

# AUTONOMIZAÇÃO: A ARTE DO FUTURO

Ludger Schwarte

Teoria da crítica de arte filosofia da arte  
fazer artístico futuridade

*Apontando para a reformulação do que se entende por fazer artístico, a discussão empreendida lança o conceito de artear, mecanismo que encetará uma torção radical nas dimensões política, subjetiva e temporal da arte. Elaborar-se um novo entendimento de criação ou autoria ligado ao futuro e à liberdade, enquanto esses próprios conceitos são reconfigurados.*

O que é a infraestrutura do *artear* [*kunstens*]? Que cozinheiros, políticos, padres, cirurgiões plásticos ou mendicantes se comportem como artistas não causa nenhum problema; quanto a físicos nucleares, biólogos moleculares e terroristas, encontrar-se-ia, todavia, um certo desentendimento, pois seria preciso então dissipar o mal-entendido segundo o qual o estado de artista é sinônimo de posição de si mesmo [*Selbstsetzung*], de egomania e de falta

de consideração. De fato, é o contrário que é verdadeiro. Só pode ser uma artista aquela que chega a perfurar seu Eu, a fendê-lo, a segmentá-lo. Participam da gênese da arte muitas *personae* que estritamente *nada* religam, ao menos não de harmonia pré-estabilizada; uma dispersão não idêntica de atores humanos e não humanos. O movimento de uma tal dispersão [*Streuung*], de alguma coisa em direção ao nada de um laço que não existia de antemão, e sua conexão [*Verbindung*] constituem um coletivo. Um coletivo de arte arteia. No infinitivo. Estrutura processual e dinâmica. Coletivo de arte: tudo o que se abandona, dá-se, deixa-se, dá-se como surpresa, age, coage, age sobre alguma coisa, suscita efeitos em outro, concebe, dispõe, engaja; material, atores, situações e espectadores; potenciais, empregabilidades, habilidades, invenções; intuições, choques, lampejos do espírito, repetições, encenações, preparativos de um acontecimento [*Ereignis*]. Troca de papéis, formação de comunidade, contato.<sup>1</sup> Entre tudo isso, distribuição de autoria [*Autorschaft*]: a artista, a teórica, a colecionadora, a curadora, a crítica; pigmento [*Farbfleck*], aparelho, ruído; movimento, ritmo, imobilidade; público, publicação, historiadora de arte;

AUTONOMIZATION: THE ART OF FUTURE | *Pointing at the renewal of what's known as artistic making, the discussion taking place releases the concept of to art, gear to put in motion a radical sprain on art's political, subjective and temporal dimensions. It draws a new understanding of creation or authorship related to future and liberty, whilst even those concepts are reconfigured. | Critic of art theory, philosophy of arts, artistic making, futurity.*

academia, ateliê, galeria, exposição, museu, depósito, arquivo... A autoria concerne à diferença e à repetição desse jogo. Exercício de translação do discurso [*Diskursvershiebung*]: autoria de intenções, regras do jogo, diretivos de ação, constatações, engajamentos. Mas o coletivo de arte não autora: ele arteia. Artear, isto é, instalar a possibilidade da autoria. A *disposição de uma situação tanto real quanto imaginária*.

Quando ocorre o artear? Uma ficção coletiva ou um transe coletivizante como no *Nascimento da tragédia* permanece mítico e ritualístico se ele não se acresce de confrontos com o indisponível e o inaudito (não necessariamente um *Deus ex machina*). Um objeto estético não é uma obra de arte senão no momento em que é arteado. O radicalmente novo não é uma obra de arte senão no momento em que é arteado. O radicalmente novo não é um objeto, mas o recurso de um ainda-não-ser [*Noch-nicht-Seins*] influenciável. Uma antecipação contrariada, uma captura incompleta. Artear alguma coisa: submeter alguma coisa ao teste permitindo verificar se é utilizável enquanto arte: olhar de viés, abolir os limites, desidentificar: como podemos realizar alguma coisa. Diferença entre criação e metabolismo da “recriação”. Transformação da unificação em composição e processo. Anterioridade desmedida. Calma antes do primeiro passo. As regras de produção (engendramento de efeito ou de objeto) são em espécie o que é negado: deixar atrás de si (reflexão, modificação são nessa medida muito pouco, porque demasiado controladas, demasiado “heterônomas”). O artear inicia um processo de *desrealização*, isso é, de destemporalização, de desidentificação, de decomposição, a fim de sondar as condições dos efeitos. Em um primeiro patamar dessa desrealização, vejo claramente a que ponto minha percepção de uma coisa X estava



