*¹⁹.

Nesse sentido, o belo ocorre a partir de um litígio: “a obra é bela no que ela anuncia e promete um infinito de comentários”, de “apresentações laterais ou de Ideias estéticas” (KA, 82). Ou seja, segundo Lyotard, mesmo que para Kant não seja possível nossas faculdades de conhecimento reportarem um conceito determinado ao objeto belo e, portanto, que esse objeto seja conhecido e a ele se identifique uma apresentação determinada ou uma ideia determinada, uma profusão de apresentações e de ideias é possível, o que pode ensejar inúmeros comentários e pensamentos. Este seria um *litígio* entre “o poder de apresentar por formas e o de determinar por conceitos” (KA, 92). As faculdades do entendimento e da imaginação não encontram um único denominador entre si, mas permanecem em plena harmonia mantendo a possibilidade de encontro aberta.

Já o sublime surge a partir de um *différend* entre “o poder de raciocinar no limite” e o poder de imaginar” (KA, 76). Trata-se de um *différend* e não de um litígio, pois não há promessa de conciliação entre as faculdades. Nesse sentido, para Lyotard, o sentimento do sublime, que também seria um sentimento sublime - “o sentimento desse *différend* é ele mesmo um *différend* no sentimento” (KA, 76) - não dá o que pensar, não enseja o comentário. Segundo ele, sobre o belo é possível falar, pois em alguma medida o objeto belo pode ser apreendido, ainda que indeterminadamente; permanece aí a promessa de que a obra será um dia compreendida quando o litígio for resolvido (KA,

¹⁹ O pensamento desenvolvido a partir do conceito de *différend* foi apresentado sobretudo na obra *Le différend*, à qual já nos referimos, que se não é central para o trabalho que aqui desenvolvemos, voltado mais ao pensamento sobre a arte de Lyotard, propõe ideias e conceitos que estão operando nos ensaios que abordamos. O termo teria uma tradução para o português cabível pelo termo “diferendo”. No entanto, optamos aqui por manter o termo original.

66). Já o *différend* é uma cisão incontornável. A arte pode proceder tanto de um como de outro (KA, 94), caberá ao comentador identificar cada caso. Se a obra bela requer uma “temporalidade aberta e prometida”, o sentimento do sublime se opõe a qualquer curso possível da temporalidade (KA, 84).

Apesar dessa diferença que evidencia uma grande ruptura entre as estéticas do belo e do sublime, Lyotard, talvez mais neste texto sobre Appel do que em qualquer outro, mostra que nas obras essa ruptura não será tão evidente assim. Nesse sentido, ele escreve que “o que vale para o litígio que habita o belo vale *a fortiori* para o *différend* sublime” (KA, 94). Lyotard então afirma que enquanto a crítica filosófica distingue facilmente o que é belo e o que é sublime, a crítica de arte não tem o privilégio desta facilidade: “Condenada a comentar, ela pertence naturalmente à muito durável renovação (*au très durable regain*) de obras e de textos prometidos pela beleza” (KA, 84). Isso quer dizer que não pode haver comentário sobre o sublime, apenas sobre o belo. Contudo, o comentário de arte não cessou com as obras figurativas. Até mesmo os artistas comentam sua própria produção, como é o caso de Buren, Adami e Arakawa, o que Lyotard não deixa de problematizar em *Que peindre?*.

Lyotard procura reiteradamente denunciar a insuficiência do texto na compreensão da obra, pois esta será sempre em alguma medida incompreensível. Se o comentário existe e se os próprios artistas se prestam a ele, Lyotard problematiza sua relação com a obra, que na tendência a engessá-la, não poderia alcançar sua *potência diferencial*²⁰. Algumas vozes de *Que peindre?* indicam que “o comentário é um ‘efeito’ da obra”, “é ele mesmo uma obra” (QP, 177), de modo a indicar uma continuidade orgânica entre o comentário e a obra - como ocorre na crítica para os românticos. Nesse sentido, haveria a necessidade do comentário para a compreensão da obra, o público esperaria o comentário do filósofo para aprender alguma coisa sobre ela (QP, 18). Para contrapor essas considerações, o diálogo de *Que peindre?* caminhará no sentido de indicar que a *presença* escapa a qualquer tentativa de apreensão pela linguagem: comentar a presença é *encadear* o que não pode ser encadeado (QP, 44).

A dificuldade para o comentário reside no caráter fugaz da presença, na impossibilidade de se traduzir em palavras o espasmo sublime. Lembremos que o

²⁰ A expressão aparece no ensaio “Arraïsonnement de l’art. Épokhè de la communication”, in *Textes dispersés I: esthétique et théorie de l’art / Miscellaneous Textes I: Aesthetics and Theory of Art*. Leuven: Leuven University Press, 2012.

acontecimento “libera uma duração de espera e de satisfação que não é calculável” (KA, 92) e que a presença interrompe todo pensamento *articulado* (QP, 26). Ela vem sempre muito cedo ou muito tarde para a linguagem que apenas pode tratar da forma sem atingir a matéria. Esta é o excesso que não pode ser abarcado por nenhum discurso, que escapará à linguagem inelutavelmente, pois esta não pode corresponder ao signo do absoluto e não é possível falar de uma presença que jamais se apresenta:

A dificuldade, imensa, do comentário crítico do efeito sublime se concentra [...] sobre o ponto seguinte: como localizar (*repérer*) o signo de absoluto que assombra (*hante*) a obra quando o signo não é apresentado, propriamente falando, figurado? [...] Recusando a ilusão organicista, o comentário crítico se expõe ao risco de invocar uma negação absolutamente indeterminável e de autorizar finalmente uma mística do silêncio (KA, 80-82).

Assim, se por um lado é impossível atingir a matéria ou a presença pelo discurso, por outro, os filósofos não podem se eximir da tarefa de comentar a obra. Deverá haver um meio, e é isso que Lyotard busca abordar em todos os seus textos sobre os artistas, de se aproximar da matéria da arte pelo texto filosófico: “Será preciso interrogar o enigma da matéria. [...] É possível que o desafio (que a obra de Appel lança ao comentário) apenas possa ser colocado (*relevé*) se o comentário se faz, por sua vez, obra na matéria distintiva que é a sua, a língua como matéria de palavras” (KA, 34). O desafio será se aproximar da matéria sem a ilusão de apreendê-la e, assim, não constituir falsas vias até ela. Para tanto, os filósofos devem se voltar à singularidade na arte, um esforço contra a habitual generalidade do comentário (KA, 38-40).

No texto sobre Appel, Lyotard ressalta a importância do *gesto* do artista na contra-estética da presença material. É pelo gesto que a presença pode ocorrer em ocasião da obra. No entanto, o aspecto inconsciente do gesto torna-o desconhecido para o próprio artista. “A coisa é criptografada no inconsciente, não do pintor ou de escritor, mas da língua, da pintura ou da escritura” (MPh, 104). Ele será um acontecimento para o próprio artista, enquanto algo que foge ao seu controle:

O gesto pictural atinge o olho, assim preparado à impreparação, como um acontecimento. Não porque este gesto surgiria inopinadamente, pois, ao contrário, ele terá sido esperado e violentamente desejado. Mas ele é acontecimento nisso em que o sujeito que lhe dá passagem não sabia e

não sabe *o que* é este acontecimento, em que ele consiste, como se diz. Ele não o controla” (KA, 99).

A dificuldade, diz Lyotard, é que os filósofos devem “compreender e fazer compreender os gestos dos outros” (KA, 56-58). Parece tratar-se “para o filósofo de se interrogar sobre a passibilidade ao gesto (a pré-disposição a ser afetado) enquanto tal”. O reconhecimento do “afeto inconsciente” “requer, não a memória, mas a perlaboração de uma anamnese”. O filósofo deverá, nesse sentido, “praticar, sobre uma obra singular, uma anamnese do gesto secreto do qual a obra obtém seus paradoxos de espaço-tempo” “matéria, e que nos toca” (KA, 194).

Segundo o que propõe Lyotard, o que na obra corresponde ao sublime não permite qualquer comentário, este pode apenas se formar a partir do belo. Mas a beleza na obra viabiliza uma infinidade de comentários, que serão diferentes possíveis narrativas sobre a mesma obra, todas em coerência com ela, mas sem apreender aquilo que a obra tem de singular. “Este *todo*, o qual seria preciso dizer, não será jamais dito de fato. O comentário da obra bela repete sobre ele mesmo e nele mesmo o gesto da profusão transbordante que habita a obra” (KA, 88). Ao longo da história da arte, distintos comentários e pontos de vista puderam se formular a partir de uma mesma obra, mas sem atingir o que nela faz perdurar sua singularidade. Há vários tipos de discurso, sejam políticos, religiosos, antropológicos, etc., que circunscrevem a produção das obras, e a recursividade infinita da linguagem permite a proliferação desses discursos. É por isso que há diferentes narrativas sobre as mesmas obras. No entanto, a profusão de *Ideias* estéticas não pode ser esgotada pelo comentário (KA, 80-82) e a infinidade relativa à beleza na obra não pode ser correspondida pelo discurso: “A beleza é inominável, *unnennbar*. O imaginário, o sensível desatado dos regulamentos da realidade se mostra irreduzível à língua sensata. Estética do *muito*” (KA, 64).

É como se essa profusão de *Ideias* já estivesse desde sempre a serviço de algo inapreensível, que Lyotard vai chamar de signo do absoluto. A partir dos outros ensaios não poderíamos pensar uma relação deste signo com o belo. Mas a partir do comentário sobre a obra de Appel, temos que é como se, por certos aspectos pelos quais uma obra apraz, ela despertasse o sentimento do belo ao mesmo tempo em que oferecesse ocasião, ali mesmo em meio ao que apraz, para o signo de uma presença que jamais se apresentará. É como se uma obra que permitisse uma profusão de formas por um lado,

de outro interrompesse o curso das coisas em alguma instância. Mas então se há um comentário, ele deve ser sobre aquilo que se deixa apreender de algum modo, aquilo que apraz. Pode-se falar do que nas obras é belo, mas não o que nelas dá ocasião ao sublime. Toda obra se deixa, em alguma medida, comentar, mas nenhuma obra pode ser completamente apreendida. É como se as estéticas do belo e do sublime disputassem cada obra, que, por sua vez, incluirá sempre o *différend*, a *incomensurabilidade* que separa as duas estéticas, aquilo que se dá a ver e a comentar e aquilo que escapa. Lyotard diz, caberá ao comentário do filósofo separar o que é belo e o que é sublime, tarefa que não será tão fácil para a crítica de arte.

Tal ponto de vista contesta qualquer periodização, assim como a ideia de transição entre uma estética e outra: “É tolice pretender, ou mesmo supor, que cada uma dessas estéticas, do belo e do sublime, comanda um período distinto na história das artes ou poderia se identificar a uma maneira ou a uma escola apropriada” (KA, 86). A *potência diferencial* na obra de arte constitui a singularidade que perdura. Se o historiador da arte a associa a uma demarcação temporal, é enquanto a toma por *objeto cultural*. Mas aí algo escapa ao comentário, pois “a determinação de períodos ou épocas não pode se reportar senão ao objeto cultural que é a obra, mas não à promessa de felicidade que é sua beleza” (KA, 92). As diferentes designações indicam “que a maneira pela qual o indeterminado, a transcendência das Ideias estéticas, habita as obras não é constante. Mas a transcendência, quanto a ela, é perpétua” (KA, 92). Quando o comentário objetiva a obra, falta à transcendência de sua beleza e a arte se encontra confundida com o objeto cultural. Buci-Glucksmann comenta:

Se o objeto cultural pode ser “pós-moderno” e destinado (*voué*) a todas as transformações históricas dos sistemas de legitimação do “mundo da arte” e da sociedade, como o mostrava a exposição dos Imateriais, a obra transgride o tempo do presente, das metanarrativas e das cronologias, abrindo assim a um “regime de frases” singular, a um tempo feito de repetição e de anamnese (KA, 225).

A potência diferencial da obra de arte é o que se repete se diferenciando na sua singularidade, enquanto transcendência que faz com que uma obra transgrida o tempo presente para atingir uma temporalidade estética, uma temporalidade singular que a mantém em alguma medida inacessível, e sua parcial acessibilidade será pouco a pouco, mas nunca completamente, acessada somente pela anamnese. Essa “dívida imemorial” é

o que conecta as obras umas às outras, as quais não se pode associar a uma maneira ou um estilo determinados, a um período ou a uma estética, seja ela do belo ou do sublime. As noções de ruptura e as classificações dizem respeito apenas à ordem da estética, mas do ponto de vista da filosofia da arte proposta por Lyotard “todas as obras tomadas juntas são como o trânsito de um só gesto” (KA, 48). De acordo com essa proposição, “dizer que a arte é passada não tem, portanto, nenhum sentido. Dizer com Adorno que a beleza se tornou kitsch hoje, é confundir o tempo artístico e o tempo histórico” (KA, 94). Com isso, neste ponto se distanciando de Adorno, Lyotard entende que “não é verdade que a arte seja, intrinsecamente e quanto a seu destino, o testemunho e a expressão de seu tempo” (KA, 94), ela seria muito mais a expressão da “dívida primordial” de todos os tempos.

Em *Leçons sur l'analytique du sublime*, Lyotard diz que o belo e o sublime são duas estéticas sempre possíveis. “Assimilá-las uma a outra, porque todas as duas supõem uma tensão, seria faltar com rigor crítico e sucumbir à ilusão transcendental, que confunde o entendimento e a razão” (LE, 98-99). Contudo, o que vemos no texto sobre Appel é que essa separação não é tão evidente nas obras de arte e é necessário o comentário para indicá-la.

De acordo com o que vimos acima, entre o romantismo, o modernismo e o pós-modernismo, não haveria uma verdadeira ruptura, mas muito mais uma diferença de grau, de acento. Este pode ser colocado sobre a impotência da faculdade de apresentar ou sobre a potência da faculdade de “conceber”, o que concerne a uma diferença de grau de alusão ao inapresentável: este pode ser alegado como conteúdo ausente ou na própria apresentação. Entretanto, isso não quer dizer que esses dois modos de enunciação se confundem: “A nuance que distingue esses dois modos pode ser ínfima, eles coexistem frequentemente na mesma obra, quase indiscerníveis e, contudo, eles atestam um *différend* no qual se aposta desde muito tempo e se apostará o destino do pensamento, entre o arrependimento e a tentativa” (PEE, 29).

Lyotard diz que a obra é sempre “um futuro anterior”, isto é, ela é parte de um processo de anamnese, e por aí está conectada às demais obras. Nesse sentido, nenhuma obra de arte seria total ruptura e cada obra não existiria senão enquanto trabalho sobre outras e, desta forma, podemos falar de um processo: uma obra de arte realiza a *perlaboração* de outras, mesmo futuras. Com relação à obra, talvez não possamos falar

de uma estética ou de outra, de um estilo ou de outro. Isso apenas pode ser determinado do ponto de vista da teoria.

Os desdobramentos do pensamento da arte refletem os desdobramentos históricos. Um olhar voltado às obras pode identificar uma continuidade entre uma obra de arte e outra, enquanto de um ponto de vista histórico seria possível observar grandes movimentos artísticos que se opõem ou que reenviam a outros. É neste sentido que Lyotard pode, de um lado, propor que o comentário de arte teria dificuldades para distinguir o que é belo do que é sublime nas obras de arte e, de outro, que teria havido uma crise da sensibilidade que coloca “em jogo a possibilidade e a pertinência do belo” (HJ, 46).

A complexidade da relação entre as duas estéticas vai ser exposta por Lyotard em ocasião da obra de Appel. Ele opera uma interpretação que nos leva a entender a obra do artista como bela. Contudo, ele diz, o gesto que atravessa as figuras e as manipula, deixa-as inacabadas. É uma “estética do muito”, do excesso de matéria. Lyotard propõe que as figuras que aí reconhecemos são vestígios do trabalho de anamnese. Elas estão lá para mostrar que houve “violência”, já que o pintor “violenta” a matéria para lhe dar forma. Nesse sentido, as estéticas do belo e do sublime parecem co-pertencer, ainda que sob um *différend*, à mesma obra. Em meio a essas figuras, à “profusão” de formas, o signo do absoluto escapa. Escapará também ao “comentário crítico” que pode somente falar do que, na obra de arte, se apresenta. O “efeito sublime” escapa à crítica de arte, diz Lyotard. Se a tarefa de não confundir o belo e o sublime é tão difícil, é porque essa incomensurabilidade que as separa não é tão evidente. Trata-se de dois modos distintos de a obra de arte se reportar à *alteridade*. Se se trata de um *litígio*, no caso do belo, e de um *différend*, no caso do sublime, se elas “são como a frente (*recto*) e o verso de um conflito entre a forma e o conceito, o visível e o invisível” (KA, 84), são dois modos de a alteridade estar - presente ou ausente - na obra. Esta relação deve aí ser compreendida em um sentido fenomenológico merleau-pontyano, isto é, de uma co-pertença entre as duas instâncias. A tarefa de distingui-las deve ser empreendida pelo comentário filosófico, diz Lyotard: “apoiada sobre a análise da temporalidade inerente às obras, a crítica filosófica distingue facilmente o que é belo do que é sublime” (ib.). Sendo as duas temporalidades diferentes, é as distinguindo que o comentário filosófico pode separar uma estética da outra. Mas quanto à obra, permanece

a oscilação e o *différend* indissolúvel. Nesse sentido, veremos no comentário de Lyotard sobre os artistas, como traço comum em todos eles, que há uma espécie de ambiguidade, o que Lyotard chamará de *paradoxos*. Isso fica mais claro em *Que peindre?*, dado o formato dialógico do texto. As personagens se contrapõem umas às outras, de modo que o comentário se constitui incorporando pontos de vista diferentes. Se as obras tendem ao sensível ou ao inteligível, Lyotard vai mostrar nesses textos que isso não é assim tão evidente. Ao olhar para a “história vanguardista” ele coloca do lado *melancolia*, os expressionistas alemães, Malévitch, Chirico; do lado *novatio*, Braque, Picasso, Lissitsky, Duchamp (PEE, 29). Mas em seus comentários sobre os trabalhos de artistas não será dada uma definição assim tão clara. Pois, diz Lyotard, “o gesto pictural não é feito de dois movimentos distintos, aqueles que Freud em outro lugar chama engolir e cuspir. Ele contrai a admissão da cor à aparência e sua rejeição em um só movimento. É um *espasmo*” (MPH, 111). Como observa Buci-Glucksmann, “a contra-estética seria um materialismo melancólico, entre desastre e beleza. Pois se o sublime está do lado da morte, a das aparências, o belo é o ‘acontecimento da nascença’ e da *Infância* na temporalidade do depois e do suspenso”²¹.

Há duas instâncias operando nos textos de Lyotard: uma que consiste na crítica da estética e na subversão das proposições da *Crítica da faculdade do juízo*, e outra via mais “construtiva” em que Lyotard vai elaborar uma certa filosofia da arte. Desse ponto de vista, umas obras seriam mais “lúcidas” do que outras, umas se aproximariam mais da problemática do tempo do que outras e, por uma análise da temporalidade da obra, o crítico poderá dizer o quanto ela tem o sentido da ilusão.

É possível falar de maneiras e de períodos, associá-los aos acontecimentos históricos, enquanto a obra for considerada como objeto cultural. É possível supor a transformação das condições da sensibilidade, o que atinge tanto as artes quanto as ciências. Enfim, é possível fazer análises históricas, falar de épocas e de estilos, mas isso não dará conta da *alteridade* que concerne a todas as obras, seja como promessa de felicidade, seja como alusão ao inapresentável, desde os primórdios da história das artes:

²¹ Buci-Glucksmann, C; “L’oeil aveuglé de l’art : une contre-esthétique” in COBLENCE, Françoise & ENAudeau, Michel (dir.). *Lyotard et les arts*. Paris: Klincksieck, 2014. p. 44.

A determinação de períodos ou de épocas não pode se reportar senão ao objeto cultural que é a obra, mas não à promessa de felicidade que é sua beleza. Esta promessa é perpétua, não porque ela permanece idêntica a si mesma desde Lascaux até Appel, mas, ao contrário, porque ela não cessa de *transitar intransitivamente* através dos constrangimentos (*contraintes*) das épocas e de forma cada vez imprevisível. Esses constrangimentos pertencem à história, mas não o acontecimento da promessa. Este libera uma duração de espera e de satisfação que não é calculável (KA, 92).

Fazendo essas considerações a respeito do papel da crítica de arte no pensamento de Lyotard, intentamos indicar o sentido bem particular que a crítica aí tem, o que inclui um comentário que não procura analisar conceitualmente as obras, nem apontar estilos ou maneiras, mas que busca entrever nelas o fio condutor de um interminável processo de perlaboração que se sobreporia a qualquer indicação de ruptura. Para tanto, Lyotard aborda as obras de um modo bem peculiar, ele não procura apreender seu sentido; podemos dizer que ele faz sobre elas uma anamnese, assim como propõe que “o pintor ou o filósofo deve praticar uma anamnese sobre uma obra ou o sensível, etc., de onde a obra mantém (*tient*) seus paradoxos de espaço-tempo-matéria, e que nos toca” (KA, 194). Ele assume assim o modo discursivo já pretendido em *Le différend*: reflexivo e não teórico.

Poderemos agora passar ao comentário dos textos de Lyotard sobre os artistas. Procurando percorrer e enfrentar a heterogeneidade dos textos, vamos fazer o esforço de deles nos aproximar, ainda que restem, ao final, um tanto enigmáticos.

Karel Appel

Lyotard escreve que as figuras de Appel, a exemplo de *Arbres*, de 1945, não têm essência, “elas não oferecem nada a conceber” (KA, 30). Apesar de serem figuras que podem ser reconhecidas, como uma árvore, elas não são concebidas em função de seu conceito, mas artisticamente, pois não se oferecem como objeto do entendimento ao conhecimento, mas segundo um “tumulto de movimentos, uma reviravolta (*tournement*)” (KA, 28). Elas não se oferecem como objetos ligados a determinados conceitos, mas atravessados por um gesto que turva sua essência: “a mão é muito pesada, [...], o acabamento falta” (ib.). Em seu quadro falta “um plano de referência, de apoio ou de retomada, no qual o espírito possa se colocar para conceber (compreender, gerar) o que se oferece aos olhos” (KA, 30). As cores não precisam da mediação do

entendimento. Desse modo, não há mensagem a ser transmitida, “os quadros de Appel não ensinam nada”, assim como os de Newman. Mas à diferença das pinturas abstratas deste último, as obras de Appel são plenas de figurações. Lyotard, contudo, ressalva que tais figurações reconhecíveis são somente alusivas:

que identifiquemos um peixe, um rio, o moinho, o rosto, a tempestade sobre os quadros: esses vestígios estão aí para que seja dito que houve violência. Se os suprimimos puramente e simplesmente, como o fazem os Americanos e os Parisienses nesses anos 1950, faremos esquecer, uma vez ainda, o que é necessário de *Durcharbeitung...*” (KA, 72-74).

Temos então esta espantosa afirmação, em que Lyotard parece atribuir um maior “sentindo da dramática” às obras de Appel, que são, ainda que atravessadas pela mão “pesada” do pintor, figurativas. Enquanto nas análises da obra de Newman, Lyotard associava o acontecimento à pintura abstrata, agora ele parece nos dizer: desde que atravessada pelo gesto marcante, pela mão pesada do pintor, pode-se fazer a anamnese da pintura figurativa, sem dela se esquecer. Essa anamnese lembra o que a pintura abstrata pode fazer esquecer por nos deixar longe dos vestígios.

Appel luta contra a própria pintura na qual a matéria seria abafada pela disposição cromática. Lyotard diz que é preciso “não deixar aos instrumentos da pintura o tempo de cumprir a tarefa reconciliadora que é programada em sua fabricação” (KA, 70). Para apresentar a matéria em formas, mesmo que seja uma profusão de formas, requer-se uma “violência” contra a matéria. Mas Appel precisa se entregar a essa violência para deixar transparecer “a cor ela mesma” (ib.). Para tanto, pelo gesto, deve-se colocar em um processo de anamnese em direção à “matéria-cor”: “O que motiva, sobre o suporte e no título, a persistência de um ‘sujeito’ mesmo em farrapos, não é a intenção de scandalizar o olho demasiado policiado, é a convicção de que, como uma anamnese, o trabalho em direção à matéria-cor não pára de atravessar os cromatismos aparentes” (KA, 74).

Appel *efetua* os paradoxos da matéria que Duchamp já havia antecipado e que reencontramos com as tecnociências capitalistas (KA, 194). Indiferente à determinação, à destinação, a matéria é imaterial (KA, 68) e não “matéria-material” (KA, 106). Ela só pode ser aproximada pela anamnese, pelo gesto, por onde o signo do absoluto, da matéria-cor, pode ser indicado: “podemos testemunhar a matéria-cor (este é o nome do

absoluto pictural em Appel) por gestos que deixam no visível, em ato, os traços do que ela pode ainda” (KA, 200). Para tanto, é preciso que a anamnese atravessasse o ato, seja uma passibilidade ao gesto: é preciso a perda do eu (KA, 106). A desapareição do pintor permite a aparição da matéria-cor (KA, 220). Daí a importância da cor em Appel, entendida como “estado da matéria”; é pela cor que a matéria aparece e é resgatada de seu esquecimento na pintura; a matéria é lembrada enquanto matéria-cor.

Para Lyotard, o trabalho do comentário deverá caminhar junto à obra, não no sentido de explicá-la e interpretá-la, mas ao contrário, de desfazer a pretensão da compreensão: “A cor de Appel faz ver aos olhos que eles não tinham e não terão visto nada. O comentário da cor de Appel deveria fazer entender ao pensamento: que ele não tinha e não terá compreendido nada” (KA, 108). O comentário, como Lyotard o entende, deve interrogar o enigma da presença, não será assim complementar à obra, como o seu desdobramento que se presta à compreensão, mas será ele próprio obra. Este é o único modo de aproximar e de interrogar a matéria. Enquanto a obra o faz pela cor, a matéria da pintura, aquele deve fazê-lo pelas palavras, matéria da língua. O comentário também deve, assim como o quadro, dar ocasião à profusão de formas.

Lyotard recusa toda análise formalista da obra (KA, 44). Algumas vozes de *Que peindre?* argumentam que as obras, dado seu enigma, demandam uma compreensão, uma leitura. Mas no texto sobre Appel, Lyotard escreve: “Se a obra de Appel dissesse qualquer coisa aos olhos, seria: não me leia, não me entenda”; “me dance”; faça dançar figuras (KA, 44). Se “o pintor é o primeiro dançarino de sua obra”, o filósofo fará a tentativa de se aproximar dessa dança pelas palavras. Ainda que não seja possível pois “as apresentações sensíveis da obra excedem infinitamente o sentido lisível de sua representação escrita”, mas o comentário se faz, a seu modo, necessário se não se quer correr o risco de uma “mística do silêncio”.

A dança não pode jamais ser apreendida. Se para o filósofo se apresenta a dificuldade de compreender o gesto dos outros, ele pode apenas abordá-lo enquanto profusão pela qual se apresenta: “Assim se tece a suspeita de que o gesto não está jamais aqui senão segundo a multiplicidade inumerável de ‘suas’ variantes” (KA, 46). Para se aproximar da obra de Appel, é preciso se aproximar de seu gesto, já que ela não é senão “a notação de gestos feitos na e à matéria visual, a cor, preto e branco incluídos” (KA, 46). Para se aproximar da matéria deve-se se aproximar do gesto, pois a matéria

não advém senão pelo gesto. Este é um ato, movimento que permite a passagem de cores, linhas, sons. O gesto é ele próprio obra, é ele mesmo o acontecimento, é o que ocorre no aqui-agora é, portanto, “um situs porque ocorrendo no espaço-tempo, ele o reordena imediatamente: situa-situando” (KA, 40).

Todas as obras tomadas juntas são como o trânsito de um só gesto, como vimos; é como se houvesse um “estilo” intemporal que perpassa as obras. Mas ao comentar a obra de Appel, Lyotard escreve que ela como um todo “é o arquivo de uma multidão de gestos” (KA, 42). Há algum elemento nas obras que se desdobra e transita de uma obra a outra, pelo processo de anamnese. Mas cada obra tomada em si só apresenta os traços do gesto que lhe deu lugar: “A obra no seu conjunto, e cada obra, se esforça para deixar aparecer o gesto do qual ela resulta, mais do que se colocar e repousar como obra feita, de onde o gesto seria eclipsado” (KA, 42). Ou seja, há uma tensão entre o gesto singular de uma obra que deve aparecer enquanto singularidade da obra, o que a diferencia de um objeto cultural, e o gesto que transita de uma obra a outra, e ao qual o pintor vem a encontro para realizar a anamnese. Para a contra-estética da presença material, o gesto não pode ser elidido, pois seria também com ele elidido o espaço-tempo do acontecimento. O gesto é o que se pode apresentar para fazer recordar a presença, é por onde e quando o artista se aproxima da presença.

Lyotard formula esse comentário em relação à obra de Appel, já que nesta podemos observar os vestígios dos trabalhos, os borrões das pinceladas, o que faz com que as figuras aí apresentadas não sejam figuras como se apresentam segundo seu conceito, mas se tornem outra coisa inapreensível ao serem atravessadas pelo gesto. Supostamente contrariando sua própria crítica à noção de estilo, Lyotard se pergunta se justamente aí não se daria o estilo de Appel, se “a gesticulação assim notável na aparência, o que sentimos de violência no ‘uso’ que Appel faz da cor, da dor, da cólera...”, não seria isso seu estilo? (KA, 48). E ele mesmo responde dizendo que Appel não tem estilo, e esta não é a forma de ele aplicar sua marca à matéria, ele não se conforma com um gesto. Seria possível falar de estilo se uma vontade se impusesse ao gesto, mas não é o que ocorre em Appel. Ele dirige uma passibilidade à ocorrência do gesto e a isso se resume sua disposição. Ele transcende a matéria com liberdade (KA, 48). O gesto não quer dizer o mesmo que estilo, este está ligado a uma intenção do

artista de repetir sua marca, é uma intenção subjetiva. O gesto é a presença que atravessa e fala através do artista, contra toda intenção que este possa ter.

Como não aplica sua marca à matéria, como não erige seu próprio estilo, a matéria não tem os traços do artista. A presença, lembramos, ocorre, sem que alguém domine ou articule o acontecimento, ela apenas pode ser esperada. O mesmo ocorre com o pintor que, longe de controlar o acontecimento, está também a espera dele, com todo o receio que pode proceder à expectativa do *Arrive-t-il?*: “É preciso que o corpo do pintor se descontrole (*demaîtrise*) para pintar” (KA, 214). O gesto de Appel é espera enquanto ato, a espera da ocorrência, é ele próprio “material imaterial”. O gesto atravessa o pintor e a obra, “aborda” e “transborda” (KA, 50) esta última mediante a alienação da obra e do eu. Há uma passibilidade do pintor ao gesto:

O gesto de Appel não é feito por Appel mas pela virtualidade visual se atualizando através da acese de seu corpo. O gesto não é voluntário, mas há uma vontade de se expor ao gesto, o exercício intencional de um outro corpo escondido no corpo [...]. O exercício ao qual Appel se submete para “passar” a cor sobre o suporte revela, do lado do corpo vivo, o sacrifício que deve ser consentido para que não somente um outro tempo, mas um espaço e uma matéria outros possam ocorrer e fazer obra. O corpo aqui é ausentado afirmativamente e quanto a ele mesmo, lançado ao “caos afirmativo”, diz Appel, *enquanto* ele atua o gesto - sem contar que ele é negativamente ausente para a obra antes e depois de sua atualização (KA, 216).

A princípio, Lyotard nos dá a entender no texto que a beleza como “estética do muito” concerne a Appel. Em suas obras podemos observar, ele diz, um “excesso potencial de matéria formal”. Aquela profusão de formas pode ser observada nas figuras de suas obras: “Kant escreve: uma espécie de segunda natureza nasce da imaginação libertada. Como se ele tivesse visto Appel” (KA, 64). E ainda: “Kant dizia a beleza vaga: ela perambula, levada pelo fluxo de associações, sem preocupação dos procedimentos. É assim que a obra de Appel é bela, o que quer que ele diga” (KA, 90). Beleza cuja ênfase é colocada no sentido do excesso e de uma profusão de formas. É uma beleza que dá uma abertura a uma infinidade, ao indeterminado. Beleza assim aproximada do sublime. E é justamente o que concerne à beleza que permite o comentário da obra de Appel. Por outro lado, o sublime não se deixa comentar. É

possível observar a matéria sendo impulsionada pelo gesto; o gesto que se faz visível. Sua obra oferece assim figuras ao comentário:

As “associações” que Appel invoca, são visuais e elas devem ser sugeridas pelo gesto pictural. Este gesto estranho faz, portanto, acolher pelo visível virtualidades visuais ou visionárias. E este acolhimento não é possível se essas virtualidades não são aí apresentadas em figuras (KA, 200).

As figuras não são aí reminiscência nostálgica, mas os traços de uma anamnese. “É isso que Appel lembra: a matéria afeta” (KA, 194). A liberdade com que transcende a matéria permite abrir uma fenda no sensível, pelo que pode advir o acontecimento: “ele alega o acontecimento de um transe que excede a imanência sensível, mas do interior” (KA, 54). Ele se presta a apresentar que há inapresentável: uma “dívida de gesto”, Lyotard diz. Mas, ele ressalva, não se deve confundir a obrigação artística com a obrigação ética. Há “uma dívida de arte, que eu chamaria de gesto. Ela pressiona com todo seu peso o trabalho de Appel”. Lyotard se dedica aí a reiterar a separação entre as escutas ética e estética, afirmando que a passibilidade ao acontecimento não é o mesmo que a escuta da lei. Ele reitera assim o caráter de abertura ao acontecimento do sentimento estético, contrário a qualquer determinação de fato: a dívida de gesto “não é devida à liberdade da vontade, mas à liberdade da apresentação, ao poder figural” (KA, 208).

Contudo essa profusão de formas, essas figuras escondem o signo do absoluto que, este sim, não poderá jamais ser apresentado, “este absoluto *poderá* ainda sempre fazer outras figuras” (KA, 200). Se poderíamos pensar que há um privilégio da pintura abstrata na evocação do inapresentável, este texto sobre Appel desfaz este pressuposto: “em Appel, a face plástica de *L’oiseau et la grenouille* pintada em 1986 não é menos marcada por este signo que a quase-abstrata *Dansa amorosa* de 1956” (KA, 88). Segundo Lyotard, podemos observar em sua obra o *litígio* que dá lugar ao belo, assim como o *différend* que dá lugar ao sublime, “este litígio do pensamento consigo que suscita a profusão de formas e a superabundância do conhecimento [...]. Ele passa por meios e maneiras diferentes” (KA, 94). Para Lyotard essa é justamente a sabedoria de Appel, a de não ter abandonado o *litígio*. Ele mostra assim a inadequação da forma à matéria e o faz sem abandonar a figura, porque pode fazê-lo com a figura. Contudo, não

se encontra aí uma via para o prazer, mas para a inquietação da presença: “Appel não rompe as formas por prazer ou por análise, mas de urgência”. Dizíamos que, de acordo com o que propõe Lyotard, os pares como litígio e *différend* devem ser pensados não em sua oposição mas antes em uma co-pertença “quase ontológica”. Desse ponto de vista, Appel transita entre o visível e o invisível - “Ele pinta para o que não vemos, mas ele pinta” (KA, 198) -, entre o litígio e o *différend*, entre ambas as formas de se reportar à alteridade na obra: “O gesto não suprime as figuras, ele as carrega com ele para além do que *se se figura* delas. Elas são mais ou outras do que parecem, mas é preciso fazer aparecer esta alteridade. O gesto é este enigma: ele adiciona visível ao visível” (KA, 198). Já o acesso ao invisível só pode se dar pela presença. “A forma é o gesto oferecido à visão (à ‘leitura’) mas que se retira nessa exposição somente visível. Pintar tem sempre por questão alcançar e atestar o aquém do visível pelos meios do visível” (TDII, 632)²².

No texto *Flora danica*, Lyotard faz um comentário sobre a obra de Stig Brøgger, que leva o mesmo nome. Esse texto vem de um modo interessante acrescentar algo à compreensão desse movimento que Lyotard identifica na obra de Appel. Ele diz que a tensão que o historiador da arte traduz em termos de escola ou de corrente, para ele significaria “a coabitação de dois gestos heterogêneos” (TDII, 634).

Podemos dizer, a partir das afirmações de Lyotard, que o gesto do artista pode aparecer mais ou menos na obra, o que a faria tender para cada um dos pólos dessa tensão. A apresentação de formas ou uma sintaxe tendem a esconder o gesto. Quanto mais ele se expõe, mais “pura” será a presença dos elementos picturais. Essa tensão, contudo, não se resumiria nos termos de uma estética do belo ou do sublime, pois

²² Lyotard adere à fenomenologia até certo ponto, mas esta não serviria ao desdobramento da estética da presença. Em alguns momentos, sobretudo nas análises sobre a obra de Appel e Buren, ele aponta um “solo” ontológico, quando se refere ao espaço sensível no qual o pintor intervém. No entanto, ao tratar da presença, Lyotard aponta para além da fenomenologia. A presença seria de uma ordem que nenhum pintor, nem Cézanne, pode intencionalmente mostrar. Em “Autrement qu’être en art” (SFEZ, G. “Autrement qu’être en art” in COBLENCÉ, Françoise & ENAUDEAU, Michel (dir.). *Lyotard et les arts*. Paris: Klincksieck, 2014), Gérald Sfez observa que, na “estética” de Lyotard, o traço, que designa “não um termo último mas mais a dinâmica de uma interação indefinida” (ib., 93), tem um sentido próximo da fenomenologia: “ele se apresenta como fórmula carnal”. Contudo, ele “surge também como estridência”, como rompante e, desse modo, “Lyotard retoma o dizer fenomenológico no ponto em que este conhece seu limite” (ib., 94). Sobre isso ver também: SFEZ, Gérald. “Postface” in *Que peindre?* (2008 e 2012) e SFEZ, Gérald. *Jean-François Lyotard, la faculté d’une phrase*. Paris: Galiée, 2000, p. 136-137. Lyotard, por sua vez, diz, na entrevista a Blistène: “se Chardin, por exemplo, evoluía bem além de seus contemporâneos, mesmo eles sendo tecnicamente seus iguais, isso não pode certamente ser explicado senão de um ponto de vista fenomenológico” (Blistène, B. “Une conversation avec Jean-François Lyotard, op. cit., p. 186).

incluiria, por exemplo, o nível de reportação à alteridade ou o grau de articulação das *frases*. O modo com que esses diferendos artísticos podem aparecer na obra, vai ficando claro conforme fazemos a leitura dos textos de Lyotard sobre os artistas, já que há um movimento duplo em que ele faz a interpretação das obras, ao mesmo tempo em que desdobra as possibilidades de sua filosofia da arte. Appel apresenta figuras e nelas o gesto do pintor se oferece no visível e realiza a tarefa de todo pintor de acrescentar visível ao visível. Mas as cores aí transbordam o gesto e é por isso que elas podem ser o signo da presença, e por ele o pintor falha na tarefa de tornar visível o invisível, pois a participação deste último na figuração da obra não depende de seu controle. A presença, que é a instância do invisível aludido na obra, escapa ao gesto do pintor, assim como escapará ao comentário.

Nesse sentido, o gesto se refere aos aspectos visíveis da obra e, portanto, essa tensão será por aí exposta. Lyotard afirma que a combinação dos aspectos visíveis em *Flora danica* dão-lhe um “ritmo”: de um lado, a medida geométrica impõe suas regras às cores, de outro, há uma profusão cromática em que as cores se dispõem e se modulam livremente. No primeiro caso, Lyotard diz que a medida geométrica trata a cor como se ela fosse um “significante puro” (TDII, 636), ou seja, tem o referente em si mesma, não remete a nenhuma mensagem. As cores não chamam outra coisa que “a estupefação que ‘sua’ presença suscita” (TDII, 638). Mas na composição de *Flora danica*, seja na mesma peça ou em peças distintas, esse aspecto será confrontado com a liberdade e a “abundância” de cores que, por sua vez, “impedem o olhar de se inquietar com sua presença” (TDII, 640). Essa profusão cromática “demanda, ao contrário, ao olhos deixarem-se *seduzir*, isto é, cegar” (TDII, 638). Aí não há alguma coisa que seja *articulada*, pois a *afecção* que suscita é anterior a qualquer *articulação* pela linguagem. Dando ocasião ao sentimento, essa profusão cromática oferece frases *inarticuladas*, “frases-afeto”: “Os dois silêncios, mãe e pai, afeto e significante puro, se expõe juntos em seu divórcio” (TDII, 642).

Lyotard identifica assim em Brøgger o conflito entre dois gestos que consiste em alguns paradoxos. De um lado, a medida geométrica que regula o cromatismo, em toda sua rigidez, dá lugar a figuras que “buscam a mesma decepção que as obras abstratas ou conceituais”. Já na sua versão *maternal, infantil* do gesto, as figuras buscam “transcrever esta afecção e a traem, na composição distinta que exige a articulação dos

referentes, das significações e das destinações”. Temos então um *différend* irresoluto que vai dizer respeito ao modo pelo qual os aspectos que lhe são constitutivos se referem à alteridade: “Entre a transcendência do lugar designado pelo chamado de uma voz e a imanência do não-lugar onde cores e olhares se esvaem, o *différend* não é somente de espaço, mas de tempo” (TDII, 640-642). Não cabe pensar que a cor, por exemplo, seria em si um signo da presença ou um elemento por excelência da contra-estética da presença material²³. Tudo vai depender de como se dá o tratamento da cor pelo gesto, o que vai permitir ou não o acontecimento.

Adami

No comentário sobre a obra de Adami, Lyotard retoma o debate sobre a prioridade entre desenho e cor, remetendo-se ao debate entre florentinos e venezianos da época renascentista, inserindo-o no contexto da contra-estética da presença material. Lyotard então despolariza a questão, indicando o *traço* como elemento pictural também importante e fazendo uma distinção entre a linha e o traço: a linha é anterior a todo traço e o torna possível (QP, 67). Na contra-estética a linha ganha importância, tanto quanto a cor, e ambas por si mesmas e não como o que contorna o desenho ou preenche os vazios; não há hierarquia entre os elementos. Lyotard dizia no texto sobre Brøgger que os fundos planos têm o mesmo “valor visível” que as linhas e as cores: “fazer calar o espaço e suspender o tempo” (TDII, 634). Sobre a obra de Adami, uma das personagens de *Que peindre?* diz: “ele não me disse que sua linha não circunscreve mais um conteúdo, mas que ela é o conteúdo? Quando ela se entreabre para deixar imaginar um conteúdo, é uma intriga que começa, e a santidade se retira” (QP, 68). Portanto, haveria

²³ No texto “Les peintres de Jean-François Lyotard” (in ENAUDEAU, Corine; NORDMANN, Jean-François; SALANSKIS, Jean-Michel; WORMS Frédéric (dir.). *Les transformateurs Lyotard*. Paris: Sens & Tonka, 2008.), Françoise Coblence faz uma exposição pertinente do papel dos pintores no pensamento de Lyotard de *Discours*, *Figure* até a estética do sublime, passando pela “estética econômica”. Percorrendo todos os períodos do pensamento lyotardiano tendo como fio condutor os pintores, Coblence realiza um importante trabalho, inexistente até então, de articular os diferentes períodos e de abordar conceitos e questões que percorreram esse pensamento sobre a arte de Lyotard. Será interessante, por exemplo, observar o papel que Cézanne ocupa em cada um desses diferentes momentos, como contraponto entre eles. No entanto, ao final do texto, há um comentário sobre a cor em Lyotard, que acaba positivando o seu sentido, atribuindo-lhe um papel nas reflexões sobre arte de Lyotard, que o desliga da contingência que assume nas obras. Isso contraria, a nosso ver, o ponto de vista da estética negativa que Lyotard elabora, para a qual não há uma hierarquia entre os elementos. Nesse sentido, o filósofo francês vai mostrar que a cor, em certos momentos, terá a qualidade de acontecimento, em outros, será o que se dá a ver no visual. Isso permite Lyotard afirmar, por exemplo, na entrevista a Blistène, que em certo sentido ele se “sente mais próximo do desenho que da cor” (ib., 183). Embora pertinentes, as observações de Coblence a respeito do papel da cor na “estética” lyotardiana deixam escapar as nuances que apenas se evidenciam nas análises sobre cada artista.

uma *santidade* da linha que se alterna com o conteúdo, um anula, em alguma medida, o outro. Será essa uma das tensões presentes na obra de Adami. Aí há uma santidade ora da linha, ora do traço, de modo que esses assumam um valor quase místico, como elementos que escondem e deixam entrever o signo do absoluto. A linha, tanto quanto a cor, escapa ao comentário. Mas diferente da obra de Appel em que a cor transborda os contornos ao ser submetida à “violência” do artista, em Adami a cor obedece a linha. A cor neste caso é o que se oferece à visão. A cor em Appel transborda a imanência, mas em Adami é contida pela linha. A proporção, a intriga podem assim se colocar, mas enquanto elemento de anamnese, quando dessa vez não há uma transcendência do interior. A linha torna a cor visível. A linha aqui, não obedece ao artista, ao olhar, ela

precede o comentário e lhe escapa. Diríamos que a linha é a santidade do visível se houvesse um visível. Mas se há um visível, o dedicamos mais à cor que à linha. Ora, as cores de Adami obedecem às linhas. A linha é do olhar, devida à finitude, a seu gesto, irradiando de seu ponto de vista? Mas então onde estaria sua santidade? O olhar é profano, e ele profana, o sabemos. A mão que o segue quer alguma coisa, ele decupa formas aqui onde talvez não haja, e o olhar aí se reencontra. Não há santidade se não há vontade. A linha faz entrar a memória no que vemos e que não tem passado (QP, 78).