Cláudio Paiva Foto: Wilton Montenegro

até então dirigida por um conceito dessa coisa, tão bem, que minha imaginação recobriu, com a representação do que deveria ser X, o que eu tinha efetivamente diante dos meus sentidos. Em outro patamar dessa desrealização, eu não tenho mais certeza do que eu tenho de fato diante de mim nem da maneira pela qual eu devo observá-lo; e, em seguida, eu ponho todas essas tentativas de lado e recomeço tudo, uma vez mais, do zero. *Salto conceitual*. O trabalho sobre as possibilidades da realização começa com o processo de dissolução do pertencimento. Isso se torna alguma coisa. Alguma coisa se torna, ao mesmo tempo, outra coisa. Alguém se torna uma coisa qualquer, simples aparência. Não se trata mais de autoria, muito menos de “produtores” (Benjamin<sup>2</sup>); os artistas não serão mais apresentados/expostos

autorizando-se enquanto artistas, mas ao artear. A exigência em termos de critérios de “fazibilidade” não pode ser que alguma coisa que possamos interpretar esteja lá nem que alguma coisa tenha sido feita por alguém, mas que aquela coisa tenha sido feita de um modo (artístico). O “nível mais avançado da técnica (artística)” não é marcado pela utilização de tal ou tal material, aparelho ou espaço, mas pelo nível de reflexão na disposição de um processo artístico. Principal ponto de partida: *um sentido do que falta*. Isso pode significar: o que desapareceu, o que está perdido; ou bem o que não é ainda visível, ainda que presente; o que falta para poder ser eu mesmo; ou bem o que não foi ainda feito, um novo tipo de fazer. Ponto zero da relação, designação, significação. *Um coletivo futuro, uma maneira autodeterminada de ser no mundo*.

As condições da colocação em rede [*Vernetzung*] de acontecimentos artísticos devem elas também ser desrealizadas: (a) formação, (b) meios [*Mittel*] (materiais, cognitivos, comunicativos), (c) lugares (produção, apresentação), (d) material: achar, desidentificar, decompor, transformar, inventar; (e) potencialização da difusão junto ao público, (f) implicação/endereçamento de diversos estratos de tempo (mais que o tempo imediato).

Participação na arte *versus* impossibilidade de medir a arte: Pode-se ter parte na arte? A arte pode pertencer-me, a mim ou ao Estado, ou à cultura nacional? Posso reivindicar meu direito à arte? Existe “sem-parte” [*Anteillosen*] da arte? A isso se opõe a impossibilidade de medir a arte: desoperação, ausência de produção, realização sem autor conhecido, sem resultado fixo: “movimento inanimado”/“isso acontece”.

Vivência estética *versus* acontecimento artístico: a arte age porque ela acontece, na exposição ao

público, e não porque alguém/a sociedade a vive. Um acontecimento artístico é antes de tudo *intervenção infrasensível*. Subitamente, lá está, aquilo se produz, alguma coisa se transformou imperceptivelmente. A motivação essencial – além de todas as razões individuais, psicopatológicas e políticas do artear: muito pouco de arte! Há natureza em demasia, há cultura em demasia, há tudo em demasia, não há arte suficiente! A arte despeja tudo isso, ela cria lugar pela falta. É unicamente sobre a base de um tal senso de ausência, em particular da ausência da arte que não é (ainda) nada, e pela necessidade de uma tal arte, que se pode justificar, frente à forte probabilidade de um completo fracasso, um engajamento no artear. É na parada do tempo, onde tudo estava e onde mais nada é, que nós podemos devir. Da praça para a autodeterminação.

A indústria da arte é composta de previsibilidade, de conjunturas organizadas e de coação de repetição. Falsificação da arte para a produção. No inverso, o artear expõe o devir-arte a uma falta e desenvolve um senso de ausência. Falta de arte: tudo em demasia, determinação a crédito em demasia, heteronomia em demasia! Devir-arte: processo de destacamento da identificação e do pertencimento, devir-outro [*Anderswerden*] (*Alloiosis*)/ difusão do presente/pluralização de processos de realização sutil. *O máximo de transformação possível com o mínimo de meios possíveis*.