A cor é por onde a presença se faz acessível no visível, mas então ela deixa de ser presença. “A cor é a retirada do traço, sua ‘crítica’, seu esclarecimento. Um acesso à alma é aberto pelos tons (*teintes*) intermediários entre noite e dia que banham a figura e a paisagem” (QP, 83). Adami desenha uma paisagem e um intriga, mas dá uma ênfase que se distancia de Rafael, sua grande referência, e da pintura renascentista. Enquanto Appel pinta figuras, mas deixando o signo do absoluto atravessá-las pelo gesto, Adami pinta paisagens e intrigas com outro viés: um outro enquadramento e uma outra utilização da cor distanciam o desenho da abordagem renascentista e fazem sua crítica. Herman Parret diz no “Prefácio” da edição de 2012:

“as cores em Adami obedecem às linhas”, embora a linha perca de qualquer modo, por causa da cor, um pouco de sua santidade, já que a mão do desenhista e seu olhar se conjugam e que o olhar profano dá memória à mão. Esse é certamente o caso em Adami, constata Lyotard, Adami o clássico, para quem “a linha prescreve à matéria a lembrança de proporções” (KA, 19).

Lyotard diz que “Adami é um clássico porque sua linha prescreve à matéria a lembrança das proporções. Não parece o ser porque esta linha se desliga das proporções [...]. Mas outras proporções estão em jogo, obedecendo a um outro cânone, tão rigoroso quanto o de Rafael, e diferente” (QP, 78). Ou seja, a proporção é um elemento sobre o qual Adami realiza a anamnese. Ele retomará a proporção, mas não sem interrogá-la e sem propor novas possibilidades, infligindo distorções ao espaço-tempo e à sua organização clássica. A proporção é um *operador da visão* - Lyotard no comentário sobre Buren - que Adami interroga propondo outros operadores.

Uma das vozes de *Que Peindre?* lembra que Adami, nos anos 1980, “pinta as histórias, os orientais.... Dionísio e Apolo, as princesas dos poetas e dos artistas...” (QP, 74). Ora, isso seriam as narrativas, as intrigas que Lyotard diz não fazerem parte da contra-estética. Mas lembremos que ele já ressaltava que a linha não circunscreve um conteúdo. Há uma oscilação nos argumentos das personagens a respeito da intriga em Adami. Por exemplo, uma das vozes se pergunta se nas últimas obras, a cor não induz “uma nova intriga, uma outra cena?” (QP, 87). Mas outra voz argumenta que ao representar as cenas da “Intriga antiga”, Adami “tenta ir em direção a essa volta, mais do que re-presentar a primeira aparição” (QP, 90). Ou seja, ainda que represente as cenas, essas não se encontram na obra de Adami como elemento de representação, mas como aquilo que compõe o processo de anamnese; assim como as figuras em Appel, que não comporiam sem interrogar sua condição figurativa. Nem a intriga em Adami nem as figuras em Appel escondem a presença. Assim, aquele “não procura fazer ver, mas evocar”, ou seja, não é a questão tornar o invisível visível, mas interrogar o visível, fazer sua anamnese.

A dubiedade do comentário vai, de um lado, levar as personagens a afirmarem a santidade da linha, de outro, dizer que Adami “nos inclina à anamnese mais que ao acontecimento” (QP, 17). Ao enquadrar de modo diferente e ao recolocar a intriga, Adami realiza a anamnese da decupagem, da intriga e da proporção: “o protesto que sobressai desses quadros reside agora na ambiguidade da decupagem”. Pode-se dizer que “a linha é o que acontece quando nada acontecia” (QP, 79). Nessa anamnese, se por um lado Adami “reanima nossa melancolia de ter perdido o que o mundo poderia ser” (QP, 72), por outro, “o signo de vida” persiste no traço inapreensível:

se o desenho oculta alguma coisa que excede toda explicação, toda análise formal, iconográfica, iconológica, estrutural, entre outras, todo comentário, é que no dispositivo de seus traços, também escondidos como se queira pela composição [...], o signo de vida que fez se colocar o lápis persiste. Eu não sei como. É deste traço, imperceptível aos olhos, de uma passagem, que deve se tratar o traço de Adami (QP, 79).

Assim como se pode entrever o signo do absoluto em meio às figuras de Appel, isso também é possível em meio às intrigas de Adami. Mas por essa via ele não realiza uma simples volta ao passado, ele faz a anamnese, o que é diferente de uma simples rememoração, que consiste apenas na repetição. Com isso Adami traz novos elementos, isto é, perlabora: esta “não é uma arte do passado, do exposto. [...] Não é uma memória de imagens. Reproduzindo a coisa perdida, isto é, fabricando a imagem, a imaginação não faz senão repetir a separação e a amnésia” (QP, 89). Portanto, Lyotard identifica as inspirações de Adami, como Rafael, mas isso não quer dizer que o trabalho do pintor seja uma volta ao passado. É como se no processo de perlaboração questões e elementos da pintura se fizessem *presente* e sobre eles o pintor vai trabalhar.

No ensaio “La peinture, anamnèse du visible”²⁴, Lyotard demarca a diferença entre anamnese e história que, embora se assemelhem no trabalho de “guardar” “presente o que se faz esquecer”, distanciam-se em seus procedimentos. A história “tenta ser fiel ao que *se passou*, o testemunhando”; a anamnese “deixando-se guiar pelo desconhecido que advém talvez pelo imprevisível e pelo *invisível* de um acontecimento, por seu inenarrável”. A história deve “frasear” o acontecimento passado e a veracidade da frase é atestada por um consenso entre os historiadores. A anamnese “explora os sentidos de um dado ‘presente’, de uma frase de agora, sem se ocupar com a realidade (referencial), por associações ditas ‘livres’ (Freud; e a *aura* de Benjamin, talvez). O sentido passado não é procurado para ser estabelecido” (Mph, 100)²⁵.

O traço, a cor, o desenho em Adami não se prestam a figurar, a constituir um estilo, a retomar cânones ou escolas. Prestam-se, ao contrário, à interrupção dessas

²⁴ In *Misère de la philosophie*. Paris: Galiée, 2000.

²⁵ Jean-François Nordmann vem fazendo um trabalho pertinente em que não apenas aborda cuidadosamente a noção de anamnese de Lyotard, mas desdobra um uso dessa noção, inclusive “transbordando” o próprio Lyotard (Cf. “Présentation” in COBLENCÉ, Françoise; ENAUDEAU, Michel (dir.). *Lyotard et les arts*. Paris: Klincksieck, 2014, p. 12). Em “Lyotard : anamnèse et politique” (in ENAUDEAU, Corine; NORDMANN, Jean-François; SALANSKIS, Jean-Michel; WORMS Frédéric (dir.). *Les transformateurs Lyotard*. Paris: Sens & Tonka, 2008), ele vai apresentar a tese de que a anamnese se mostra um novo “jogo de linguagem”, um novo “gênero de discurso”. Em “Anamnèse et création”, ele vai mostrar como na arte a anamnese dá lugar à “gênese, geração, criação” (in COBLENCÉ, Françoise, ENAUDEAU, Michel (dir.). *Lyotard et les arts*, op. cit., p. 109).

continuidades, desses encadeamentos. Cada obra dá lugar a um espaço e um tempo próprios: “O espaço sofre uma clausura absoluta, o tempo pára, o possível desaparece” (QP, 69). Desautorizaria então as periodizações - ainda que isso seja possível do ponto de vista do comentador, como nos lembram as personagens de *Que Peindre?*, ao indicarem as diferentes abordagens de Adami ao longo das décadas de 1970 e 1980. “Pós-modernidade” e “renascença” não dão conta de indicar o que está em jogo na obra, em que traço, cor e desenho excedem as tentativas de classificação e periodização para dar lugar a algo inesperado. Lyotard coloca, dessa forma, a ênfase no que há de imprevisto, tirando-a do que remete à história da arte. É este o paradoxo no qual nos introduz Lyotard: os artistas devem fazer a anamnese da arte, mas sem se guiar por uma suposta história da arte. A seu ver este é um paradoxo apenas aparente, pois, diz Lyotard, a história da arte é apenas contada posteriormente. Quando o gesto do artista faz a ascense que permite o acontecimento, isso não era sabido, esperado, nem mesmo intencionado.

O traço não tem mais por ofício empacotar os restos da pós-modernidade, nem a cor os condicionar de maneira eficiente (*performante*), o desenho atravessa e agita a consistência do projeto de uma renascença finalmente saudosa (*manquée*). Adami sonha com o mundo possível que essas figuras chamavam e preparavam que não aconteceu (ib.)

Ainda assim, como ocorre em Appel, podemos identificar, nas obras de Adami, figuras, formas, cenas. Como então se conduz por aí esta ascense alegada por Lyotard? - o que é colocado em questão no próprio texto de *Que Peindre?*: “O gosto pela ordem, pela maneira de anunciar²⁶, justamente, que ele chama também clareza, em Adami, como ele é compatível com esse desenlace?” (QP, 85). Lyotard responde que essa realização se dá em direção à uma *franqueza*. Em Adami, “a cena e o sacrifício, a figura, as formas e as cumplicidades, todo o luxo representativo, toda tradição narrativa, ele as submete à santidade do traço, à retirada (*retrait*) em direção à franqueza” (QP, 60). Aí a *franqueza*, a *santidade* do traço fazem o contraponto da utilização de formas, ainda que uma *promessa* aí se mantenha: “Em matéria de julgamento de existência, há uma espécie de honestidade modesta, inatacável, uma probidade do visível. Uma

²⁶ O termo *tenue* equivale, segundo Lyotard, à “maneira de enunciar” (QP, 85).

franqueza. Ela não exclui a ambiguidade, o erro, mas ela inclui sempre a promessa de sua correção” (QP, 94). Adami, portanto, recorre menos à expressividade da cor do que à sobriedade de linha, traço, desenho; e as formas continuam a prometer, mas condicionadas à franqueza que perlabora: “a franqueza requer uma retenção, mais do que uma expressividade. Hostilidade de Adami pelos expressionismos. As formas não vêm mais do interior que do exterior. Elas são anteriores a essa clivagem” (QP, 104).

Arakawa

Pelo diálogo estabelecido em *Que peindre?* entre Leste e Oeste - que Parret identifica como o Oriente e o Ocidente - Lyotard diz que, diferentemente de Adami, Arakawa se desvia da intriga, não dá ocasião à cena; ele portanto não busca fazer a anamnese da intriga, mas se desvia dessa condição, esquece-a a princípio. Mas Lyotard não se refere apenas às cenas, Arakawa se desvia, ele diz, de qualquer intriga: “Arakawa se dedica a desviar as intrigas, a do comércio da arte, a da cumplicidade do olho e do campo, a da narração induzida, a da interpretação e do comentário inteligente”. Mas para tanto ele não se desvia das formas, esta estão lá: “O segredo é que as formas estejam lá, mas não para que suportem uma cena, que elas estejam lá e não o enigma do que elas querem dizer” (QP, 58). Lyotard acusa o comentário de extrair à força a intriga da obra, pois ele demanda uma narrativa, o encadeamento de sentidos para constituir uma leitura. Com o comentário se quer tentar apropriar o sentido da obra, “ela é assim reduzida à condição de prostituída ou de prometida”.

Assim como fez com Newman, Lyotard coteja as obras de Arakawa com as de Duchamp. Tal como é possível fazer o comentário sobre *Le grand verre* e *Étant donné* e encontrar aí uma interpretação que se prende a uma narrativa, seria então possível narrar as obra de Arakawa, ver nas linhas espalhadas sobre o fundo branco *frases*? Assim como faz no comentário sobre outros artistas, Lyotard propõe interpretar uma pragmática das obras, indicando que frases são destinadas a um destinatário por um remetente. Pois, na obra, essas frases propõem algo a ver, enquanto frases visuais, mas que não dão conta do que escapa à apresentação. Daí interpretá-las como frases pode ser um trabalho vão no sentido de fazer compreender a obra, o seu significado: “Creio que buscávamos em vão fornecer uma interpretação exata de frases [...] Elas são muito mais pastiches, obras de ‘ironismo’ (Duchamp)” (QP, 119). A erudição quando da

interpretação das obras seria desnecessária. Pois Arakawa e Duchamp, para além dessas intrigas e frases como podem ser em suas obras observadas “não seguem produzindo efeitos nas coisas, atando o espírito e dominando a realidade, impondo o controle ao espírito como seu objetivo principal. Eles continuam porque inspiram ao espírito a questão: o que portanto acontece?” (QP, 113).

A obra de Arakawa, como a de Appel, é bela em alguma medida. Enquanto bela ela agrada. Mas não se pode identificar aí nenhuma intriga. É uma beleza livre que não serve a nenhuma intriga:

A obra é um suntuoso artefato, inteiramente submetido às regras sóbrias da beleza, e é assim que ele agrada. É também por esta perfeição que ela engana [...] Mas falta aí o ornamento e a ocasião, falta o original real ou ideal, dos quais o quadro clássico se dava por cópia, a Escola de Atenas, as Bodas de Caná. Falta aí a intriga (ib.).

Ela engana enquanto representação: falta o original, falta a presença. Engana enquanto artefato submetido às regras da beleza, mas é isso que se dá a ver e não a aludir à presença. Mas como em Appel, esse signo escapa à beleza e a presença é de algum modo indicada.

Lyotard ressalva que não é possível escapar à atribuição de sentido, não é possível escapar ao comentário. Portanto, o que ele intenciona mostrar é o que é da ordem do comentário e o que não é, pois justamente o que faz da obra um acontecimento lhe escapa, assim como escapa ao comentário do filósofo. A sua tarefa é também impossível: falar do que é inapresentável. Com isso vemos um movimento de separação entre o que procura encadear e o intervalo, e daí vem sua ressalva: “A obra não escapa à atribuição de sentido, mas esta é inevitável a cada leitura, não pode ser obtida senão ao preço de uma imaginação incessante na elaboração e no uso dos alfabetos, léxicos, e sintaxes, graças aos quais a leitura se faz” (QP, 175). Mas o sentido não pode ser dar conta do que se coloca nos intervalos do encadeamento, impossível de encadear, do *différend*. Ele nomeia esse *différend* em Arakawa e, a propósito desse cotejamento, em Duchamp: *blank*. Este é justamente o que está no intervalo entre o mundo bidimensional e o mundo tridimensional, entre o fundo e a figura, entre uma intriga e outra: “Blank é o que permite essas intermitências, o não-sentido no qual o

sentido se decide esquecendo o não-sentido” (QP, 122). O comentário não pode inserir *blank* em uma intriga, deve deixar *blank* ser *blank* (QP, 111).

Em *Le Grand Verre* e *La Mariée* de Duchamp, há sempre *blank* entre uma coisa e outra. Entre o mundo bidimensional e o mundo tridimensional não é possível conciliação:

O mundo bi- e o mundo tri-dimensional estão em conflito a respeito da medida dos quadrados. O *différend* não pode ser regrado senão se sabemos em qual mundo estão situados os quadrados. Como sabê-lo? Este é um dos efeitos *blank* sugeridos por *La Mariée* de Duchamp. Não há “correção”, falta de escala absoluta (QP, 114).

Em Arakawa ocorre o mesmo; portanto, qualquer tentativa de ligar um elemento a outro é contingente, arbitrária. O quadro talvez deva ser lido em outro sentido: da direita para a esquerda (QP, 121). A conexão entre uma frase e outra também não é necessária, a ordem das frases não é necessária. Interessa o que está no intervalo, “o *blank*, o *drop*, a suspensão da intriga” (QP, 123): “O sentido se constitui por eliminação das outras situações e dos outros encadeamentos possíveis. O que se passa não é necessário” (QP, 134). Contudo, se entre uma intriga e outra há *blank*, poderíamos supor que quando há intriga não há *blank*. Mas é somente a tentativa do comentário de fazer o encadeamento, ignorar *blank*, porque não pode comentá-lo. *Blank* sempre esteve lá, mesmo nas obras da renascença. O *blank* de Arakawa já era necessário ao espaço-tempo italiano:

A distância na qual se abre o espaço-tempo italiano pressupõe *blank*. *Blank* une e separa. Contínuo e descontínuo se diferenciam nele. Para que haja uma narração, é preciso que momentos sejam encadeados uns nos outros segundo uma finalidade ética, política, religiosa. Para encadear é preciso vazio (QP, 134).

Podemos supor então que a perspectiva e a proporção são tentativas de encadear e, portanto, de ocultar *blank*. Por outra via se propõe a obra de Arakawa, que reverte qualquer possibilidade de centro, de via única de leitura da obra, e por aí se reverte a própria possibilidade de leitura da obra. Não há uma ordem das frases, o sentido pode ser revertido. Não há hierarquia entre figura e fundo, como não há em Brøgger; entre o

que está no centro e o que está à margem. *Blank* desautoriza qualquer hierarquia. Mesmo se a figura é determinada e o fundo não:

Que esta figura se determine mais que uma outra, isso é o acontecimento, a contingência. O que é necessário é que sua determinação deixe um fundo. [...] Como se o olho e o pensamento ou a linguagem não pudessem determinar isto a não ser deixando em volta dele aquilo que ele ou ela não vê, não concebe, não diz. *Blank*: confins, periferia. Não é o território, mas o que deve faltar ao território a fim de que este seja precisamente o que ele é (QP, 124).

Não há, portanto, ordenação, apenas justaposição, parataxe: “É o paradoxo da parataxe: focalizar ao lado do *focus*. Tornar sensível o que é deixado à margem quando focalizamos. [...] Nós justapomos no lugar de ordenar, como o exige a sintaxe” (QP, 124). O que está em foco não é o que é observado em foco, não é o sujeito que focaliza: “O que é focalizado não é *blank*, mas focalizar é a questão de *blank*, não do espírito”. Na parataxe escapa-se à ordenação, à “arquiterura do sentido” (QP, 124-125). *Blank* é o que chama ao foco, mas ao observador não cabe a tarefa de focalizar, apenas de aceder ao que o artista deixa se focalizar: “A precisão de Arakawa não é feita para agradar nem para fazer valer o talento do artista ou o valor da obra, ela testemunha por *blank* o chamando a se focalizar agora enquanto o espírito do observador se concentra em ocasião da obra” (QP, 137). *Blank* não é o que acontece, é o que falta, é, portanto, o signo de uma presença ausente:

Blank não se dá certamente “em pessoa”, mas ele tem ao menos duas maneiras de estar ausente: ou bem ele se esquece em uma narrativa, um conteúdo, uma finalidade; ou bem ele se recusa abandonando-os, não se deixando visível senão a organização fantasmática de sua presença, e é nessa retirada e por esta esquiva que os rejeita, que ele se deixa pressentir” (QP, 127).

Se os signos em Arakawa podem ser entendidos como frases, eles não se prestam a criar um sentido unívoco, formam frases deíticas: “Intitulados, nomes comuns isolados, frases nominais têm em comum uma mesma propriedade: elas significam sem designar o referente ao qual esta significação se reporta. Elas fornecem sentido, mas ele permanece flutuando, não sabemos a qual objeto fixá-lo...” (QP, 128). Ao invés de conduzirem a um sentido, a um encadeamento, a engendrar um pensamento, essas frases conduzem ao não-pensamento. A aquarela de Arakawa não dá a pensar, mas a ver, “ela

dá a pensar através dos olhos, mais do que a ver em pensamento, do que a imaginar” (QP, 117-118). Sua pintura exige que se escute com o olho” (QP, 133). Essa ideia é recorrente nos textos de Lyotard desde *Discours, Figure*. O olho deve percorrer o quadro, o que está em foco e, igualmente, a periferia. Tudo na obra se oferece com a mesma importância, para ser visto, para que se escute, pois a presença pode estar em qualquer lugar.

A obra de Arakawa, para além ou aquém das decisões arbitrárias, dá lugar ao que excede essas decisões e que não concerne ao artista. Destina-se ao não-pensamento, para além ou aquém do que se intenciona observar, destitui o sujeito: “O pensamento ou o não-pensamento de Arakawa [...] pertence a esta descoberta [...], se imobiliza neste declínio da vontade...” (QP, 111) e, assim Arakawa busca “desfazer o nó dos três ‘eu’ (volumes, cromatismos, narrativas) onde *blank* se equivoca” para “deixar ser *blank* (QP, 111).

Na obra de Arakawa não interessa o sentido que está ordenado, que tem um centro, mas o que se justapõe, as bordas: “Esta separação do sentido e do referente interdita o pensamento. [...] Ela conduz ao não-pensamento, do qual o princípio é: cada ente é como ele é e nada mais...” (QP, 129). Mas em relação às arquiteturas de Arakawa, Lyotard observa que elas “parecem, ao contrário, ordenadas por uma sintaxe severa e de um classicismo agressivo” (QP, 125). Aí, misturam-se as decisões arbitrárias do artista nas estritas sintaxes. Mas o *différend*, o que não é arbitrário e que tem lugar a despeito da vontade do artista é o que, ainda assim, permite o acontecimento:

A viagem nas sintaxes obsessivas de Arakawa faz você sentir o que elas escondem de decisão arbitrária. Sua articulação minimiza até à simples parataxe, e você acede à estranheza do *E acontece que [...]*. O ideal de autofundação da Cidade é reconduzido a seu valor, aquele de um acontecimento (QP, 127).

Se nos voltarmos apenas à obra, sem a contribuição de qualquer comentário, não veremos um sentido, as frases são deíticas, os signos são apenas signos. Há apenas sentidos que se redobram em si mesmos, *paradoxos*. Não há o que compreender em Arakawa. “Ele pede para não ser compreendido. Ele não pede nada. Ele pede para estar no que o pedido tem lugar: *blank*”. Portanto, os signos de Arakawa não são signos porque não remetem a outra coisa que eles mesmos. Uma personagem de *Que peindre?*

pergunta: “Uma pintura de Arakawa significa outra coisa que seu acontecimento? (Assim como os dois quadros de Barnett Newman intitulados *Now* são seu próprio agora)” (QP, 110). Os quadros de Newman, lembremos, não deixam nada ao comentador, não significam nada além de si mesmos. Do mesmo modo, “a aquarela de Arakawa não oferece nada a olhar senão ela mesma”. Não há intriga, cena, nada que se possa encadear, diferente de Adami e Appel. Mais próximo de Newman, em Arakawa a cor “não representa nenhuma ‘cena’ de gênero, nenhuma paisagem nem natureza morta”, não se pode “descrever senão sua disposição plástica e esse é todo seu ‘conteúdo’” (QP, 117).

Os quadros de Newman possuem um espaço e um tempo próprios; os de Arakawa oferecem um desafio ao olho. Para ver suas obras exige-se muito tempo porque são grandes, mas pouco pois não há muito a ver (QP, 57-58): não é um tempo contável, é um *tempore suo*. “Deve-se desmesurar o campo do olho humanizado, distanciar as bordas que o encerram (*ferment*) e o tornam apreensível” (QP, 57). Podemos pensar então que o processo é aquele que Kant descreve a respeito do sublime matemático. A presença pode ser invocada quando o olho é desmesurado, a vista “desesperada”.

Arakawa faz quadros enormes, “no limite do transportável”, que não se adequam ao lugar da exposição. Seus tamanhos se adequam somente ao próprio espaço da obra, que então deve ser transportada para ser exposta; o contrário do que faz Buren, já que seu propósito é outro. Em Arakawa “é a quantidade de espaço a princípio e não sua demarcação que invocam a presença” (QP, 57). Os quadros imensos colocam um desafio para aqueles que estiverem envolvidos com seu transporte: os transportadores, os curadores, etc. Assim, o caráter mercadológico da exposição é denunciado pelo “aumento dos formatos” (QP, 57). Buren, veremos, o fará questionando os pressupostos da exposição.

Buren

As faixas de cor que nos levam a um reconhecimento imediato da obra de Buren colocam a questão da utilização da cor que tem uma condição muito diferente da utilização da cor por Appel e Adami. Percebemos então uma nuance nas possibilidades de utilização da cor que pode fazer um artista e como esta pode preencher os “espaços”

em que pode advir a presença. Uma das vozes de *Que peindre?* propõe que a utilização de material pré-fabricado por Buren indica que a expressão do artista não é aqui importante. Algo então próximo do *ready-made* de Duchamp? O diálogo apresenta a ressalva de que as faixas de cor são aplicadas à mão e, portanto, não se trata do mesmo problema colocado pelo *ready-made*. Além disso, o material não vale por si mesmo, apenas no momento da exposição, pois depois é destruído (QP, 148). Sendo assim, “as faixas alternadas verticais são no seu princípio um significante vazio, reproduzível, transportável, aplicável a todo lugar” (QP, 55). Mas Sceau, uma das personagens, argumenta que a sensibilidade visual “é exigida em sua capacidade discriminatória elementar” (QP, 147); é possível que vejamos as cores dos quadros como vemos as cores de Buren. As faixas de cor aplicadas à mão não devem receber exatamente a mesma tonalidade umas das outras. Mesmo sendo o material pré-fabricado, há aí o gesto do artista que permite que se sobressaia uma singularidade. As faixas alternadas de cores aplicadas à mão incluem um “intervalo diferencial”; portanto, aí a cor não é uma marca arbitrária, é “o indício da presença” (QP, 55). A cor é um signo porém irreconhecível, pois dá uma abertura para uma infinidade: entre um tom e outro a nuance é infinita. Assim as faixas de cor inclinam o espírito ao ilimitado. Desse modo, elas invocam a alma, “elas alegam a presença material. (Podemos dizer que ela são ‘belas’). Elas são disso a recordação” (QP, 56). Assim como em Appel há uma reminiscência do belo nas obras, mas na abertura para uma infinidade.

Se Arakawa contesta o caráter mercadológico da exposição dificultando o transporte das obras, Buren radicaliza essa dificuldade com obras intransportáveis. Uma personagem do diálogo diz que à autonomia do espírito alcançada por meio do capital e do mercado - lembremos que para Lyotard não há autonomia nesse sentido -, Buren opõe uma reivindicação à não-autonomia de suas instalações. Ele se opõe a sua conservação e a sua mercantilização. Suas instalações “invocam um lugar e um momento intransportáveis, não negociáveis, materiais” (QP, 54). A instalação é feita propriamente para cada lugar, considerando-se as variáveis que o constituem; não pode ser, portanto, transportada de uma exposição a outra. As faixas de cor são expostas em um espaço, feitas propriamente para ele. A apresentação do trabalho é sempre temporária: “É um trabalho *tempore suo*, que obedece a suas próprias regras de temporalidade e que as confronta com aquelas às quais a apresentação das obras é

submetida habitualmente” (QP, 148). O material da obra é moldado de modo a se adequar ao espaço específico da exposição, e isso constitui o espaço-tempo próprio à obra, que não caberia a outro lugar. Portanto, o lugar e o momento não podem se descolar porque são *materiais*.

Contudo, isso não seria aceito tão facilmente. Buren parte, segundo Lyotard, da ideia de que “nenhuma posição é primeira, isto é, livre de supostos, prepostos e pressupostos. Ela encadeia sobre outras posições, o que nomeamos comumente contexto”²⁷. Ao se posicionar no espaço da exposição, portanto, a instalação estabelecerá com ele uma relação de conflito; deverá questionar os pressupostos da exposição de arte. Para tanto, de acordo com Lyotard, Buren modifica o trabalho no curso da exposição - muda as cores, a posição - e essas modificações suscitam ritmos: “estes desorganizam e reorganizam a visão. Eles revelam o quanto o olhar da arte é submetido a condições crônicas, geralmente inconscientes” (QP, 149). Buren revela assim o quanto os operadores do “efeito de pintura” não dizem respeito somente à pintura, mas inclusive ao espaço de exposição: “o jogo jogado pelo trabalho DB com o contexto ao qual ele se refere consistiria em se perguntar: tal condição do lugar (site) não é um dos operadores pragmáticos do efeito de pintura?” (QP, 151).

À medida que Buren trabalha com operadores da visão da arte, ele atua sobre esses operadores, deslocando-os justamente para questionar sua pressuposição. Nesse sentido, ele trabalha sobre uma pragmática, ainda que seja uma pragmática constituída sobre *espaço próprio e tempore suo*, que pretende interrogar a pragmática dos efeitos de visão. Em seu comentário sobre a obra de Buren, Lyotard vai interpretá-lo enquanto um jogo de linguagem, que o artista propõe como jogo próprio: jogo DB. E este jogo “teria como questão tornar visíveis os operadores da visão da arte” (QP, 150).

Para defender a tese de que se pode interpretar a obra de Buren enquanto um jogo de linguagem, umas das personagens diz que se aplicado o paradigma da pragmática ao trabalho de Buren, nos depararemos com a ausência do elemento que corresponde ao que é dito (*what?*), enquanto o referente pode ser observado: “os dados do *situ*”. Ora, essas questões são pragmáticas e não formais, ela alega. Elas apontam a dificuldade que o destinatário tem para decifrar a “mensagem pictural”. É um problema

²⁷ Lyotard, J-F. “Faire voir les invisibles, ou : contre le réalisme”. In *Daniel Buren. Les Couleurs : sculptures. Les Formes : peintures*. Lyotard, J-F. et al. Paris : Collections du Musée National d’Art Moderne, p. 28.

comunicacional que não se efetue a transmissão da mensagem. Para que esta se efetue seriam necessários “os operadores institucionais” que permitem que o destinatário reconheça uma obra como uma obra pictural (QP, 152).

Mas as “condições pragmáticas da transmissão da mensagem” vão muito além da condição estritamente comunicacional, ressalva o diálogo. Do mesmo modo, os comentários e as teorias se voltam apenas a uma parte dessas condições, assim como as técnicas e as escolas se voltam a um ou outro dos operadores que produzem o “efeito de pintura”. Mas nem um nem outros dão conta dos operadores “invisíveis e impensados” e, mais, escondem e omitem esses operadores. É isso que Buren se propõe a interrogar, a tornar visível; esses operadores que mesmo impensados atuam sobre as obras: “Deve-se interrogar a pragmática inteira, em toda sua complexidade, diz Buren” (QP, 152).

O trabalho de Buren apresenta uma pragmática - ainda que o diálogo de *Que peindre?* caminhe no sentido de mostrar que ele não se limita a ela - que se o permite ler enquanto um jogo de linguagem, mais especificamente de “frases interro-negativas” que “posicionam seus referentes, os operadores julgados pertinentes à produção do efeito de pintura, como instâncias a descobrir (ou a inventar)” (QP, 153). Seu trabalho pode ser considerado como um análogo de uma frase que se refere ao lugar onde se instala, que atua no campo visual.

Lyotard enumera alguns desses operadores que produzem os efeitos de visibilidade, os quais teriam cunho: espacial (dentro, fora, ao lado), temporal (agora, breve, antes-depois) e espaço-temporais (em repouso, em movimento). Diferentemente de operadores lógicos e “linguageiros”, esse operadores “modificam propriedades de ‘objeto’” (QP, 154) enquanto situados no espaço-tempo. A partir desses operadores, a instituição artística articula escolhas que serão implícitas ou explícitas. “A pesquisa DB consiste no reconhecimento *in situ* desses operadores, das alternativas que eles propõem e das escolhas que eles permitem. Ela procede por meio da marcação dos lugares e dos momentos pelo material DB” (QP, 153). A cada lugar em que ela intervém ela descobre um operador novo.

Lyotard não recusa a hipótese da possibilidade de leitura do trabalho, como seria possível a leitura de um desenho, por exemplo, que daria sentido ao traçado dele “eliminando certas propriedades alternativas”. Mas para considerá-la, “negligenciamos o valor de uso ‘imediato’ do traçado, sua incidência direta sobre o olho e sobre todo o

corpo do espectador. Ora, se esta desaparecesse, o desenho seria um grafema, cujo todo o valor seria de troca ou de comunicação” (QP, 155). Buren descobre que os operadores não atuam apenas no espaço limitado pela obra de arte, mas no espaço todo em que a obra se encontra e, assim, estende sua aplicação. Fazendo isso ele evoca uma propriedade do visível “que o distingue essencialmente do lisível, a saber, que o vidente e o visível são tomados em um mesmo campo do qual ele não são senão polos” (QP, 156). Se para representar o “espaço-tempo proposto” pode se observar uma transitoriedade entre um polo e outro, é porque o campo “exerce sobre tudo o que aí se encontra a faculdade que o caracteriza, uma faculdade que Merleau-Ponty chamava quiasmática ou especular” (QP, 156). Desse modo, Buren mostra que o que pode ou não ser visto não é ditado pela instituição da arte.

A questão do trabalho de Buren não é portanto sociológica, mas ontológica, ele chama a um espaço-tempo da visão que não é a princípio o de um sujeito situado fora deste espaço-tempo e capaz de ler de fora um objeto, mas a uma experiência não-subjetiva e não-objetiva em que os lugares e os momentos são, ao contrário, operadores anônimos situando o visto e o vidente como instâncias complementares. (QP, 156-157)

Vemos, portanto, que já um movimento no diálogo em que Lyotard ressaltava ora o caráter inteligível da obra de Buren, como se essa fosse dada a ler, confirmando sua função sociológica; ora o caráter visível, que diz que ela é sobretudo um novo modo de se instalar no sensível. Essa ambivalência se explica pois, como Lyotard afirma em “Réponse à la question : Qu’est-ce que le postmoderne?”, toda grande obra afeta por sua presença o sujeito conforme a uma condição que é estética e, mais geralmente, antropológica.

Mas essas duas instâncias se entrecruzam na obra de modo pouco mais complexo. Nesse sentido, Lyotard reivindica a peça de Buren como frase, não porque ela pode ser lida, mas “porque ela resulta de regras simples e invariáveis de formação e de encadeamento” (QP, 158). Diferente de Arakawa, cujas frases soltas não se prendem a um espaço-tempo determinado, a “frase DB” “é situada em um lugar e um momento”. Assim, como o próprio Buren alega, ela não é autônoma, depende de um lugar, seja “galeria, museu, espaço urbano” (ib.). Desse modo, a frase se associa a um “campo visual organizado pelos operadores” dados, “ela reencontra a história da arte, isto é, a sedimentação das escolhas efetuadas sobre as alternativas permitidas por estes

operadores”. Contudo, Lyotard ressalva, ao interrogar esses operadores ela “não opera por significação, mas por posição”. Ela não significa como uma frase que deve ser lida, não se refere aos elementos *in situ* como um signo ao seu significado, mas pela posição que ocupa no espaço da exposição. Lyotard exemplifica, ela se refere a uma janela da galeria pela posição que ocupa em relação a esta, por exemplo, a enquadrando ou a escondendo. Portanto, é uma frase que “não ‘diz’ nada” (QP, 159). Se há aí alguma ocorrência, esta se deve à situação espaço-temporal e não a uma mensagem que a obra enunciaria. Lyotard desfaz assim a suposição de uma pragmática da linguagem que encerraria a obra de Buren. O visual situacional não recorre aos operadores linguísticos, mas ao “espaço-tempo sensível visual (ontológico) em sua potência especular infinita” (QP, 159). E para interrogá-los é preciso se situar; daí o artista pode interrogar sem significar, e por aí pode dar ocasião à ocorrência: “Não é porque a ‘frase’ ‘diz’ que a interrogação tem lugar (*a lieu*), mas por sua ocorrência situacional”. Buren opõe assim o espaço-tempo sensível infinito ao espaço-tempo institucional “como resultante de escolhas limitativas exclusivas”, estratégia que seria a mesma de Cézanne, “mas se entendendo desde os espaços-tempos em jogo no quadro até os espaços-tempos que colocam o quadro em jogo” (ib.).

Todo o comentário de Lyotard consistirá em tensionar uma suposta pragmática dos trabalhos e o visível; a linguagem e o sensível. À medida que Buren propõe-se a interrogar os operadores e as codificações já dadas, ele atua no nível pragmático para elaborar significações não dadas. Mas isso não esgotaria os trabalhos, pois se trata de operadores visuais. Ele dá matéria à reflexão, mas o sensível transborda o sentido. Nas palavras de Corbel,

o trabalho de Buren obriga o olhar a voltar a si, suscitando uma reflexividade do ver que se torna modalidade do pensamento. Entretanto, este movimento de assunção encontra aqui seu termo: este pensamento permanece um pensamento sensível que não pode se acabar em uma forma discursiva²⁸.

Buren escreveu muito sobre seus trabalhos. As vozes de *Que peindre?* discutem se esses escritos conduzem o espectador que olha a obra, tornando-a mais acessível,

²⁸ Corbel, Laurence. “De l’autre côté du discours. Un dialogue entre Daniel Buren et Jean-François Lyotard”, op. cit., p. 81.

inteligível. O texto que acompanha o trabalho funcionaria, se este for o caso, “como um operador que comanda a direção do olhar” (QP, 160). Daí se poderia objetar que sem interrogar este operador, o projeto todo de Buren falharia. Mas a esta questão o diálogo articulado em *Que peindre?* responde:

Não é o *logos* e seu poder de concluir que decidem o sentido do trabalho DB, é o lugar (*site*). Interrogar operadores da instituição do visível da arte por meio de uma “frase” visível que a ela se refere nela se situando (por posição e não por significação) é necessariamente paradoxal. Estes operadores não são vistos, sendo o que guia e cega a visão da arte; a peça que é instalada em seu lugar (*lieu*) e a seu momento arrisca, de fato, a passar despercebida como eles (QP, 161).

O escritos permitem “dissipar a equivocidade da peça”, e recusar o “socorro da linguagem” é recusar compreender a peça. Mas uma das vozes ressalva que o trabalho de Buren não tem um propósito sociológico, mas ontológico e neste campo atua enquanto trabalho que se realiza no visível, que não pode “responder a uma questão, mas pode fazer questão, inquietar”. O escrito não faz uso de palavras e conceitos instituídos. Assim como Cézanne, Buren se volta à co-pertença, que é ontológica, entre obra, visível e vidente. “É esta potência especular ou quiasmática do ver, pela qual o visível interroga o vidente, que o trabalho DB invoca e suscita (como aquele de Cézanne, mas em uma outra escala” (QP, 162). Em todo caso, se se considera a obra de Buren como um todo, levando em conta a transformação por que passou a maneira com que ele compreende seu próprio trabalho, pode-se dizer que ela “não coloca somente a questão: O que é a pintura?, mas: O que é pensar (a pintura)?” (QP, 164). E escrevendo sobre as condições e as questões da pintura, “Buren se pergunta, além disso, o que é o comentário sobre a pintura” (QP, 184). Há uma tensão na consideração das obras, de sua função: de um lado, se incorporando sua pragmática em si mesma, a obra diz como ela diz alguma coisa, de outro, se ela alarga “as sensibilidades”, expondo o que estava oculto. Lyotard diz: “a realidade é o pressuposto, suspender a realidade é examinar o pressuposto, descobrir operadores lá onde havia dados” (QP, 165). Buren deverá expor esses pressupostos, mas a questão toda é que eles não são visíveis, então ele intervém na exposição de modo a torná-los visíveis. Assim como o belo e o sublime em Appel, o visível e o invisível não são “entidades” separadas, há uma co-pertença, uma “implicação recíproca” entre um e outro. Toda exposição é acompanhada de uma

dissimulação. A visão facial do objeto esconde os lados não vistos que, no entanto, persistem no “atual estatuto de objeto facial”.

De acordo com o que propõe Lyotard, o “declínio” da metafísica que tornou possível a arte moderna - ele retoma aí Adorno - e a colocação em questão da crença na realidade obriga os artistas contemporâneos a partir dessas questões para dar continuidade à função crítica da arte. É o que em *L'inhumain* Lyotard chamou “dialética negativa” das vanguardas. Ele parte do diagnóstico adorniano para apresentar uma outra leitura dos rumos da arte contemporânea. O pintor se dedica a expor o invisível, a “assinalar” a “lateralidade” escondida. A questão do pintor não é, portanto, dialética mas (quase) ontológica: “Não é: o museu ou a rua, o burguês ou o proletário. É: o visível e o invisível no visual. A lógica deste último par não é binária, mas paradoxal, dizemos, auto-referencial, imanente” (QP, 174). O trabalho de Buren não tem uma função desalienante, não faz uma crítica da ideologia e por aí “Buren não se liga à teoria das obras de arte, mas à sua presença sensível, e é por isso que esta é uma estética no sentido kantiano, *antes* de uma analítica ou de uma dialética” (QP, 181). Mas aí Lyotard volta a colocar em questão a possibilidade de se articular o *sensus communis*, de que o gosto possa se formar por ocasião das obras de Buren. Nesse sentido, isso talvez não seja possível em uma circunstância que não seja reacionária, pois as condições sobre as quais os artistas contemporâneos devem trabalhar são outras. Eles sabem que o espaço e o tempo não são *a priori* (QP, 182), eles trabalham para “alterar as sensibilidades dadas e suas formas” (QP, 184), afirma uma das vozes de *Que peindre?*. No texto sobre Brøgger, Lyotard dit que “a mão confiante não duvida que ela restitui ao espaço-tempo-matéria estados de sensibilidade de que esse é capaz e que pode acolher” (TDII, 636) e, nesse sentido, a obra se instaura de um modo singular no sensível, contestando a estética do belo, para dar lugar a uma estética da “cesura” no espaço-tempo. A obra é assim a crítica da crença em certas realidades dadas, ainda que o faça por meio de uma pragmática:

Incorporando sua pragmática em se sobre- ou se sub-expondo, a obra é humorística. Ela não comunica como comunicar, mas, muito mais, o inverso: como podemos crer comunicar. Ela diz: você não me conhece rápido; isso é um aspecto de alteração necessária a que ela submete a forma do tempo (QP, 184).

O comentário não dá conta do acontecimento, chegará tarde demais a ele e pode comentar apenas o visível adicionado ao visível. Os pintores tampouco controlam que aconteça. Eles experimentam e fazem a anamnese, e aí pode vir a ocorrer a cesura no espaço-tempo. É o acontecimento que dará ocasião à reflexão, “à memória de Adami, aos paradoxos de Arakawa, à crítica de Buren” (QP, 15). Fazem assim a anamnese da beleza para lembrar que um dia houve promessa: “Buren, Arakawa ou Adami sabem bem que eles não podem senão rimar, harmonizar no espaço-tempo das intrigas. Que não se trata de manter a promessa, mas ao menos de testemunhar que ela ocorreu. Pela fuga” (QP, 31). Pois entendeu-se que não se trata de apresentar, mas de testemunhar uma presença que será apenas indicada, pela linha de Adami, pelo *blank* de Arakawa e pelo invisível sem-arte de Buren (QP, 44). “A arte de pintar se tornou hoje a anamnese deste ‘esquecimento’” (TDII, 628). “Todo o paradoxo é que, escreve Gérald Sfez, com a vivacidade pós-moderna deste paradigma, duas vias, na pintura especialmente, se expõem: a que faz signo em direção ao conceito, a que faz signo em direção à presença sensível”²⁹.

²⁹ Sfez, Gérald. Autrement qu’être en art in COBLENCÉ, Françoise & ENAUDEAU, Michel (dir.). *Lyotard et les arts*, op. cit., p. 92.

3. O sublime tecnológico

Em ensaios de *L'inhumain*, Lyotard busca indicar as consequências, para a filosofia, da transformação da ideia de matéria a partir da ciência contemporânea e interrogará as consequências para a arte do processo de informatização de dados em geral. Se de um lado ele conclui que é preciso abandonar um ponto de vista humanista, de outro, ficará sugerida a incompatibilidade entre arte e comunicação. O que está em jogo para Lyotard é o questionamento da ideia de comunidade, que sucumbiria com os projetos humanistas, e a tentativa de pensar uma saída que não seja aquela colocada em curso pelas teorias da comunicação.