Se definimos como cultura o sistema que produz um vínculo entre orientação, sentido e valor, a arte está em oposição a sua continuação.

O movimento originalmente oposto à cultura, mas também às instituições artísticas estabelecidas, caracteriza a prática das artes. Aprender isso, a história tradicional da arte não é o mais frequente em proporção a fazê-lo, só ocorreria sob um ponto

de vista metodológico. Ela renuncia como regra geral a um conceito de arte afiado, refletido, e estende sua competência em todas as direções para mensurar e conservar a totalidade dos territórios de artefatos culturais. Não se discerne o lugar em que se poderia situar a diferença da história da cultura e da história da arte senão a partir da ideia de uma divergência de princípio, para não falar de conflito, entre dois campos e formas de prática – o cultivar e o artear. O segundo sonda os recursos da renovação. *A crítica artística de toda determinação pela origem vai em par com uma estrita orientação ao potencial do futuro.*

O artear não se encaminha apenas contra as instituições e discursos hegemônicos; sua crítica é dirigida aos modos de fabricação, às mídias e aos gêneros. Não é porque eu peno, nem porque eu instalo, nem porque eu faço no espaço de arte alguma coisa relevante de um relacional de todo excêntrico [*abgefahrenes*], que eu faço arte. Quem percebe a arte exclusivamente no que ela era e no que ela se tornou não tem dela o menor pressentimento. Somente aquele que conhece (o futuro d)a arte tem um pressentimento. “A arte tem um pressentimento”: futuridade.

Delírio da ordem [*Ordnungswahn*]: arrumar a arte, ordená-la, categorizá-la, interpretá-la. Esquema tradicional de ordenamento = técnica/mídias, gêneros, épocas, espaços culturais. Ordens absurdas, as listas/*rankings* dominam: arte masculina/arte feminina; bem-sucedido/malsucedido; importante/sem importância; “atual”/histórico. Critério de uma ordem significativa: tornar visíveis os pontos de rejeitos e as rupturas, conduzir a experiência da unidade, encorajar a compreensão do inaudito, tornar as normas explícitas e contextualizá-las. Organizar a capacidade de aprovar/a possibilidade de rejeitar. *A arte não é senão o que escorre de uma ordem (cultural), mas não pode ser reduzido a isso.*

Para Osborne, a ordem pós-conceitual, pós-mediática, transcategorial, implica uma liberdade a ser conquistada por artistas como Robert Smithson.<sup>3</sup> Ela vai em par com a dificuldade de criar alguma coisa que seja reconhecida, uma vez que o reconhecimento depende da transmissão atributiva de categorias interpretativas pelas quais, negativamente que seja, as obras de arte conquistam uma objetividade social. Osborne remete aqui à significação de categorizações críticas que estavam, em parte, concorrendo nos anos 60 para denominar tendências artísticas similares, por exemplo “Idea-Art” oposta a “Concept-Art” ou “Eccentric Abstraction” oposta a “Minimal Art”.<sup>4</sup> As categorias desse tipo são em seguida inseridas em um processo de dissolução mútua para dar lugar, segundo Osborne, a uma forma pura de percepção do fenômeno artístico transcategorial.<sup>5</sup> A essas ocorrências de denominação e de categorização provisória são, todavia, ligados não apenas deslocamentos na interpretação e na avaliação, mas também tendências contrárias na prática artística (fazer “Idea Art” não é a mesma coisa que fazer “Concept-Art”).

Como falar? Se a “transcategorialidade” e a “pós-medialidade” são categorias da arte, então o trabalho de demarcação, de conceitualização, de atribuição, de contextualização e de determinação da importância deveria acender ao estatuto de parte do processo artístico e – assim como o título e a forma de apresentação escolhidas – ser seriamente considerado como uma tarefa artística. Esse trabalho é, de qualquer maneira, aquele que fazem colecionadores, curadores e críticos em particular. Seria preciso, todavia, diferenciar o *framing* terminológico, conceitual e teórico, que é sempre uma parte da obra, e a relação interpretativa que se tem com ela, embora essas duas partes possam influenciar-se e parcialmente interpenetrar-se.