Ao analisar essas transformações, Lyotard diz que “se nós dispomos de interfaces capazes de memorizar, de uma forma que nos seja acessível, vibrações naturalmente fora de nossa consciência”, então “nós estendemos nossa potência de diferenciação e nossa memória, nós retardamos reações ainda não controladas, nós aumentamos nossa liberdade material”. Com isso haveria um aumento das capacidades de síntese, ao mesmo tempo em que fica atestada a continuidade entre matéria e espírito em termos de performance. “As novas tecnologias fundadas na eletrônica e na informática devem ser, sempre sob o mesmo aspecto, consideradas como extensões materiais de nossa capacidade de memorizar”, no sentido de tornar o pensamento apto a apercepção o que antes não era possível, a se tornar consciente disso e poder memorizar o que antes estava fora de seu alcance. Mas nesse processo, Lyotard observa que a história das ciências e das técnicas revelaria que o ajustamento do sujeito ao ambiente não se verifica aí como finalidade:

A complexificação dos transformadores, teóricos e práticos, tiveram sempre por efeito desestabilizar o ajustamento do sujeito humano a seu ambiente. E ela o modifica sempre no mesmo sentido: retarda a reação, multiplica as respostas possíveis, aumenta a liberdade material e, nesse sentido, não pode a não ser desestabilizar a demanda de segurança que está inscrita no humano como em todo vivente (IN, 53).

Ou seja, aquele aumento das capacidades humanas que emancipam a relação do sujeito com a matéria é parte de um processo de complexificação que, longe de significar um progresso humano, desestabiliza o ajuste entre o homem e seu meio. De

acordo com esse raciocínio, a maior liberdade material que teria o sujeito em relação à matéria significaria a perda de controle de uma relação que se mostrou não dominada pelo sujeito. A imposição que o sujeito pretendeu exercer sobre a matéria e sobre o tempo teria se mostrado ineficaz enquanto parte de um processo que vai muito além das capacidades humanas. Talvez o próprio sujeito tenha ele sucumbido aos mecanismos muitos mais eficazes de controle operados pelo capital e pela tecnociência³⁰.

Tendo tratado detidamente dessas questões em *L'inhumain* (1988), Lyotard procurou abordá-las também ao curar a exposição *Les Immatériaux*. Aí ele não procurava tanto responder tais questões, mas constituir um ambiente em que os visitantes pudessem ter experiências que os estimulassem a pensar essas transformações. As reflexões de Lyotard, tanto as indicadas no catálogo de *Les Immatériaux*, quanto aquelas mais detidamente desenvolvidas em *L'inhuman*, vão no sentido de mostrar que houve um desvio no modo de interação entre o sujeito e os materiais, em relação ao que havia sido fixado pelo “programa” cartesiano. Se esse determinava que o homem deve se tornar senhor e dono da natureza, de modo que “uma vontade livre impõe seus fins aos dados deturpando-os de seu sentido natural”³¹, Lyotard se põe a questão sobre se essa relação não teria sido modificada com a complexificação da matéria.

³⁰ A análise que Lyotard faz de uma “condição pós-moderna” encontra um paralelo no pensamento de Jean Baudrillard. Ensaaios, deste último, como “Ilusão, Desilusão Estéticas”, “A processão dos simulacros” e “Amérique” podem ser bem explorados na abordagem desse debate. Baudrillard também aponta uma crise da realidade, de modo que restaria apenas uma “hiper-realidade vazia de sentido”; mas como contraponto à crítica de Lyotard à empreitada tecnocientífica contemporânea, ele vai dizer que “talvez a tecnologia seja a única força que ainda une fragmentos esparços do real” (Baudrillard, J. “Ilusão, Desilusão Estéticas” in *A arte da desapareição*. Organização Katia Maciel. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997, p. 92). Contudo, em relação à imagem virtual ele vai identificar uma “ilusão recriadora”, à qual se aplica a “perfeição da reprodução” e que é diferente da “ilusão criadora” da arte. Assim como o cinema que “encadeia tudo de um modo hipertécnico, hiperficaz, hipervisível” (Baudrillard, J. “Ilusão, Desilusão Estéticas”, op. cit., p. 80), ela se aproxima das imagens “demasiado belas” de que fala Lyotard. Mas essa noção de que à arte deve pertencer uma “ilusão criadora” é uma proposição que se opõe ao argumento de Lyotard, para quem a arte deve justamente abolir a ilusão. O imperativo de inovação também é identificado por Baudrillard, ao que ele vai contrapor à possibilidade do acontecimento: “todos os *media* e o cenário oficial da informação existem apenas para manter a ilusão de uma acontecimentalidade...” (Baudrillard, J. “A processão dos simulacros” in *Simulacros e simulação*. Tradução Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Editora Antropos, 1991, p. 54). E num “mundo votado à indiferença”, no “grau zero de uma cultura” (J. *Amérique*. Paris: Éditions Grasset e Fasquelle, 1986, p. 113) - expressão retomada por Lyotard -, Baudrillard diz: “estamos no niilismo definitivo e nos preparamos para uma repetição insensata de todas as formas de nossa cultura, esperando um outro acontecimento imprevisível” (Baudrillard, J. “Ilusão, Desilusão Estéticas”, op. cit., p. 88). Enfim, ele também vai identificar uma destituição do sujeito mediante o mundo que se impõe a nós pela tecnologia: “Toda metafísica encontra-se efetivamente varrida por essa reversão da situação em que o sujeito não se encontra mais na origem do processo, em que ele não passa do agente, ou o operador, da ironia objetiva do mundo. Não é mais o sujeito que se representa o mundo (I will be your mirror!), é o objeto que refrata o sujeito e que sutilmente, através de todas as nossas tecnologias, impõe-lhe sua presença e sua forma aleatória” (ib., p. 95).

³¹ Lyotard, J-F. *L'Album* (catalogue de l'exposition *Les Immatériaux*), op. cit., p. 16.

A tese de Lyotard é a de que o sujeito é muito mais um transformador que participa, e de certa forma viabiliza a complexificação, do que um agente que a domina: “a complexificação da matéria não é necessária, ela é um destino possível e o espírito é um transformador” (IN, 54). Nesse sentido, a complexificação não teria sido buscada como objetivo do sujeito entendido como empreendedor do desenvolvimento tecnocientífico; ela acabou se dando como um processo inerente ao desenvolvimento e independente da vontade do sujeito. Se para o projeto cartesiano prevalecia a vontade livre sobre a matéria, o espírito se mostrou mero transformador:

Podemos pensar que o que nomeamos pesquisa e desenvolvimento na sociedade contemporânea e cujos resultados não param de estremecer nosso meio é muito mais o efeito de um tal processo de complexificação “cosmolocal” do que a obra do gênio humano voltada a descobrir o verdadeiro e a realizar o bem (IN, 72).

Para Lyotard, “a espécie humana é lançada adiante por esse processo sem ter a menor capacidade de o dominar” (IN, 75), ou seja, o sujeito é muito mais vítima dessa complexificação, do que aquele que a engendra. Disso evidencia-se uma infantilização do sujeito: “Essa infantilização está em curso depois da dominação dos objetos cada vez mais complexos que o desenvolvimento tecnocientífico, que não espera a demanda dos humanos para prosseguir e acelerar, deixa atrás dele”³².

Nesse processo, a anterior concepção de material como aquilo ao que o projeto se impõe e que lhe resiste não seria mais operante. Lyotard elabora então a noção de “imaterial” que procura evidenciar essa transformação:

Do mesmo modo que o material é o complemento de um sujeito que o domina para atingir seus fins próprios, o “imaterial” significa em seu conceito contraditório um material que não é mais uma matéria (“primeira” ou não) para um projeto, e ele revela uma dissolução referente ao “homem” correlativa àquela que ele enfrenta³³.

Consequentemente, a noção de identidade humana, que entendida desse modo é inteiramente associada à de material, seria enfraquecida. A identidade de um sujeito, cuja vontade livre conduzia à dominação do material ou fazia dele criador, entra em

³² Lyotard, J-F. “Post-scriptum”, in *Épreuves d’écriture*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1985, p. 260.

³³ Lyotard, J-F. *L’Album* (catalogue de l’exposition *Les Immatériaux*), op. cit., p. 17.

declínio. Outro tipo de relação agora deve corresponder ao “imaterial”, já que, Lyotard afirma, “o princípio sobre o qual é construída a estrutura operacional não é aquele de uma ‘substância’ estável, mas de um conjunto instável de interações”. Se para o projeto moderno, a vontade livre impõe seus fins aos materiais, na nova situação, “o modelo da linguagem substitui o modelo da matéria”, pois a informação pode ser “condensada” pela linguagem simbólica. Por fim, “a escala na qual a estrutura é operacional na tecnociência e na experimentação artística contemporânea não é mais a escala humana”. O homem pode agora interagir com o muito grande e o muito pequeno, mesmo que fujam à possibilidade da percepção³⁴.

Disso resulta que: “A nova tecnologia revela que o espírito do homem é uma parte da matéria que ele projeta dominar. Do espírito à matéria, a relação não é mais de um sujeito inteligente e voluntário a um objeto inerte. Eles são primos na mesma família dos ‘imateriais’”³⁵. Se as máquinas serviam para expandir a possibilidade de o homem se impor ao material, elas agora substituem as operações mentais e podem ser consideradas como extensões dessas operações. Nesse sentido, não há ruptura entre matéria e espírito (IN, 52). Tanto da “imaterialização” do material, quanto de sua complexificação a ponto de transpor os limites da capacidade humana, resulta uma aproximação do sujeito com a matéria, mas não no sentido daquele pretendido por uma contra-estética da presença material, e sim pela pressuposição de que ambos compartilhariam a mesma condição, teriam uma posição equivalente que desautorizaria uma hierarquia. O homem teria assim se aproximado da matéria ao partilhar com ela o mesmo processo de dissolução, tornando-se também “imaterial”. O sujeito, pensado desse modo, “aparece a partir de então como uma interface dentre outras, um imaterial dentre outros materiais”³⁶.

Se de um ponto de vista pragmatista não seria possível, segundo Lyotard, pensar esses termos da aproximação entre homem e matéria, dado que muito antropomórfico, ele propõe que a pensemos de um ponto de vista materialista, mas de um “materialismo imaterialista”, “se é verdade que a matéria é energia” (IN, 54). Se a escala humana não é

³⁴ Ibidem, p. 17.

³⁵ Ibidem, p. 18.

³⁶ Sfez, G. “Les Immatériaux”, in *Lyotard à Nanterre*, op. cit., p. 89.

mais a medida, seria preciso seguir um pensamento capaz de considerar a possibilidade da destituição do sujeito de modo a se aproximar da matéria.

Umas das implicações dessa corrente de pensamento é que ela deveria trazer, ao que chamarei de narcisismo do humano, um novo impacto. Freud já nomeou três famosos: o homem não está no centro do cosmos (Copérnico), não é o primeiro dos viventes (Darwin), não é o dono do sentido (o próprio Freud). Com a tecnociência contemporânea, ele aprende que não tem o monopólio do espírito, isto é, da complexificação, mas que esta não está inscrita como um destino na matéria, mas que é possível e que tem lugar, mas inteligivelmente, bem antes dele mesmo. Aprende em particular que sua própria ciência é, por sua vez, uma complexificação da matéria, na qual, por assim dizer, a própria energia vem se refletir, sem que necessariamente tire disso benefício. E que não deve, desse modo, se considerar nem como uma origem nem como um resultado, mas como um transformador que assegura, por sua tecnociência, suas artes, seu desenvolvimento econômico, suas culturas e a nova memorização que elas comportam, um suplemento de complexidade no universo (ib.).

Lyotard questiona a possibilidade de se manter um equivalente do pensamento ou da arte, de todas as qualidades que eles comportam, quando disponibilizados pelas tecnologias da eletrônica e da informação. Por exemplo, Lyotard afirma que “o pensamento humano não pensa binariamente. Não trabalha sobre unidades de informação (os bits), mas sobre configurações intuitivas e hipotéticas. Aceita dados imprecisos, ambíguos, que não parecem selecionados segundo um código ou uma capacidade de leitura pré-estabelecidos” (IN, 23). Sendo assim, até que ponto as máquinas podem equivaler ao pensamento? Ainda que possam realizar “operações mentais”, inclusive aumentando sua capacidade, talvez tenham certas qualidades cuja “energia”, ao menos por ora, não seja transformável. Lyotard diz que para pensar deve-se interditar o controle do tempo. O pensamento não pode estar em acordo com nenhum tipo de controle.

O mesmo vale para o corpo que corresponde ao pensamento. As operações do corpo fenomenológico, “em seu espaço-tempo de sensibilidade e de percepção”, correspondem ao pensamento que procede analogicamente e não logicamente como os procedimentos digitais. O corpo não é apenas a “condição material de existência” do pensamento, mas seu análogo “em sua relação com o ambiente respectivo” (IN, 24).

Lyotard lembra que para a fenomenologia a identificação de um objeto resulta da síntese da visão atual com a precedente e a antecipação da posterior. Contudo, a identificação não é jamais esgotada por essa síntese, sempre resta uma visão. Desse

modo, “o ‘reconhecimento’ perceptivo não satisfaz jamais à exigência lógica de descrição completa” (IN, 25). No mesmo sentido, à medida que a escritura avança, deixa latente uma “infinitude de palavras, de frases, de sentidos”. Portanto, Lyotard ressalva, uma máquina que devesse pensar precisaria proceder analogicamente como a visão e a escritura, pois não basta que simule seus resultados. Ao contrário, a “ascese corporal” necessária para “compreender e fazer compreender esta espécie de embranquecimento do espírito que é requerido para que ele pense” é algo próximo da *Durcharbeitung* freudiana (IN, 27). Isso é possível porque o corpo e o pensamento dispõem entre si a faculdade analogizante que possibilita um artista ver ou ouvir uma nuance ou um timbre.

Por outro lado, quando possibilitam a apreensão de dados em unidades de informação e seu armazenamento, as máquinas podem ser consideradas extensões materiais de nossa capacidade de memorização. Aí então é possível que os dados tornem-se funcionais, podendo ser transpostos de seus limites locais. Haverá os ganhos e os problemas em razão de que “a cultura ‘pós-moderna’ está de fato se estendendo a toda a humanidade” e “tende a abolir a experiência local, singular” (IN, 75). E os critérios de utilidade e eficácia fariam sufocar as experiências singulares, o que atingiria a arte:

Todo dado torna-se útil (explorável, operacional) a partir do momento em que pode ser traduzido em informação. É também o caso dos dados ditos sensíveis, cores, sons, na exata medida em que suas propriedades físicas constitutivas são identificadas. Após a digitalização, esses dados podem ser sintetizados não importa onde e não importa quando, para obter produtos cromáticos ou acústicos similares (simulacros) (IN, 60).

A noção de que a primazia da informação não permitiria o acesso à presença é um dos pontos centrais da crítica lyotardiana do quinto período. Mas não apenas o sentimento da presença seria por aí inviável; não haveria, talvez, a possibilidade de qualquer sentimento estético.

A própria ideia de que há uma recepção ‘inicial’, o que chamamos depois de Kant de uma ‘estética’, um modo, empírico ou transcendental, de afecção do espírito por uma ‘matéria’ que ele não controla plenamente, que lhe acontece aqui e agora, essa ideia parece de um arcaísmo fora de moda (IN, 60).

Lyotard recorre à noção em Heidegger de que a oposição “está no máximo entre a poética, a receptividade no sentido dessa sentimentalidade kantiana, e o *Gestell* (intraduzível: o *arraisonnement*?), que deve ser atribuído à tecnociência” (IN, 124-125). Lyotard propõe que por aí poderia ser desenvolvida, depois de uma revisão e uma correção, a problemática da oposição entre essas duas formas de acolhimento, o da poética e o da tecnociência.

Alguns anos antes de *L'inhumain* (1988), Lyotard tinha abordado a questão em uma apresentação em um colóquio na Sorbonne (1985), que foi publicada na série *Ecrits sur l'art contemporain et les artistes*³⁷. Ele trazia a mesma questão da relação entre a arte e o *Gestell*, que traduz para o francês como *arraisonnement*³⁸. Lyotard se põe a questão da possibilidade do *arraisonnement* da arte, e se pergunta se a arte como *tekhnè* não lhe escaparia. Para tanto, ele indica, deve-se procurar responder se uma obra é um programa (TDI, 176-178). Ele então desenvolve um raciocínio que busca mostrar que a improbabilidade inerente à arte faria com que um programa da arte não seja possível, a não ser um “programa do improvável” (TDI, 178). Ou seja, contestaria a propriedade do dado o fato de este poder ser reunido em unidades de informação, inclusive e sobretudo os dados sensíveis. Seria então possível essa “transformação”, a passagem de uma frequência a outra, ou haveria algo que escapa a esse processo? Haveria algo na arte que inevitavelmente ficaria fora desse *arraisonnement*? Com o que a arte seria de outra ordem (poética?), da qual se aproxima o pensamento, já que ambos são improváveis, como o tempo. “O pensamento escuta um horizonte (Husserl), visa um noema, uma espécie de monograma não conceitual que lhe fornece um campo de orientação e de espera, que é mais que um frame. Nesse fora-de-quadro ele avança sem dispor de critérios pré-estabelecidos” (IN, 22-23). *Gestell* poderia ser traduzido para o inglês por *enframe*³⁹. “As unidades de informação, (frame, bit) talvez sejam inadequadas para servir de interface para o que na obra lhe escapa”. Isto é o oposto do espaço sensível tal como o considera a fenomenologia, para a qual a lateralidade dos objetos não pode ser

³⁷ Lyotard, J-F., “*Arraïsonnement de l'art. Épokhè de la communication*”, op. cit.

³⁸ Marco Aurélio Werle, na tradução do texto “A questão da técnica”, que é aí a referência de Lyotard, traduz *Gestell* por “armação”. Cf. HEIDEGGER, M. “A questão da técnica”, tradução Marco Aurélio Werle, in *Scientiae Studia* - Revista do Departamento de Filosofia, v. 5, n. 3, 2007.

³⁹ Tradução de Vlad Ionescu and Peter W. Milne: LYOTARD, “*Enframing of Art. Epokhe of Communication*”; in *Textes dispersés I: esthétique et théorie de l'art / Miscellaneous Textes I: Aesthetics and Theory of Art*, op. cit.

dada em sua aparição facial. Não é possível um enquadramento de algo que se encontra no sensível.

Um tal *arraisonnement* seria viável já que as redes formadas pelas tecnologias de comunicação constituem uma estrutura que permite “estocar” e fazer transitar os dados como informação? A possibilidade de extensão da memorização dos dados como uma capacidade que excede a escala humana permitiria a circulação das obras, cuja matéria poderia, como energia, ser acumulada e disponibilizada?

Lyotard afirma que as tecnologias eletrônicas de informação promovem uma continuidade do processo de instrumentalização da memória colocado em curso desde o advento da escrita. Ele afirma que “toda técnica é uma objetivação, uma espacialização do sentido, cujo modelo é a escritura. A inscrição, que é ‘lisível’ (ou decodificável), abre um espaço público de sentido e gera uma comunidade de usuários-produtores”. Desse modo, a técnica conserva “o signo do acontecimento passado ou antes o produto como memória disponível, apresentável, reatualizável” (IN, 58). Esse processo seria então potencializado com a possibilidade de se “tramar” uma rede que pode ser acessada de qualquer parte do mundo. O espaço público e a comunidade, uma vez instaurados pela escrita, são lançados à dimensão planetária. “Os dados se tornam independentes do lugar e do momento de sua recepção inicial, realizáveis à distância espacial e temporal, digamos: telegrafáveis” (IN, 60). Enquanto a memorização empreendida pelas culturas tradicionais permitia o trânsito de informações que diziam respeito ao modo “de pensar, de querer e de sentir” vinculados a um contexto histórico e local, a “cultura pós-moderna” transpõe tal contexto tornando os dados transmissíveis, independentemente das condições “imediatas” de tempo e espaço (IN, 60-61). Cumpre-se assim o processo de “desterritorialização” iniciado com a escrita.

Lyotard distingue três tipos de “efeitos-memória” de inscrição tecnológica. O primeiro caso corresponderia à repetição pelo hábito, que é o modo pelo qual as culturas tradicionais podem, regidas por estruturas, fazer circular palavras, bens e mulheres, como indicou Levi-Strauss, “de maneira singular, idiomática”. Ou seja, “os hábitos assim regidos incluem elementos geográficos e cronológicos” (IN, 59). O segundo caso corresponderia à rememoração que depende, por sua vez, de uma vontade. “Assim se geram as ciências, como processo de conquista do desconhecido, de experimentação para além da experiência cultural tradicional, de complexificação do logos” (IN, 63).

Lyotard vai mostrar que as tecnologias eletrônicas de informação são um meio para viabilizar a rememoração, de modo a potencializar as capacidades e o alcance envolvidos nesse processo. Contudo, em um movimento paradoxal, elas vão destituir a identidade do sujeito nesse processo. Se em um primeiro momento a instrumentalização da escrita permite a instauração do indivíduo como “signatário da obra”, essas tecnologias, operando uma guinada em tal processo, lega “a seu desenvolvimento mundial uma memória sem autor” (TDI, 184). Enquanto a assinatura é “a marca de uma autoridade improvável e não-programável da obra, da qual a originalidade não é compreensível porque ela é surpreendente”, na rede eletrônica e informática mundial “o indivíduo signatário da obra original parece desaparecer” (ib.).

Por esse motivo Lyotard questiona a possibilidade de “arquivar” obras de arte. Cada obra possui uma potência diferencial que constitui sua singularidade e que faz com que perdure enquanto obra. Nesse sentido, a dificuldade consiste em entender como esse grande potencial de memorização e de transposição dos territórios que se dão via instrumentalização podem disponibilizar obras de arte e o que nelas não é programável. Se as tecnologias permitem o armazenamento de dado, como é possível conservar o que nas obras não pode ser codificado? A questão é se nas obras, que então podem ser incansavelmente repetidas, se põe em curso, pela repetição, algo que foge à generalidade e ao conceito.

Lyotard observa que “a arte, *teknè*, é essencialmente técnica” o que quer dizer que “não há arte sem *organon*, sem instrumento” (TDI, 178). Essa relação, no entanto, entre arte e instrumentalidade é paradoxal, já que ao ser essencialmente técnica a arte não é redutível à técnica.

Porque esta potência diferencial não é consumida por sua efetuação, não é redutível; a obra telecomunica através do tempo, e como o tempo, e perdura como obra. E é na obra que é patente e oculto ao mesmo tempo o fato de que a diferença é o fruto de uma instrumentalidade que não saberia se reduzir a qualquer meio que seja, a qualquer fim externo, o que quer dizer que se trata de uma instrumentalidade que não é submetida a uma causalidade que lhe seria necessariamente externa (TDI, 188).

Portanto, as tecnologias da eletrônica e da informática permitem armazenar e disponibilizar dados graças ao processo de instrumentalização da memória que, no entanto, deverá comportar o que não pode ser transformado em dado e “estocado”. A

potência diferencial da obra “não é consumida pela sua efetuação, não é redutível”, pois “a estética não é energética nesse sentido” (ib.). Na contra-estética da presença material, exige-se o contrário, a suspensão da repetição, já que a singularidade da obra lhe escapa, dado que ela se inscreve no intervalo entre o *muito cedo* e o *muito tarde*. Buci-Glucksmann escreve:

A contra-estética implica um novo paradigma do tempo emprestado dos conceitos freudianos: a anamnese e o jogo da bobina do *fort/da*, que ritma a alternância da desapareição e do retorno maternos: ‘O fort/da freudiano repete a alternância do aparecer e do desaparecer. O gesto da pintura suspende a repetição e contrai a alternância em um espasmo de espaço-tempo-cor’. É por isso que o fora de tempo da repetição torna-se ‘o entre-tempo’, até mesmo o ‘contra-tempo’ imanente à matéria-cor, que faz coincidir o intemporal e o tardio. Uma matéria imaterial, na qual a melancolia difere, contrai e suspende a distância entre a aparição e a desapareição⁴⁰.

Contudo, Lyotard considera que essas transformações possibilitem, por outro lado, outros procedimentos de revisitação da obra de arte, que vão ao encontro do pensamento benjaminiano sobre as transformações técnicas da arte. No ensaio sobre a obra de arte, Benjamin, ao comentar as transformações ocorridas com a tecnização da reprodução da obra, observa que a reprodução técnica tem mais autonomia do que a manual em relação ao original e que “a reprodução técnica do original pode colocar a cópia em situações impossíveis para o próprio original”⁴¹. Nesse sentido, enquanto o objeto original é “igual e idêntico a si mesmo”, a reprodução técnica permite uma intervenção que extrapola o que era possível ao original. Surgia, portanto, com a reprodução técnica, não meramente um meio para se copiar um modelo, mas para reproduzi-lo com maior interferência. É nesse sentido, por exemplo, que Benjamin escreve que a reprodução técnica pode,

pela fotografia, acentuar certos aspectos do original, acessíveis à objetiva - ajustável e capaz de selecionar arbitrariamente o seu ângulo de observação -, mas não acessíveis ao olhar humano. Ela pode, também, graças a

⁴⁰ Buci-Glucksmann, C. “L’oeil aveuglé de l’art : une contre-esthétique”, in COBLENCÉ, Françoise & ENAULDEAU, Michel (dir.). *Lyotard et les arts*, op. cit., p. 44.

⁴¹ BENJAMIN, W. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In *Mágia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987, p. 168.

procedimentos como a ampliação ou câmara lenta, fixar imagens que fogem inteiramente à ótica natural⁴².

Segundo Lyotard, as tecnologias eletrônicas de informação, por sua vez, permitem que as obras, armazenadas como dados, sejam visitadas, retomadas em sua gênese, que nelas se interfira, e isso se dá como desdobramento daquele processo que se iniciou com o advento da reprodução técnica:

É no trabalho, dentro do processo de pôr em sequências objetivas da memória (no sentido em que André Bazin fala da objetividade do objetivo na câmara), pelos suportes audiovisuais e opticoeletrônicos de todas as naturezas. Para ficarmos em apenas um exemplo, é este o caso das imagens produzidas sobre as palhetas infográficas com a função “histórica do desenho”: o pintor memoriza a gênese de sua obra, podendo se voltar sobre esta e memorizar este retorno, cortar e colar, se citar ou citar um outro. A obra se desdobra e se envolve entorno da questão de sua encadeação (*enchaînement*) sobre si mesma. Há, de modo muito geral, um tornar(se)-cinema das obras (e pelas obras, da vida), que é textualização cinética (uma *kinésis*) e questionamento metabólico (uma *métabole*) do visível e do audível em seus traços (TDI, 186).

Essa possibilidade do retorno à gênese, da memorização ou não do retorno, da possibilidade de outras interferências na obra não seria ela mais condizente com o próprio pensamento, que operaria de modo ambíguo e não linear? Essa concepção se refletiria no formato da exposição *Les Immatériaux*: “não mais um percurso único e cronológico, mas uma pluralidade de caminhos através dos ‘sítios’ específicos”⁴³. E não haveria também por aí a possibilidade de se colocar em curso a diferença na repetição⁴⁴?

Lyotard afirma que a expansão de uma cultura desterritorializada e a desapareição do indivíduo signatário da obra, ao mesmo tempo em que se “cumpre uma estetização irrefreada das trocas de todos os tipos” fazem com que as obras percam sua destinação

⁴² Ibidem, p. 168.

⁴³ Lyotard, J-F. *L'Album* (catalogue de l'exposition *Les Immatériaux*), op. cit., p. 3.

⁴⁴ Lyotard não chega a desenvolver em pormenores a questão, mas ele também chega a abordá-la no ensaio “Conservation et couleur” reunido em *L'inhumain*. Ele diz: “Não é duvidável que tenha lugar (*ait lieu*) (e momento) o arquivamento das obras, das obras pintadas em particular, se é verdade que toda é já necessariamente um arquivo, uma organização espaço-temporal, ‘bloqueada’ de alguma forma, para permitir a repetição e a transmissão. Deleuze diz ‘territorializada’. Mas você sabe que a territorialidade pode ‘engajar um movimento de desterritorialização absoluta’ e ‘cessar de ser terrestre para se tornar cósmico’” (IN, 161). Essa ideia será então abordada com mais atenção no ensaio “Arraînement de l'art. *Épikhè* de la communication”.

primeira (*désaffecte les œuvres*) e dá lugar a uma comunidade *inoperante* (*desœuvrée*). Ele retoma assim o debate sobre a comunidade articulado por Maurice Blanchot e Jean-Luc Nancy, na década de 1980.

Lyotard mais uma vez coloca em questão a ideia de comunidade; ele recusa toda interpretação do *sensus communis* kantiano que indique uma comunidade de fato; seria possível apenas pressupor uma “comunidade de uma falta”: “Em Kant, o julgamento de gosto supõe uma comunidade que faz sempre falta, e a estética se desdobra em uma falta de comunidade que é também a comunidade de uma falta (*communauté du défaut*)” (TDI, 184), pois para julgar um objeto belo não há uma regra universal verificável. Mas com o desenvolvimento das redes da eletrônica e da informática, teria havido uma transposição da “destinação imprevista da comunidade para além das determinações locais e de todos os programas étnicos” (ib.). De um lado, haveria a resposta das vanguardas ao desdobram uma estética do sublime, em que mesmo sem chamar uma comunidade imediata, a obra se instalaria em uma temporalidade “improvável”. De outro, em meio à estocagem e à reprodução, essa improbabilidade é desafiada; há uma desorientação das obras em relação a sua destinação primeira (*désaffectation*). E como consequência, Lyotard afirma que “esta comunidade inoperante (*desœuvrée*), até mesmo desorientada (*désaffectée*), seria a expressão mesma do que Bataille chama a comunidade dos que não tem comunidade” (ibidem), isto é, uma comunidade inoperante, desorientada, interrompida ⁴⁵.

A arte ofereceria a possibilidade de outro tipo de interrupção, a única possibilidade de interromper o curso da “estetização irrefreada” e do processo hegemônico de informatização, que se “torna o único critério de importância

⁴⁵ Lyotard retoma, ainda que com breve menção, o debate sobre a comunidade que Nancy e Blanchot colocaram em curso, voltando-se a questão da possibilidade de partilha e do estatuto da comunicação. Lyotard diz que a comunicabilidade exigida pelo sentimento estético, e que é suposta originária, “é ‘anterior’ a uma pragmática comunicacional” de modo que a arte seja dela a *épokhè*. Por aí, ele se aproxima do sentido de comunicação que aparece no pensamento de Nancy, visto que este pensa a comunicação como alguma coisa que torna inoperante, interrompe. Para Nancy, comunicar é fazer a experiência do intervalo que há entre os seres singulares. O termo inoperância (*desœuvrement*) utilizado no texto por Lyotard faz referência às abordagens de Nancy e Blanchot (*La communauté inavouable* - 1983). Em *La communauté désœuvrée* (1983) Nancy comenta: “A comunidade tem necessariamente lugar no que Blanchot nomeou o inoperante. Aquém ou além da obra, isso que se retira da obra, isso que não tem mais a fazer nem com a produção, nem com a conclusão, mas que encontra a interrupção, a fragmentação, o suspense” (Nancy, J-L. *La communauté désœuvrée*. Paris: Christian Bourgois éditeur, 1999, 78-79). A questão da comunidade tem lugar importante no pensamento de Lyotard, e procuramos em nosso trabalho mostrar como sua reflexão o leva a apontar a suspensão da ideia de comunidade. Não seria possível aqui abordar a relação dessa reflexão com os demais autores, apenas desejamos indicar essa remissão ao debate sobre a comunidade que veremos desdobrado também em autores com Jacques Rancière (*Aux bord du politique* - 1990) e Giorgio Agamben (*La communauté qui vient* - 1990).

social” (IN, 116). Mas o posicionamento político de Lyotard se dará no esforço de afirmar a descoberta do enfraquecimento da ideia de comunidade, que então só poderia ser forjada pelo consenso e, portanto, pelo discurso. No entanto, será preciso mostrar, como ele o faz em *Le différend*, que o consenso não pode ser total, que uma comunidade incluirá e esquecerá aqueles que não podem dizer a injustiça que lhes é feita. Nesse sentido, ele afirma a impossibilidade de comunicação como via de partilha total. Essa noção de comunicação converge com a de Nancy, como este mesmo mostra:

A comunidade nos deu - ou somos dados e abandonados de acordo com a comunidade: este é um dom a renovar, a comunicar, não é uma obra a fazer. Mas esta é uma tarefa, o que é diferente - uma tarefa infinita no coração da finitude. (Uma tarefa e uma luta da qual Marx obteve o sentido - Bataille o havia compreendido -, e da qual o imperativo não se confunde em nada com uma teologia “comunista”, mas intervém na ordem da comunicação: assim, por exemplo, quando Lyotard fala da “injustiça (*tort*) absoluta” feita ao explorado que não tem mesmo língua para dizer a injustiça que lhe é feita; mas também - e a questão é sem dúvida no fundo a mesma - na incomensurável comunicação “literária”...) ⁴⁶.

Lyotard vai defender que isso que na obra de arte é inapreensível, que constitui sua singularidade e que perdura, é justamente o que a obra comunica, ou melhor, “telecomunica”. Com esse termo utilizado no ensaio *Arraînement de l’art. Épokhè de la communication*, Lyotard pretende afastar a compreensão de que a arte pode ser comunicada no sentido das teorias da comunicação ou da pragmática comunicativa. Isso que constitui a *potência diferencial* da obra não pode se submeter ao processo comunicativo. A arte, Lyotard afirma, é justamente a *épokhè* da comunicação.

A arte é a *épokhè* da “comunicação”. Ela é a marca da falta de comunidade dada. Desse modo, ela exalta a comunidade dessa falta, significa que dela

⁴⁶ Nancy, J-L. *La communauté désœuvrée*. op. cit., p. 89.

faz falta. Isto é, deve-se imaginá-la, colocá-la em imagens, atuá-la, jogá-la. A imaginação é aqui *energeia*, *ato* (mas não *ação*)⁴⁷.

Se nesse ensaio, Lyotard se aproxima de Benjamin e Deleuze, em “Quelque chose comme : ‘communication... sans communication’ ”⁴⁸, ele abordará, a seu modo, a reflexão adorniana sobre a questão da relação entre arte e comunicação, aproximando as concepções de Adorno e Kant da questão da relação entre julgamento estético e comunicação, mostrando que duas proposições aparentemente antinômicas dos dois filósofos se confirmam uma a outra. No parágrafo 40 da *Crítica da faculdade do juízo*, Kant afirma: “Poderíamos mesmo definir o gosto pela faculdade de julgar o que torna o nosso sentimento, vindo de uma determinada representação, universalmente comunicável, sem a mediação de um conceito”. Ao que Lyotard confronta uma passagem da *Teoria Estética* em que Adorno afirma: “Nenhuma obra de arte se deve descrever ou explicar em categorias da comunicação”, mostrando que nela Adorno estaria inscrevendo-se na tradição filosófica kantiana. De acordo com Lyotard, aí Adorno vislumbraria “no pensamento hegeliano, algo parecido com uma cobertura filosófica para uma ideologia *comunicacionalista*”, pois há, na filosofia especulativa hegeliana, “uma hegemonia absoluta do conceito”. Desse modo, Adorno se aproximaria de Kant pela ideia de que “se existir uma comunicação na arte e pela arte, ela deve ser sem conceitos”, inserindo-se na tradição de “pensamento da arte” que não é a da “não-comunicação mas da comunicação não conceitual” (IN, 120).

Com esse argumento, Lyotard vai confrontar o pensamento da terceira *Crítica* aos “produtos” das tecnologias aplicadas à arte, questionando se a comunicabilidade

⁴⁷ Ibidem, p. 192: “L’art est l’épokhè de la “communication. Il est la marque du défaut de communauté donné. Aussi bien, il exalte la communauté de ce défaut, signifie qu’il la faut. **C’est-à-dire qu’il faut l’imaginer, la mettre en images, en scène, la jouer.** L’imagination est ici *energeia*, *acte* (mais non *action*)”. Os tradutores para o inglês, Vlad Ionescu e Peter W. Milne, optaram por traduzir o trecho destacado por “Which is to say that it fails to image it, to put it into images, to stage it or play it” (Lyotard, *Enframing of Art. Epokhe of Communication*, op. cit.). Nós, contudo optamos por traduzir, de outro modo, a expressão *il faut* por “deve-se”, pois entendemos que no texto de Lyotard a expressão corresponde ao verbo *falloir* e não ao verbo *faillir*, apesar de a terceira pessoa do presente do indicativo de ambos os verbos se conjugarem da mesma forma. Apesar de na oração anterior Lyotard fazer um jogo de palavras com os termos *défaut* (falta) e *faut* (conjugação do verbo *faillir*), no trecho destacado presumimos o sentido atribuído, pois Lyotard faz uma referência à noção de repetição apresentada em *Diferença e repetição* de Gilles Deleuze: “o saber não sabido deve ser representado, como banhando toda a cena, impregnando todos os elementos da peça, compreendendo em si todas as potências da natureza e do espírito; mas ao mesmo tempo o herói não pode o representar, ele deve ao contrário colocá-lo em ato (*le mettre en scène*), jogá-lo (*le jouer*), repeti-lo” (DELEUZE, G. *Diferença e repetição*. Tradução Luiz Orlando e Roberto Machado. São Paulo: Graal, 2009, 25).

⁴⁸ Lyotard, J-F. “Algo como: ‘Comunicação... sem comunicação’” In Lyotard, *L’inhuman*, op. cit.

universal “exigida” pelo sentimento estético seria possível com as obras, cujas etapas, da produção até a difusão, seriam inteiramente calculadas; ou seja, conceitos determinariam as formas que deveriam ser livres para dar ocasião ao prazer do gosto, contradizendo, portanto, a fórmula kantiana de uma comunicação universal sem conceito. Ao contrário, para que haja sentimento estético, a comunicabilidade, que Lyotard entende originária e que seria uma *exigência* e não um fato, escapa à atividade comunicacional” (ib.). E assim Lyotard opõe a ideia de comunidade a partir do *sensus communis* às teorias da comunicação, dizendo que aquela é anterior e não pode ser redutível a estas: “Na análise do sentimento estético está assim em jogo a análise do que ocorre a uma comunidade em geral. O que está em jogo na recepção das obras é o estatuto de uma comunidade sentimental, estética, bem ‘anterior’ a toda comunicação e a toda pragmática” (IN, 121).

Para Kant, se os objetos do conhecimento são apreendidos por meio dos conceitos, o mesmo não ocorre com objetos belos, mediante os quais temos apenas a possibilidade do sentimento imediato. Adorno, por sua vez, ao confrontar Kant e Hegel inclui nessa consideração a ideia de que as obras de arte podem ser *reconhecidas* e só o são “na medida em que [...] o seu interior é reconhecido” (TE, 169). Em Kant, o juízo estético é subjetivo, ainda que se trate de uma subjetividade que é considerada para além do indivíduo, isto é, suposta universal. Mas segundo Adorno, essa subjetividade seria tão presente que não o deixaria visar o *interior* do objeto estético. Mas isso só a princípio, pois Adorno vai identificar na proposição de Kant um primado do objeto que ele afirma se encontrar “virtualmente pressuposto no conceito kantiano de teleologia”. Isso quer dizer que a obra, com uma “finalidade para si e em si”, não é abandonada à “síntese subjetiva do espírito cognoscente” (IN, 170), isto é, é independente da organização do diverso pelo sujeito. Adorno aproxima Kant e Hegel identificando a primazia do objeto na arte com o reconhecimento de seu interior. Mas na obra “que tem seu lugar entre os fenômenos”, é a essência que aparece, de modo que “sua aparição é essencial”. “Por conseguinte, escreve Adorno, nenhuma [obra de arte], pense o que pensar seu produtor, é organizada em vista de um observador, nem sequer de um sujeito transcendental aperceptivo; nenhuma obra de arte se deve descrever e explicar em categorias da comunicação” (ib.).

Lyotard, por sua vez, defende a tese de que há uma *passibilidade* – “enquanto possibilidade de sentir” – necessária para que haja sentimento estético, isto é, a exigência de que o sujeito seja *passível* – diferentemente de passivo – na recepção das formas. Com isso Lyotard afirma que a possibilidade do sentimento de prazer depende de uma passibilidade à *doação*. Nesse sentido, o sentimento estético é algo intermediário entre uma atividade e uma passividade do espírito. No entanto, Lyotard argumenta, mediante os produtos determinados por conceitos, como seriam as obras das novas tecnologias, o sujeito seria simplesmente ativo e, ao contrário, apenas quando somos passíveis é que alguma coisa nos acontece. Lyotard se pergunta, como pode algo “comover-nos se já sabemos, ou podemos saber, de que, para que, com que e por que foi feito?” (IN, 115).

O problema apontado por Adorno e Lyotard é identificado, em ambos os casos, com o pensamento hegeliano em oposição a Kant. Neste confronto, tanto Adorno como Lyotard dão razão ao segundo. Para Adorno a questão está no “método de Hegel de se abandonar à natureza dos objetos estéticos e de abstrair dos efeitos subjetivos enquanto algo de contingente” (TE, 170). A partir disso, Lyotard vai retomar Adorno para apontar a separação entre as categorias da comunicação e as obras de arte, afirmando que estas não poderiam ser comunicadas no sentido de um conteúdo a ser transmitido. “Aquilo que nos acontece” foge à possibilidade de apreensão pelo sujeito.

Com a “vitória” da ideologia comunicacionalista prenunciada por Hegel, a hipótese de Lyotard é a da crise que atinge o espaço e o tempo. Ainda que tenha havido uma crise, da qual teve que se ocupar a arte moderna, a situação “pós-moderna” seria tal em que não restam nem mais o espaço e o tempo. Portanto, é questão saber se esse “desenraizamento” operado pelas novas tecnologias pode ainda possibilitar a *doação* ou o *acontecimento*. Para Lyotard, portanto, “a questão que nos é posta pelas novas tecnologias quanto à sua relação com a arte é a questão do aqui-agora” (IN, 122).

Lyotard, ainda que apresente uma reflexão que aproxima as obras dessas tecnologias da pragmática comunicativa, afastando-as da instância do “artístico”⁴⁹, única que mostra oferecer *resistência* ao processo de complexificação, ou que aponte um estado *inoperante* de uma comunidade “desenraizada”, ele ainda dá abertura a otimismo momentâneo para se perguntar: “poderá o desenraizamento, ligado à nova

⁴⁹ Ver Lyotard, J-F. “Anima minima” in *Moralités postmodernes*. Paris : Galilée, 1993.

tecnologia, prometer-nos uma emancipação?”. Com essas considerações Lyotard admite a possibilidade da ampliação da noção de arte, mas a abordagem crítica de tais obra visa à difícil tarefa de pensar a arte em meio à “estetização irrefreada” que traz o risco de a arte se aproximar da mercadoria e, neste ponto, o diagnóstico dos dois autores converge plenamente. Mas a concessão de Lyotard será aquela cabível mediante a constatação: “Já deixamos de lamentar a ‘reprodutibilidade técnica’ das obras, sabemos que a indústria não significa o fim das artes, mas sim sua mutação” (IN, 128). Se de um lado a arte não pode se desviar do princípio de que o infinito está em jogo na dialética das pesquisas e não pode dar uma resposta lúcida ao processo de complexificação senão participando desse processo, de outro precisa se afastar da imposição do processo de informatização. Lyotard se coloca, na esteira de Adorno, no limite, que se tornou tênue, entre arte e não-arte.

Para Lyotard, a tarefa da arte deveria extrapolar o procedimento tecnológico de memorização, em que o logos deve se voltar *sobre* ele mesmo “para fins de apropriação e de expansão” (IN, 65). Na arte o logos deverá se voltar *contra* ele mesmo. Com isso deve-se buscar não aquilo que ficou esquecido, mas qualquer coisa que não tenha sequer sido inscrita. Lyotard se pergunta então se a anamnese será possível com o novo modo de inscrição e de memorização que caracteriza as novas tecnologias. Essas poderiam ajudar a afinar nossa resistência anamnésica ou, ao contrário, ao impor sínteses ao espírito elas impediriam a perlaboração? Foi nesse mesmo sentido, por exemplo, que Lyotard comparou o trabalho realizado pelas vanguardas com uma anamnese tal como proposta pela psicanálise freudiana. Ele associa o trabalho realizado pelos artistas vanguardistas, ao repensar os próprios trabalhos modernos, com o processo pelo qual se submete um paciente na tentativa de “elaborar a sua perturbação presente associando livremente elementos aparentemente inconscientes com situações passadas, o que lhe permite descobrir sentidos ocultos da sua vida, do seu comportamento” (PEE, 97). Mas Lyotard ressalva que não se trata de buscar os “fatos ocultos” que deram origem à perturbação, pois o esforço para se relembrar o “pecado original” faz com que este não cesse de repetir. Diferente, portanto, de uma simples rememoração, o método freudiano da “perlaboração” (*Durcharbeitung*) consiste em livres associações de quaisquer elementos que venham à mente do paciente. O intuito

não é o de relembrar o acontecimento passado, mas o de revivê-lo, como uma afecção que se faz presente: “a cena não pretende reproduzir fielmente a pretensa ‘cena primitiva’. Ela é ‘nova’ porque é sentida como tal” (IN, 40).