A enumeração das dimensões, materiais, técnicas, midiáticas etc., tem sentido em certos domínios da arte – e ela é, contudo, também bizarra uma vez que sugere ser a utilização desses elementos objetivos essencial ou, ao menos, característica da arte ou dessa arte. As obras de arte tomam forma, também e justamente, por lutas de atribuição e de rejeito da designação (partes na autoridade, participação, proveniência). Seria importante, então, constatar num primeiro momento quais categorias a obra rejeita (explicitamente). O que individualiza cada obra é primeiramente o coletivo de arte (situacional objetivo e subjetivo). É preciso tomar cuidado, nesse caso, com a temporalidade do efeito: diferentes componentes entram em jogo no processo de desdobramento.

A arte não é uma parte da cultura. Não existe arte antiga, cristã, chinesa, islâmica, alemã, sueca ou weimariana. *Arte é contracultura. É uma negação da cultura de onde ela emerge ou não é arte.*

Começo da arte: autonomia! O que significa: comportar-se como estrangeiro, como bárbaro, em se tratando da cultura na qual se encontra, rejeitá-la enquanto ditadura de formas, de sentidos, de orientações e de valores. Determinar-se frente à cultura significa fazer algo que não seja a cultura. A autonomia teórica começa, segundo Werner Busch, com Leon Battista Alberti. Em *Della Pittura* (1435), ele demonstra que arte não é artesanato. A autonomia concreta, persiste Busch, é rascunhada no autorretrato de van Eyck (1433).<sup>6</sup> A reflexão de si na imagem produz a autodeterminação do artista. O estabelecimento de uma livre representação provoca, antes de tudo, a caricatura que se encontra na "Academia" de Caracci nos anos 1590. A justificação filosófica da autonomia é em seguida tomada, como se sabe, por Emmanuel Kant e Friedrich Schiller. Segundo Pierre Bourdieu, a autonomia social não atinge nível pertinente

senão com a *arte pela arte*: aqui, a autorreflexividade manifesta a autonomia de um campo artístico. Bourdieu também conta, nesse movimento, Flaubert, Balzac, Manet (por motivo de sua referência a Giorgione, Titien, Velasquez). Segundo Bourdieu, a arte pela arte foi mal compreendida: o realismo formal interpela, certamente, novos reinos do Império (anos 1850), mas serve também à tomada de autonomia artística.<sup>7</sup> Se a arte autônoma é portadora de prestígio, sobretudo a arte pela arte abstrata, é porque ela imita (as experiências d)a arte a fim de mostrar o estilo e a maneira, cujo reconhecimento supõe uma formação custosa. Bourdieu, como se sabe, vê nisso a possibilidade de converter diferenças em termos simbólicos. Mas isso não depõe contra as experiências de arte autonomizantes em geral. Talvez, os umbrais das épocas, na arte, nasçam por autonomização.

As obras de arte se distinguem também pela maneira como intervêm em situações políticas. Elas transformam um sensível que não existe, ou quase não existe, em um imperativo improvável para o mundo da comunicação (as mídias e o comércio). Fazem do real um acontecimento, do qual nada se quer saber até então, e forçam a vê-lo – como se fosse quase impossível; elas se inscrevem, desse modo, no objetivo positivo da emancipação, estima Alain Badiou.<sup>8</sup> Do meu ponto de vista, todavia, elas só chegam a isso ao tornar visível, ao mesmo tempo, essa abertura de possibilidade de uma nova igualdade e as razões da desigualdade real na qual são recebidas; e, simultaneamente, colocam a questão da legitimidade do que reivindica validade universal e a questão de sua própria legitimidade.