Nesse sentido, para Lyotard, os artistas vanguardistas, ao se lançarem às experimentações, passaram a realizar uma perlaboração sobre o próprio sentido da arte, sobre as obras anteriores, sobre a modernidade. É o que fazem, por exemplo, Picasso e Braque em relação a Cézanne, Duchamp mediante Picasso e Braque e Buren em relação a Duchamp. O artista, contudo, não é livre para experimentar conforme sua vontade, mas para buscar o que nem mesmo foi inscrito, mas que se lhe impõe como uma “presença rompante (*brisante*)”.

Para Adorno, a “dialética do material”⁵⁰ resulta em que a liberdade do artista será aquela permitida pelo material: “o extremo é proposto pela tecnologia artística, não apenas desejado por uma disposição anímica rebelde” (TE, 61). Ou seja, a escolha do material não é feita por uma intenção subjetiva de expressão do artista, ela se submete à “consistência” do trabalho, isto é, é uma liberdade a ser justificada. O artista vai se limitar, portanto, a resolver questões colocadas pela tradição artística.

A noção lyotardiana de perlaboração se aproxima, portanto, da dialética do material em Adorno, enquanto em ambos os casos a liberdade do artista será de alguma forma limitada àquilo sobre o que vai trabalhar. Ao caracterizar o procedimento das vanguardas pelo método da *Durcharbeitung* freudiana, Lyotard afirma que o artista deve se entregar a associações livres, o que poderia a primeira vista fazer parecer que há aí maior liberdade. No entanto, Lyotard afirma, no ensaio “La peinture, anamnèse du visible”⁵¹, que o sentido passado

⁵⁰ Ao comentar em Adorno a questão da dialética entre liberdade e necessidade da configuração da forma, de grande importância nos debates da Nova Música, Jorge de Almeida diz que a liberdade do artista corresponde à “sua não-submissão a qualquer procedimento que não seja justificado pela consistência da obra” (ALMEIDA, J. M. B. *Crítica dialética em Theodor Adorno: música e verdade nos anos vinte*. Cotia: Ateliê Editorial, 2007, p. 302). Na dialética entre liberdade e necessidade, “o rigor da construção possibilita a real liberdade de expressão subjetiva”, de modo que “a liberdade ocorre no próprio material” (ib., 303). A liberdade do compositor corresponde à exigência do material. Ele cita Adorno: “A escolha dos meios não é decidida nem por uma intuição qualquer do compositor sobre o curso da história, nem por uma necessidade subjetiva de expressão, mas pela própria consistência do que é figurado” (Adorno, “Arbeitsprobleme des Komponisten” (1930) GS 19, p. 435). Portanto, segundo Adorno, o artista vai trabalhar sobre o material que se lhe impõe, buscando resolver questões colocadas a ele: “A composição se assemelha, nesse sentido, à resolução de problemas. Não problemas eternos e universais, e sim questões colocadas concretamente pela própria tradição na qual as obras se inserem...” (ib., p. 304-305).

⁵¹ In *Misère de la philosophie*, op. cit.

Do ‘material (da matéria), vinda de todos os tempos, é chamado a se encadear sobre a frase presente, sem preocupação de argumentação e sem preocupação de escritura tampouco. A ausência aparente de constrangimentos, a ‘liberdade’ de associar, é o reverso de uma disposição reguladora forte, mesmo violenta: não temer o incongruente, o absurdo, o escandaloso. Disposição a ‘trabalhar através’ da frase de agora e através das que vem aí se associar: perlaboração. Trabalhar através disso para obter esta disposição e porque nós já estamos nessa disposição. Sem dúvida é assim o trabalho de escrever e de pintar, colocado à parte o constrangimento de *estilo* (Mph, 101).

Se em Adorno o processo de racionalização é incontornável é porque para ele isso se desdobra historicamente. Já Lyotard extrai a condição histórica do processo para transferi-la para uma instância inconsciente. Ele substitui a ideia de um sentimento partilhado em Kant para a de que há uma *afecção* que provém do espaço-tempo-matéria que contém uma *potência de afecção* escondida que se faz aparecer pela *anamnese*. O material em Adorno se coloca a partir do processo social, enquanto em Lyotard surge enquanto uma “dívida de infância”: “Uma ‘infância’ que não seria uma época da vida, mas uma incapacidade de representar e ligar um algo” (HJ, 28).

Esse desdobramento leva Adorno a considerar que a beleza se tornou *kitsch*, a noção de estilo se fez obsoleta ou a arte é expressão de seu tempo, o que será contestado por Lyotard, para quem há um *différend* entre o tempo artístico e o tempo histórico. Contudo, Lyotard concederá em certos momentos a uma interpretação que articula os dois tempos. Suas reflexões oscilam entre os dois sentidos, pois, como ele observa na entrevista a Blistène, a arte “vale certamente como expressão de seu tempo”, mas “pode também ser percebida como transcendente ao tempo que a produz”⁵². Nesse sentido, Lyotard vai fazer a defesa de um fio condutor que se preserva nas obras e que faz com que se afirmem como o trânsito de um só gesto, ao mesmo tempo em que formula o diagnóstico das transformações que teriam atingido a sensibilidade - embora ressalve que não gosta de utilizar esta palavra - que favorece a interpretação de que a beleza ficou “fora de moda”.

Toda essa reflexão em que Lyotard mantém uma postura muito mais investigativa do que conclusiva vai tomar uma forma das mais contundentes no comentário sobre a obra do pintor Jacques Monory. É como se a reflexão de Lyotard

⁵² Blistène, B. “Conversation avec Jean-François Lyotard”, in *Lyotard et les arts*, op. cit., p. 179.

sobre as obras dos artistas lhe permitisse resolver, ainda que momentaneamente, questões que elabora teoricamente, mas cujos desdobramentos ainda não se expõem com total clareza. Nesse sentido, no texto *L'assassinat de l'expérience par la peinture*, Monory, ele dará um encaminhamento ao debate sobre a relação entre arte e tecnologia, que parte do diálogo com os autores frankfurtianos, para ser desdobrado dentro da perspectiva do *inumano*. Nestas análises, Lyotard mostrará como essa obra pode, ao mesmo tempo, “banalizar” procedimentos de criação, utilizar suportes e assumir uma “função crítica”. Assim, não haverá por princípio um problema na incorporação de procedimentos tecnológicos na fatura. Ele observa que a introdução de meios de reprodução mecânica na criação artística

não produz o desastre artístico, político e moral que os marxistas de Frankfurt temiam (*redoutaient*), não somente ela elimina a lenda assaz religiosa do criador e da criação, mas ela é a nova resposta ao que poderia parecer o grande desafio lançado pela sociedade moderna à arte de pintar: a invenção e a difusão da fotografia (AS, 48).

No ensaio “Réponse à la question : Qu’est-ce que le postmoderne?”, ao generalizar o comentário sobre a fotografia e o cinema, Lyotard formula uma crítica que aponta neles vias de “mecanismos de ilusão” para fazer crer em realidades que escondem a ausência de realidade. Segundo Lyotard, a fotografia, que a princípio pareceria realizar uma estética do belo, ao fazê-lo por meio de dispositivos técnicos, limitaria a beleza aos *logiciels*: isso resultaria em um excesso de beleza. Mas no ensaio “Répresentation, présentation, imprésentable”⁵³, ele faz uma distinção entre a fotografia e a arte fotográfica, cujas pesquisas ele compara às das vanguardas picturais (IN, 136), que consistem, ao contrário, em denunciar mecanismos de ilusão. Ainda assim, a respeito da obra de Monory, Lyotard observa que, para além da fotografia usada em sua técnica artística, o artista pinta a imagem com tinta a óleo, o que destituiria a fotografia de seu papel ordinário de fazer crer em uma realidade creditada apenas ao que ela mostra.

O texto *L'assassinat de l'expérience par la peinture*, Monory, publicado pela primeira vez pela Castor Astral em 1984, é a reunião de dois textos que foram publicados em períodos diferentes, como explica Parret no “Prefácio” à série *Ecrits sur*

⁵³ In *L'inhumain*, op. cit.

l'art contemporain et les artistes, pela qual o texto foi recentemente reeditado. O primeiro texto intitulado *Économie libidinale du dandy* foi publicado pela primeira vez em 1973. Em ocasião de uma exposição da obra de Monory, Lyotard redigiu *Esthétique sublime du tueur à gages*, em 1981. Como Parret observa, “embora os dois textos sejam distantes do ponto de vista de sua datação e de sua implantação filosófica, a reunião do Castor Astral oferece uma teorização coerente da pintura de Monory”⁵⁴. No primeiro texto, Lyotard interpreta a obra do pintor segundo a dinâmica da *economia libidinal*, enquanto no catálogo da exposição, estaria operando a noção de estética do sublime. É interessante, no entanto, verificar, que ainda assim a reunião dos textos não compromete sua coerência e nos apresenta a possibilidade de se articular dois “momentos” filosóficos diferentes do autor e de verificar como ambas as dinâmicas podem conviver no mesmo contexto. No primeiro texto, cujas análises se desdobram segundo a economia libidinal, Lyotard observa:

o hiper e o neo-realismo em pintura não provêm de uma problemática da representação, mas daquela da economia libidinal e política. Eles não são uma alusão a uma cópia do objeto, de um hipotético objeto, eles consistem em sua decupagem e sua montagem plásticas conforme às regras segundo as quais o capital decupa e monta os ‘objetos’: todas as coisas tornam-se mercadorias” (AS, 66).

Para Lyotard, as obras realizadas dentro dessa lógica nos desviam do problema da representação e nos orientam para a questão da produção. O modo de o artista intervir na obra se distancia do que ocorre na pintura tradicional, pois a mediação entre o artista e a obra passa a se dar por meio de dispositivos técnicos, por meio da máquina. Aí, Lyotard encontra certas ideias apresentadas no ensaio “Esquisse d’une économie de l’hiperréalisme”⁵⁵, do mesmo ano de 1973. O trabalho do artista então teria seu impulso no desejo de se associar à máquina; a libido se realizando “no fato de introduzir a foto no dispositivo de reprodução pictural e de produzir-re-produzir a tela pintada e de fazer funcionar a máquina” (TDI, 110).

⁵⁴ Parret, Herman. Préface in *L’assassinat de l’expérience par la peinture, Monory / The Assassination of Experience by Painting, Monory*. Louvain : Leuven University Press, 2013, p. 8.

⁵⁵ In LYOTARD, J-F. *Textes dispersés I: esthétique et théorie de l’art / Miscellaneous Textes I: Aesthetics and Theory of Art*. Leuven: Leuven University Press, 2012; publicado pela primeira vez em

No entanto, os artistas hiper-realistas não se limitam ao procedimento da máquina, Lyotard observa. Ao reforçarem os tons e os “valores” com tinta a óleo, eles introduzem um fator desregulador na máquina, projetam uma “disposição de corpo” na máquina foto-ótica: “a mão produz uma imagem que é uma reprodução sem perda, um duplicatum neguentrópico. Assim a máquina-corpo do pintor desregra a máquina foto-ótica fazendo com que ela dê mais do que recebeu” (TDI, 112). Mas essa tensão entre os pólos, artista e máquina, mantém uma ambiguidade nas obras hiper-realistas. Aí o artista se encontraria em um paradoxo, ele gostaria, ao mesmo tempo, de ser dominado pela máquina e de dominá-la.

Enquanto o imperativo capitalista é ganhar tempo, para o quê as máquinas estão a serviço, a atividade de pintar não corresponde a um tempo contável, mas um tempo próprio que, do ponto de vista capitalista, pode significar “perder tempo”. O tempo de pintar é muito menos sintetizante que o tempo de produzir (AS, 140). Por outro lado, em obras como as de Monory, naquelas em que Lyotard identifica motivos do dandismo, haveria uma “perversão do tempo de pintar”, pois seria a atividade artística “investida pela do capital” (AS, 79).

É evidentemente assim, por inversão, que a obra de Monory, *ao mesmo tempo* realista e romântica, portanto dândi, fixa sobre ela mesma um deslocamento no tempo de pintar que chama à singularidade do tempo moderno. O uso das máquinas de reproduzir, a interposição, entre o motivo e a inscrição final, de uma multidão de gravadores e conversores de imagens, tem necessariamente por efeito, ao menos quando ela é combinada com o antigo trabalho da mão sobre a tela, retardar o gozo por descarga (*décharge*), resfriar os fluxos libidinais-cromáticos (AS, 104).

Os motivos combinados ao uso dos dispositivos fazem transitar nas obras de Monory a combinação de duas temporalidades, de ganho e perda de tempo, e as obras tendem ora a uma ora a outra temporalidade. Por exemplo, Lyotard diz que algumas obras “se inclinam mais do lado do tempo contável, *New York no 6* (1970), *Brightonarium* (1968), outras, provavelmente muito mais numerosas, do lado do tempo sexual/histórico, quase toda a série *Velvet Jungle*. O importante é que todas oscilam entre os dois polos...” (AS, 105-106).

No segundo texto, “*Esthétique sublime du tueur à gages*”, Lyotard identifica um percurso nos trabalhos de Monory cuja “mensagem” se torna cada vez mais “apática”, em que o pintor “abandona os traços românticos e dândis” (AS, 136); um trânsito que

vai de obras mais românticas quanto aos motivos e mais modernas quanto a fatura, até obras em que se nota a perda da sentimentalidade, o que, segundo Lyotard, ocorre depois de *Meutres* ou les *Mesures* e vai até *Ciels*: “Monory não recorreu mais ao sentimento subjetivo, à melancolia. Sua pintura e seu texto cessam de se referir ao estado de um sujeito afetado pela perda do sentido ou pela impossibilidade de apresentar o absoluto [...]. A arte da ausência de fim se despojou um pouco mais do pathos” (AS, 130-131). Assim, Lyotard vai apontar um declínio da instância subjetiva em *Ciels*, em que o tempo, se há um, não é aquele da consciência. Com a diminuição das marcas da sensibilidade, o dandismo, que mistura prazer e dor, atinge “seus confins”. Há uma diminuição da emoção na obra cuja mensagem é cada vez mais apática (AS, 136). Será uma estética “popular e menor” no sentido do rumo que toma a estética do sublime segundo Adorno, como o próprio Lyotard indica:

Adorno observa que a estética do sublime se põe logo à “soar oca”, que o sublime “se transforma em seu contrário”, que o sujeito que acreditava encontrar sua última identidade na Ideia do absolutamente grande “é entregue ao cômico”, e que “não há senão um passo do sublime ao ridículo” (ib.).

Adorno afirma na *Teoria Estética*:

O sublime acaba, sem dúvida, por mudar-se no seu contrário. [...] A grandeza do homem enquanto espírito e como dominador da natureza deveria ser sublime. Se, porém, a experiência do sublime se desvela como a autoconsciência do homem da sua essência natural, a estrutura da categoria “sublime” modifica-se. Ela própria era, na versão kantiana, afetada pela futilidade do homem; nela, precariedade do indivíduo empírico, devia aparecer a eternidade da sua definição universal, a do espírito. Se, porém, o próprio espírito é reduzido à sua dimensão natural, o aniquilamento do indivíduo deixa de ser nele positivamente suprimido. Mediante o triunfo do inteligível no indivíduo que resiste espiritualmente à morte, este empertiga-se como se, portador do espírito, fosse apesar de tudo absoluto. Fica assim entregue ao cômico. A arte avançada dedica ao próprio trágico a comédia; o sublime e o jogo convergem (TE, p. 300).

De acordo com Rancière, Schiller teria intermediado o desdobramento na estética contemporânea do sublime kantiano. Assim, a auto-educação estética schilleriana desembocaria na *metapolítica* da estética com Adorno e Lyotard. Segundo ele, em sua resposta, Adorno propõe que a promessa de emancipação só pode ser mantida se se afasta qualquer tipo de reconciliação. O campo da estética passa a ser o do

irreconciliável. De acordo com Rancière, Lyotard retoma essa concepção de irreconciliável de Adorno e a conduz até o ponto de sua inversão: “O significado do pós-moderno no pensamento de Lyotard se torna claro: este foi justamente o momento de desconexão entre modernismo artístico e emancipação política”⁵⁶.

No texto “Schiller e a atualidade do sublime”⁵⁷, Pedro Sússekkind abordou os desdobramentos, na estética, desse percurso que relaciona os autores. Nesse sentido, ele aponta Adorno e Lyotard como herdeiros da tarefa assumida por Schiller de transpor o sublime na natureza para o sublime na arte. Contudo, algumas diferenças notáveis distanciariam os autores. Uma delas é que nos textos da década de 1980, Lyotard não leva em conta a aproximação com o trágico. Sússekkind também nota que embora a noção kantiana de apresentação negativa seja central na reflexão tanto de Schiller como de Adorno e Lyotard, este último irá afastar sua leitura das demais ao dar uma preferência a Burke em relação a Kant e ao não apresentar qualquer mediação na “apropriação das definições modernas do sublime para pensar a arte contemporânea”⁵⁸. Sússekkind vai então apresentar a transposição lyotardiana do sublime para a arte contemporânea, buscando mostrar que embora o diagnóstico de Adorno e Lyotard sobre a situação da arte cujo conceito foi colocado em questão se aproximem, o procedimento dos autores e as consequências são muito diferentes⁵⁹.

Lembremos que a destituição do sujeito mediante o desenvolvimento tecnológico que Lyotard observava, levaria à situação em que a medida de todas as coisas já não é mais determinada pelo sujeito, que se se pretendia senhor; revelou-se servidor:

O fim da experiência é sem dúvida o fim do infinito subjetivo, mas como momento negativo da dialética da pesquisa, ela é a concretização de um infinito anônimo que organiza e desorganiza sem cessar o mundo, e cujo

⁵⁶ (Rancière, J. “The sublime from Lyotard to Schiller : Two readings of Kant and their political significance”. In *Radical Philosophy* 126 (Jul/Aug 2004), p. 14 (versão pdf).

⁵⁷ Sússekkind, P. “Schiller e a atualidade do sublime” in SCHILLER, F. *Friedrich Schiller : Do sublime ao trágico*. Organização Pedro Sússekkind ; tradução e ensaios Pedro Sússekkind e Vladimir Vieira. Belo Horizonte : Autêntica Editora, 2011.

⁵⁸ Ibidem, p. 110.

⁵⁹ Ibidem, p. 111.

sujeito individual, a qualquer nível que esteja na hierarquia social, é o servidor voluntário e involuntário (IN, 135).

A experiência individual da consciência rui⁶⁰ em um contexto em que “a tecnociência capitalista em pleno vapor injeta seus produtos e seus meios mais refinados até as faculdades mais íntimas do Eu” (AS, 9). Há um desastre que atinge a experiência que seria a de um sujeito agora submetido a uma “vontade anônima”. É como se então o pintor devesse assumir essa condição e não recusar o princípio do infinito que regula as pesquisas, que o submete a um “infinito anônimo”. Lembremos que Lyotard defende. no ensaio “*Répresentation, présentation, imprésentable*”, que a tarefa do pintor deve ser a do sublime imanente. O abismo a ser testemunhado será aquele entre a *Ideia* e o sensível. Nesse sentido, de todos os artistas, Monory será aquele que mais vai se aproximar dessa tarefa, testemunhando a ausência de regra comum entre eles:

à sua maneira aparentemente menor [...], Monory testemunha que a regra é a desregulação (*dérégulation*) entre a presença e a *Ideia*. Mas a desregulação não é sentida como um sentimento e não exige gênio para se exprimir. É agora atestada como regra pura, anônima, apática, que coloca em ordem o que não tem nenhum sentido (AS, 131).

Lyotard observa que Monory utiliza a fotografia e outros dispositivos tecnológicos como o radiotelescópio. Os dados por aí obtidos são analisados por

⁶⁰ Quando Lyotard comenta a destruição da experiência em função do desenvolvimento tecnológico e da substituição dos procedimentos tradicionais de transmissão de dados pela informação, certamente tem como referência Benjamin, que aborda o tema em alguns de seus ensaios. O filósofo alemão comenta a substituição da narrativa pela informação desempenhada pela imprensa, que refletiria um empobrecimento da experiência. Isso ocorre, segundo Benjamin, pois enquanto a narrativa abre a possibilidade inesgotável de interpretações, a informação “aspira a uma verificabilidade imediata” (Benjamin, *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, op. cit., p. 219.). Ele observa ainda que a informação atende ao objetivo da imprensa que não pretende que as informações enriqueçam a experiência do leitor e, ao contrário, procura “isolar os acontecimentos” para impedir que isso ocorra (BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Tradução José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 106.). Portanto, Benjamin afirma, na substituição da narrativa pela informação “reflete-se a crescente atrofia da experiência” (ibidem, 107.). A inspiração benjaminiana da crítica de Lyotard torna-se assim clara. Lembremos que o filósofo francês acusava a hegemonia da informação de sufocar a experiência do *continuum* temporal. Justamente o que se impede com isso é o acontecimento - ainda que este tenha um sentido específico no pensamento de Lyotard, diferente, portanto, da noção de acontecimento que Benjamin tem em conta. Para o filósofo francês, a brevidade da informação não corresponde ao contínuo das experiências tanto individuais quanto coletivas, de modo que em ambos os âmbitos a experiência seria destruída. Benjamin, por sua vez, afirma que “onde há experiência no sentido estrito do termo, entram em conjunção, na memória, certos conteúdos do passado individual com outros do passado coletivo” (ibidem, p. 107.). A narrativa faria a mediação desses dois eixos, enquanto a informação em sua imediatidade não pode aderir nem à memória coletiva nem à individual. Benjamin afirma: “Uma forma completamente nova de miséria recaiu sobre os homens com esse monstruoso desenvolvimento da técnica” (Benjamin, *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*, op. cit., p. 124.). Também no ensaio *Experiência e pobreza*, Benjamin discorre sobre o tema do empobrecimento da experiência do homem contemporâneo (ib.).

computadores e estocados nas memórias-máquinas. O céu não é “uma imagem visual, mas um conjunto de definições” (AS, 117). Esse procedimento levarão Lyotard a apontar nessas obras de Monory um modo “menor”. No entanto, a participação da pintura a óleo introduzirá o *différend* entre uma obra de arte e um objeto de reprodução qualquer.

Lyotard afirma que ao incluírem o uso de dispositivos de reprodução e tenderem a um “realismo”, as imagens de Monory não seriam simplesmente belas, mas “demasiado belas”. No ensaio “*Répresentation, présentation, imprésentable*”, Lyotard afirma sobre a fotografia que o “excesso de beleza”, a quase perfeição das imagens, seria alcançada às custas da liberdade necessária ao juízo de gosto, pois o belo aí não corresponde ao gosto no sentido kantiano, mas “exige apenas o conhecimento dos códigos tecnocientíficos e midiáticos ambientes” (IN, 144).

Há um “infinito anônimo” que opera e pode ser identificado nessas imagens, mas este “não é o indeterminado de um sentimento mas a infinita realização das ciências, das técnicas e do capitalismo” (IN, 134). As regras operantes, portanto, seriam determinadas “pelas leis científicas, técnicas e mercantis que governam a fabricação, a circulação e o consumo das imagens”, o que “deixa pouca liberdade ao olho e ao espírito para modular sua relação à ocasião da percepção do quadro” (AS, 144). A máquina fotográfica programa a “fabricação de belas imagens”. Neste caso, “o indeterminado, porque não permite a previsão, deverá ser, senão eliminado, ao menos limitado às capacidades do aparelho e com ele, o sentimento” (IN, 134).

À liberdade necessária para que haja o sentimento estético se substitui “a concreção dos materiais e dos *logiciels* nos dispositivos autônomos” (AS, 151). A nós restaria, propõe Lyotard, servir a esses dispositivos ou se postar mediante eles como *experimentadores*. Mas a *experimentação* de que se trata aqui será limitada, pois consiste no saber e no saber-fazer, “propriedade das novas máquinas”. Tal experimentação “não deixa lugar à *aura*”, “não conhece senão fatos”, os quais “são analisáveis e produtíveis a partir de axiomáticas”, que por sua vez “são dispositivos lógicos interessantes” (AS, 150). Nesse sentido, o céu e o azul de Monory seriam “fatos” e não criação artística. Nem belas nem sublimes, essas imagens “demasiado belas”, seriam muito mais os produtos das sínteses axiomáticas e operacionais:

Ele parece abandonar a estética do sublime e retornar por sua plástica à do belo, aquela de uma harmonia entre o sentido e o sensível. É somente pela *demasia de belo* que ele atrai a atenção sobre o fato essencial da pós-modernidade, a incorporação do sublime no belo, a síntese do infinito e do finito na figura da experimentação (AS, 149).

Assim, as imagens de Monory se colocam de acordo com a *condição* da pós-modernidade, mas em um sentido crítico, apresentando que há ao mesmo tempo uma regra e uma desregra; mas a regulamentação não seria aquela que resulta do livre jogo entre a imaginação e o entendimento, ela será determinada “pelos meios tecnocientíficos de produção e reprodução das imagens” (AS, 144). Essas imagens “conotam a permutabilidade, a repetição (a tiragem ilimitada), a perda da *aura*, a tecnociência do capital” (AS, 139). Lyotard afirma: “Talvez ele não tenha aí o que dizer e o que pintar senão a repetição” (AS, 123). Mas a pintura introduz o elemento de singularidade, o *différend*.

O quadro monoryano não solicita um gosto no sentido kantiano [...]. Ele exige somente o conhecimento dos códigos tecnocientíficos e midiáticos ambientes e chama a uma receptividade das conotações. Ele atesta assim que nós não temos nossa regra de vida e nossas razões de pensar em nós mesmos, mas em uma vontade ou uma necessidade exterior anônima, nem boa nem má. Mas ele atesta isso porque é pintura, enquanto as imagens próprias da comunicação midiática e científica não podem atestá-lo, pois elas são o que elas são, sem mostrar o que elas são, nem o mundo ao qual elas pertencem (AS, 144-145).

As imagens de Monory não chamam a um senso comum, a uma comunidade, mas, Lyotard diz, a uma população que já está morta como comunidade. Ele dirá em *L'inhumain*: resta a comunidade que se estabelece pela troca de bens e de serviços. A regra vigente na obra Monory seria a desregulação entre a existência e o sentido, que “destrói toda comunidade” (AS, 125). Lyotard afirma, “as imagens são então um vasto espelho mass-midiático, boas quando ele reflete bem o espectador anônimo”; a “massa de sobreviventes apáticos” se reconhece nelas, o que lhes atribui um realismo (AS, 140). Assim, “Monory significa que não há mais interesse popular, porque não há mais povo, salvo face à adversidade. Não são as Luzes que guiam a humanidade, mas um impulso para realizar os saberes, mesmo ao preço da comunidade” (AS, 142).

O dispositivo tecnológico e as operações lógicas são finitos, mas as competências, as performances, as possibilidades de operações são infinitas. O céu de Monory é um produto finito e acabado (*fini*) que é o resultado de uma possibilidade infinita de transformações e de operações. Desse modo, o céu não é belo nem sublime, nele não é possível separar o finito do infinito. “Ao abismo que suscitava o sentimento sublime substitui a concreção dos materiais e dos *logiciels* nos dispositivos autônomos” (AS, 151). Assim “o céu não é nem um nem outro se ele cessa de ser uma realidade sensível dada a um sujeito dotado de Ideias e se ele é um artefato obtido por máquinas de conhecimento” (AS, 149). Lyotard aponta um outro paradigma para uma estética: “A divisão do belo e do sublime se tornou caduca” (ib.).

Se há aí uma desmesura, ela está em que a experiência sucumbe mediante o infinito das performances apoiadas em axiomáticas e dispositivos operacionais, “o infinito cosmológico parece se apagar mediante o infinito tecnológico” (AS, 117). É uma desmesura própria à dinâmica do capital e da tecnociência, o que Monory, portanto, *testemunha*. Desse modo, ele não faz crer na realidade, mas formula uma espécie de “realismo sublime”, que não consiste mais em apresentar negativamente o inapresentável - o que fazia nas primeiras obras que tinham motivos românticos - mas em fazer da desmesura realidade.

A obra de Monory testemunha um desacordo entre a presença e o infinito, entre a existência e o sentido, mas ela o testemunha sempre pelo lado menor, e não pelo lado maior. Não é a força infinita das Ideias que aí é apresentada negativamente, não é também a realidade finita que desespera e que exaspera por sua imbecilidade, é Ideia realizada, a negação tornada realidade, a morte como modo de vida que é mostrada positivamente (AS, 114).

Nesse sentido, a obra de Monory é crítica porque não “faz acreditar na realidade deste mundo”, mas “faz descobrir a sublimidade que o sustenta” (AS, 152-153). A desmesura não se encontra no abismo que haveria entre as ideias e a sensibilidade, “ela está na inexorável erosão da experiência sob o efeito das ideias realizadas em axiomáticas e em dispositivos operacionais. O sublime de imanência substitui o sublime de transcendência” (AS, 153). Portanto, o céu de Monory, diferente das obras vanguardistas, não alude ao que não se pode apresentar: “O infinito é apresentado como ele se apresenta positivamente em suas obras observáveis (o artefato do céu) e por meio

de seus aparelhos (a fotografia, etc.). Ele é o infinito das interações estabelecidas e possíveis, contido no próprio princípio da tecnociência e do capital” (AS, 153).

As análises de Lyotard sobre a obra de Monory indicam, portanto, que sem ignorar a sublimidade presente na economia capitalista e nas pesquisas tecnológicas, a arte encontra um modo de testemunhar essa condição. No ensaio “Le sublime et l’avant-garde”⁶¹, Lyotard afirma:

Há sublime na economia capitalista. Ela não é acadêmica, não é fisiocrática, não admite nenhuma natureza. Ela é, num certo sentido, uma economia regrada sobre uma Ideia, a riqueza ou a potência infinitas. Ela não chega a apresentar nenhum exemplo na realidade que verifica esta ideia. Subordinando-lhe a ciência pelas tecnologias, sobretudo as da linguagem, ela não faz senão tornar a realidade mais e mais inapreensível, sujeita à questão, enfraquecimento (IN, 116).

Ele aponta, portanto, uma “conivência” entre o capital e a vanguarda, embora essa relação seja mais de ambiguidade. Por um lado, a estética do sublime “é e continua a ser uma reação contra o positivismo *matter of fact* e o cálculo realista que governam” (ib.) a economia capitalista; de outro, a força destrutiva do capitalismo se traduz de algum modo no impulso dos artistas para experimentar, para transgredir regras. É então como se, ao se distanciar das vanguardas e realizar uma estética do sublime menor, a obra de Monory testemunhasse, ela mesma, essa conivência e que a tarefa da arte não é senão testemunhar.

⁶¹ In *L’inhumain*, op. cit.

Conclusão

A tarefa de interpretar e comentar os textos sobre arte do quinto período da produção de Jean-François Lyotard permitiu-nos fazer circular um pensamento que permanece mal explorado. Nosso trabalho é um estudo pontual que se limita a um período e a algumas temáticas dessa filosofia. Contudo, a potência que têm sobretudo as filosofias do figural e do *différend* somadas à contundência crítica desse quinto período demanda estudos a serem feitos.

Nos ensaios que abordamos aqui, procuramos apontar a maneira singular com a qual Lyotard intervém no debate sobre a arte contemporânea, procurando mostrar que essa intervenção não pode ser separada de seu posicionamento político. Com isso queremos também sugerir, que em um sentido diferente das filosofias do figural e do *différend*, neste quinto período, talvez a força do pensamento lyotardiano seja mais crítica do que a de uma construção conceitual sistemática, o que não diminui de forma alguma a importância desse momento de seu pensamento.

A tarefa anunciada, no prefácio de *Discours, Figure*, de elaborar um texto de filosofia aproximando-o de um texto de artista foi colocada em curso neste quinto período. Aí, o *modo da anunciação* consituirá o modo de se desdobrar a filosofia, e os conceitos vão ganhar seu sentido no processo de escrita. Com isso, as análises de Lyotard sobre os artistas vão ganhar grande força neste período. A recente publicação completa desses escritos, pela Presse Universitaire de Louvain, vai possibilitar que sejam conhecidos e estudados em seu potencial. Para o comentário do pensamento de Lyotard, eles têm um papel bastante importante. Herman Parret, no prefácio da recente edição de *Karel Appel : un geste de couleur*, observa que ainda não foram feitos estudos que associem esses textos ao pensamento teórico de Lyotard, tarefa que permanece, portanto, a ser realizada.

Nos ensaios que abordamos, Lyotard produziu uma crítica do que chamou, pelo menos em um momento, de cultura pós-moderna. Com isso se viu levado, pelos debates, a pensar a questão da arte das então chamadas novas tecnologias. Ele procurou indicar os efeitos para a arte das transformações que teriam atingido os dados sensíveis, mas sem aceitar tão facilmente a noção de arte tecnológica. Nesse movimento, ele

afirmou a necessidade de resguardar o que se constitui como *artístico*, único modo de oferecer resistência à indistinção cultural que identifica e, nesse sentido, se aproxima de Adorno para afirmar a separação entre arte e mercadoria. Mas ainda que se mantenha firme nessas indicações e ainda que insista na defesa da tarefa da arte de buscar apresentar que não se pode apresentar, Lyotard transita pelas questões sem rechaçar ou aceitar totalmente as diferentes formas de arte, incluindo a tecnológica. Embora em alguns momentos de sua crítica ele seja mais incisivo, ele busca reconsiderar seu ponto de vista, o que faz sobressair no conjunto dos textos o sentido de investigação. Os textos sobre os artistas foram de grande interesse para nossa pesquisa, pois neles pudemos verificar que os elementos das análises de Lyotard se mostram imbricados uns nos outros, o que explica que ele não seja definitivo quanto à defesa ou recusa de um modo ou outro, mas, assim como os artistas que experimentam, transita por suas considerações, mostrando alguns desdobramentos possíveis de seus conceitos na crítica de arte.

Aquela exigência que apontávamos na “Introdução”, de que seria preciso um modo particular de se aproximar dos conceitos e das questões colocadas por Lyotard, levou-nos, no esforço de apresentá-los, a buscar uma economia do texto que nos permitisse aproximar de seu modo de enunciação e de suas noções, que têm um caráter “negativo”, sem engessá-las. Essa é uma questão que se coloca ao comentador de Lyotard, e, em particular, os textos sobre arte do quinto período colocam essa dificuldade.

O comentário sobre a “estética” de Lyotard está reunido em três livros: *À partir de Jean-François Lyotard, Les transformateurs Lyotard* (em que os textos sobre arte são apenas um dos focos) e o recém-publicado *Lyotard et les arts*; ao que soma-se o “Posfácio” de Gérald Sfez em *Que peindre?*, o “Posfácio” de Christinne Buci-Glucksmann em *Karel Appel : un geste de couleur*⁶² e os prefácios de Herman Parret para a série *Ecrits sur l’art contemporain et les artistes*. Ao percorrer esses textos pode-se constatar, de um lado, que o modo de filosofar assumido por Lyotard vai se refletir nos seus comentadores, que constatarem que seu modo de enunciar não pode ser separado de sua filosofia; de outro, pode-se sentir a falta de trabalhos de comentário num sentido

⁶² Publicado antes em LYOTARD, Dolores; Milner, Jean-Claude; SFEZ, Gérald. *Jean-François Lyotard, L’Exercice du Différend*. Paris : PUF, 2001.

mais estrito. As excessões, em relação aos textos sobre arte, são os trabalhos já apontados de Françoise Coblence, que apresentam uma interpretação dos textos de Lyotard sobre a arte e os artistas, e os de Jean-François Nordmann, que abordam e desdobram a noção de anamnese. Os textos de Gérald Sfez e de Christine Buci-Glucksmann, por sua vez, colocam em prática, de modo exemplar, a tarefa de se aproximar da filosofia de Lyotard na mesma medida em que se aproximam de seu modo de enunciação.

Parece-nos, portanto, que a especificidade dessa filosofia, que não se expõe senão no seu modo de exposição, coloca uma dificuldade que vai acarretar perdas em ambos os procedimentos: ou escolhe-se perder a força enunciativa desse pensamento ou escolhe-se não formular um comentário sistemático a seu respeito. Dada essa dificuldade que impõe um diferendo de difícil solução, os comentadores vão dar curso ao procedimento com que têm mais afinidade, enfatizando uma ou outra posição, o que talvez seja a melhor maneira de dar conta desse pensamento. No entanto, a notável ausência de trabalhos contínuos de comentário num sentido estrito, acarreta dificuldades ao debate sobre o pensamento de Lyotard, que permanece ainda pouco discutido e investigado, ainda que isso tenha começado a mudar nos últimos anos.

Referências bibliográficas

Obras de Jean-François Lyotard:

LYOTARD, J-F. *A condição pós-moderna*. Rio de Janeiro : José Olympio, 2000.

_____. *Dérive a partir de Marx et Freud*. Union Générale d'Éditions, 1973.

_____. *Des dispositifs pulsionnels*. Paris : Union Générale d'Éditions, 1973.

_____. *Discours, figure*. Paris: Kincksieck, 1985.

_____. *Économie libidinale*. Paris: Les Editions de Minuit, 1974.

_____. *Flora danica : La secession du geste dans la peinture de Stig Brøgger*. Paris: Galilée, 1997.

_____. *La condition postmoderne*. Paris : Éditions de Minuit, 1979.

_____. *Leçons sur l'analytique du sublime*. Paris: Galilée, 1991.

_____. *Lições sobre a analítica do sublime*. Campinas: Papirus, 1993.

_____. *Moralidades pós-modernas*; trad. Marina Appenzeller; Campinas: Papirus, 1996.

_____. *Moralités postmodernes*. Paris : Galilée, 1993.

_____. *L'Album* (catalogue de l'exposition *Les Immatériaux*). Paris: Centre Georges Pompidou, 1985.

_____. *L'assassinat de l'expérience par la peinture, Monory*. Pantin: Le Castor Astral, 1984.

_____. *L'assassinat de l'expérience par la peinture, Monory / The Assassination of Experience by Painting, Monory*. Louvain : Leuven University Press, 2013.

_____. *Épreuves d'écriture*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1985.

_____. "Faire voir les invisibles, ou : contre le réalisme". In *Daniel Buren. Les Couleurs : sculptures. Les Formes : peintures*. Lyotard, J-F. et al. Paris : Collections du Musée National d'Art Moderne.

_____. *Heidegger e "os judeus"*. Tradução de Ephraim F. Alves. Petrópolis: Vozes, 1994.

_____. O inumano. Considerações sobre o Tempo. Tradução Ana Cristina Seabra e Elisabete Alexandre. Lisboa : Editorial Estampa, 1997.

_____. *Karel Appel: Un geste de couleur/Karel Appel: A Gesture of Color*. Leuven: Leuven University Press, 2009.

_____. *Leçons sur l'analytique du sublime*. Paris: Galiée, 1991.

_____. *L'enthousiasme*. Paris: Éditions Galilée, 1986.

_____. *Le différend*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1983.

_____. *Le postmoderne explique aux enfants*. Paris: Éditions Galilée, 1988.

_____. “Les Immatériaux : A Conversation with Bernard Blistène” in *Flash Art*, março de 1985.

_____. *L'inhumain: causeries sur le temps*. Paris: Éditions Galilée, 1988.

_____. *Misère de la philosophie*. Paris: Galiée, 2000.

_____. *Peregrinações: lei, forma, acontecimento*. Tradução Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

_____. *Péréggrinations : loi, forme, événement*. Transcrit de l'américain par Jean-François Lyotard. Paris: Galilée, 1990.

_____. *O pós-moderno explicado às crianças*; trad. Tereza Coelho; Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1993.

_____. *Que peindre? : Adami, Arakawa, Buren*. Paris: Hermann Éditeurs, 2008.

_____. *Que peindre? : Adami, Arakawa, Buren / What to Paint ? : Adami, Arakawa, Buren*. Louvain: Leuven University Press, 2012.

_____. “*Sensus communis*”; in *Cahier du collège international de philosophie*, n.3, 1987.

_____. *Textes dispersés I: esthétique et théorie de l'art / Miscellaneous Textes I: Aesthetics and Theory of Art*. Louvain: Leuven University Press, 2012.

_____. *Textes dispersés II: artistes contemporains / Miscellaneous Texts II: Contemporary Artists*. Louvain: Leuven University Press, 2012.

LYOTARD, J-F; NANCY, J-L et al. *Du sublime*. Paris: 1988.

Outras obras:

ADORNO, T. W. *Teoria Estética*. Tradução Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2008.

ADORNO, T. & BENJAMIN, W. Correspondência, 1928-1940. Tradução José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

ADORNO, T. & HORKREIMER, M. *Dialética do Esclarecimento*. Tradução Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

AMEY, C. & OLIVE, J. P (dir.). *À partir de Jean-François Lyotard*. Paris: L'Harmattan, 2000.

ALMEIDA, J. M. B. *Crítica dialética em Theodor Adorno: música e verdade nos anos vinte*. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

BADIOU, A. et all. *Alain Badiou: esthétique et politique*. Saint-Étienne: Musée d'Art Moderne de Saint-Étienne Metropole, 2008.

BAUDRILLARD, J. *Amérique*. Paris: Éditions Grasset e Fasquelle, 1986.

_____. *A arte da desapareição*. Organização Katia Maciel. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

_____. *El complot del art. Ilusión y desilusión estéticas*. Buenos Aires : Amorrortu, 2006.

_____. *Simulacros e simulação*. Tradução Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Editora Antropos, 1991.

BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. Tradução José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BUREN, Daniel. *Daniel Buren: textos e entrevistas escolhidos, (1967-2000)*; organização Paulo Sergio Duarte; tradução Ana Maria Castro Santos, André Sena, Lúcia Maia; Rio de Janeiro: Centro de Arte Helio Oiticica, 2001.

BURKE, E. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*; tradução, apresentação e notas: Enid Abreu Dobránszky; Campinas: Papirus, 1993.

COBLENCÉ, Françoise & ENAUDEAU, Michel (dir.). *Lyotard et les arts*. Paris: Klincksieck, 2014.

CORBEL, Laurence. “De l’autre côté du discours. Un dialogue entre Daniel Buren et Jean-François Lyotard”. In *Revue d’Esthétique*, v. 44, 2003.

DEKENS, Olivier. *Lyotard et la philosophie du politique*. Paris: Éditions Kimé, 2000.

DELEUZE, G. *Diferença e repetição*. Tradução Luiz Orlandi e Roberto Machado. São Paulo: Graal, 2009, p. 11.

ENAUDEAU, Corine; NORDMANN, Jean-François; SALANSKIS, Jean-Michel; WORMS Frédéric (dir.). *Les transformateurs Lyotard*. Paris: Sens & Tonka, 2008.

FREUD, S. “Recordar, repetir e elaborar”; in *Obras Completas*, v. 10. São Paulo: Cia das Letras, 2012.

GAME, Jerome et LASOWSKI, Aliocha W. (dir.). *Jacques Ranciere et la politique de l’esthétique*. Paris: Éditions des archives contemporaines, 2009.

GUALANDI, Alberto. *Lyotard*. Paris: Les Belles Lettres, 1999.

GUIBAL, Francis; ROGOZINSKI, Jacob [et al.]. *Témoigner du différend, quand phraser ne se peut*. Paris : Osiris, 1989.

HEIDEGGER, M. “A questão da técnica”, tradução Marco Aurélio Werle, in *Scientiae Studia* - Revista do Departamento de Filosofia, v. 5, n. 3, 2007.

KANT, I. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução Valerio Rohden e Antônio Marques Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1995.

LYOTARD, Dolores; Milner, Jean-Claude; SFEZ, Gérald. *Jean-François Lyotard, L’Exercice du Différend*. Paris : PUF, 2001.

MERLEAU-PONTY, M. *Le visible et l’invisible*. Paris: Gallimard, 1964.

NANCY, J-L. *La communauté désavouée*. Paris: Galilée, 2014.

_____. *La communauté désoeuvrée*. Paris: Christian Bourgois éditeur, 1999.

NEWMAN, B. *Barnett Newman: selected writings and interviews*; editado por John P. O’Neill; Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1990.

NORDMANN, J.-F. (2009). “Compte-rendu et étude critique de *Que peindre ? — Adami Arakawa Buren* de J.-F. Lyotard”. *Nouvelle Revue d’Esthétique*, 3.

PAGÉS, Claire (dir.). *Lyotard à Nanterre*, Paris: Klincksieck, 2010.

RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2005.

_____. *O espectador emancipado*. Tradução Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

_____. *Le destin des images*. Paris: La Fabrique Éditions, 2003.

_____. *O inconsciente estético*. São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. *Malaise dans l'esthétique*. Paris: Galilée, 2004.

_____. *Sobre políticas estéticas*; trad. Manuel Arranz; Barcelona, Bellaterra: Museu d'Art Contemporani de Barcelona y Servei de Publicacions de La Universitat Autònoma de Barcelona, 2005.

_____. "The sublime from Lyotard to Schiller : Two readings of Kant and their political significance". In *Radical Philosophy* 126 (Jul/Aug 2004).

SFEZ, Grald. *Jean-Franois Lyotard, la facult d'une phrase*. Paris : Galile, 2000.

SCHILLER, F. *Friedrich Schiller : Do sublime ao trgico*. Organizao Pedro Sssekind ; traduo e ensaios Pedro Sssekind e Vladimir Vieira. Belo Horizonte : Autntica Editora, 2011.