Política da arte: os artistas, tomados individualmente, não são os únicos a ser "políticos". A arte, ao contrário, existe apenas porque existem situações políticas/policiais determinadas. O modo de existência da arte é a transformação política, em

particular a transformação da relação entre a *persona* e a coisa. A antropoformização se opõe aqui tradicionalmente à classificação das pessoas entre as coisas, em arranjo maquinal. A objetividade da *persona* está, por exemplo, posta em valor pela série de retratos de Warhol, pelo autorretrato de Duane Hansson ou pelo *Modell 5* de Granular Synthesis. Hoje, a subversão dessa relação procede, entre outros motivos, pelas aproximações trans-humanas, destacada da estética animal, ou neomaterialistas. De maneira geral, pode-se dizer que a política da arte consiste notadamente na produção de um espaço público de aparição, na transformação das ordens de percepção, na subversão da representação, no fato de tornar visível um real que, até então, estava excluído da simbolização como inexistente, no fato de tornar visível e dizível. Podem ser imaginadas situações políticas que tornariam a arte, nesse sentido, inútil ou mesmo supérflua.

A tentativa amiúde empreendida para legitimar a arte sobre a base de sua significação política desfigura o olhar preciso sobre sua autonomia. Até então, a arte foi sobretudo analisada e legitimada na função que exercia sobre outra coisa. Reivindicava-se a arte para a política, mas também a arte para a moral/a arte para o erotismo/a arte para a religião/a arte para a cultura/a arte para a economia/a arte para o homem. Mas o que é a arte em si? *A arte é uma maneira de escapar da sobredeterminação cultural e de se confiar à heteronomia dos materiais, dos sentidos, dos efeitos, da aparência, de tal forma que neles a autonomia venha a ser concreta. O artear é um trabalho sobre a autodeterminação.* A significação artística, conseqüentemente, independe do valor estético. O artear não decorre de uma posição estética. Ele começa de algum modo no gosto pela ausência de utilidade: deixar ser; apreciar as qualidades e os

fenômenos em si;<sup>9</sup> sentido da disfunção, produção de independência, de autarquia, de tempo próprio; não apenas uma resistência ao regime temporal dominante e à sua representação, no atual. Ele progride à custa do trabalho sobre a inverossimilhança do apenas possível (simples efeito, aparência, ficção, como se, conjectura), sobre o aleatório, a escolha, o subjuntivo. Intuição precisa do incalculável.

Diderot insiste sobre a ideia de que em arte deve-se limitar à representação do verossimilmente possível, e só abordar o inverossímil se houver respaldo da história. Se a história é um monte de inverossimilhanças, então a representação do que é ordinariamente possível serve para assegurar-se de si mesmo em um tempo aflito por suas crises? O que se passa desde que se confronta o presente com um inverossímil futuro ou com um impossível absoluto, ou desde que se participa na busca do que é desejável? Uma cesura.

As realizações artísticas partem da futuridade. A emergência do contingente quando se lhe dá forma. Trata-se de realizar algo cuja entrada no presente não é necessária e não é ainda desestabilizada enquanto tal (temporalmente). Simplesmente destaca do futuro o que não sabemos nem quando nem se será produzido. Como, então, isso se pode produzir? Uma vez que, interrompendo a atualidade, realizamos algo que nem sequer poderia ter sido desejado. A futuridade do futuro se torna, nessa realização, perceptível enquanto é diferente das ficções puras, dos mundos alternativos, contrafactuais, da pura conceitabilidade. A fim de poder, na realização, definir e concretizar enquanto tal o que não pode ainda existir, é imprescindível o recurso à futuridade. *A futuridade é o que se desenha e se furta por detrás do que nos vem (o por-vir), dissimulada por seu carácter certo e inevitável.*

O futuro não é somente a semântica da contingência futurista. Não podemos supor que já sabemos o que é o futuro. Não podemos então, primeiramente, enunciar declarações corretas a seu respeito e, portanto, nem mesmo quanto à contingência de acontecimentos futuros. Em segundo lugar, não sabemos com clareza em que a contingência futurística nos enunciados se distingue concretamente de enunciados contingentes presentes: o que é o futurista da contingência senão o fato de que a verdade, a falsidade e a não necessidade não podem ser determinadas com base na incerteza do fato de que um acontecimento decisivo se produzirá (uma nova lógica do futuro).

*O horizonte aberto é a condição fundamental da atividade livre. Espontaneidade e eficiência de algo inicial não são pensáveis senão em referência à futuridade.*

Não podemos supor que já sabemos o que é o futuro. Até aqui, assegura-se o futuro como lugar do progresso, teatro da catástrofe ou inevitabilidade da própria morte. Nós o temos assim atenuado para fazer dele um presente eminente, o todo-próximo presente. O futuro contém também o que se situa por detrás do que fatalmente nos vem. Ora, isso é indeterminado em um duplo sentido:

(a) Meus atos só são livres se posso voluntariamente suscitar acontecimentos futuros (que não sejam predeterminados); o futuro é o horizonte aberto da ação espontânea.

(b) O futuro é emergente, no seio de uma ontologia dinâmica.

Da interação dos elementos do presente e do passado, podem não só desenvolver-se continuamente novos elementos (segundo as leis da evolução), mas também formar-se espontaneamente novos elementos, estruturas, modos ou

qualidades. Podem-se contestar ambas (abertura, emergência) e simplesmente partir de relações anterior/ulterior independentes do observador; mas no fim das contas nenhum bloco temporal metafísico, nenhuma causalidade, nenhum fatalismo está abrigado da irrupção do futuro: pois o contrário da emergência pode também produzir-se, interrupções fulgurantes ou destruição por outro sistema. Seja o que for que continue a existir em tempos futuros, qualquer que seja o que com toda certeza se deva produzir: o futuro é o indeterminável por excelência. Ele não se deixa calcular antecipadamente, como as horas ou as curvas do movimento. É duvidoso que o possamos imaginar, calcular, segurar e dar-lhe forma de maneira sensata, e o modo de fazê-lo também levanta questões. Os relatos típicos do desenvolvimento, feitos sobre a certeza de acontecimentos, desde o messianismo até as leis objetivas do materialismo histórico, roubaram do futuro o coração de sua futuridade, que toma como fato que o depois-de-amanhã – contrariamente ao hoje e ao ontem – não pode ser conhecido nem tampouco conscientemente suscitado.

O que quer dizer “futuro”? Se por isso se entende um horizonte radicalmente aberto, sem direção, só sob determinadas condições se poderia estender-lhe os dados e as problemáticas do passado e do presente. É mais do que provável que o sol se levante amanhã. Mas o futuro só é verdadeiramente futurístico se for além de uma variante do passado, podendo ir até o que jamais será, se, então, algo ocorrer (daqui) amanhã – algo ou nada. Como sabemos, o que inevitavelmente virá limita o presente. Delimitando-nos ao *futurista*, ao *porvir* [*Zukünftige*] incognoscível, poder-se-ia chamar isso de *vir* [*Künftige*], cujas possibilidades dinâmicas nutrem-se também de projetos de existências [*den Projekten des Daseins*]. O que,

no futuro, resulta do presente, decorre do presente, seria em consequência designado como o *provir* [*Abkünftige*] (a descendência, por exemplo). O porvir é, no vir, aquilo cujas causas residem no passado (ou no presente atual). Mas como o vir não é determinado apenas pelo presente e suas virtualidades, ele deve forçosamente ter aí algo que retarde o inevitável e o abra a desenrolamentos alternativos. Por trás do vir, dissimula-se a futuri-dade [*Futurität*], o emergente, o que salienta de um novo gênero, o errante, o imprevisível, isso do qual provém todo futuro em sua originalidade. Talvez tenhamos razão em admitir que o passado se repete no futuro e que o futuro não traz nada além de uma nova mistura de passado. No futuro, contudo, tudo pode também se produzir, algo de um gênero inteiramente novo, por causas que residem no passado ou no presente, mas que até então não produziram efeitos. Isso se transforma talvez sem nenhuma razão, mas verdadeiramente nenhuma, e é isso precisamente que nos impõe o sentimento de um futuro desconhecido. Talvez não aconteça radicalmente nada no futuro. O ano velho se conclui, mas o novo não começa (esse pânico leva aos fogos de artifício do Ano-Novo). O sol não se levanta, nada mais há que ponha um termo ao presente; ele se dissolve no nada. Há acontecimentos que se produzirão em um presente futuro, mas, da mesma maneira que é teoricamente possível haver acontecimentos que se desenrolam doravante no futuro, pode acontecer repentinamente algo que torne todo futuro impossível.

O futuro é o ponto que as razões não atingem. Tampouco as necessidades. A ação livre reclama um tal conceito do futuro. A noção do ato livre implica certamente a causalidade espontânea de algo futuro. Todavia, num certo sentido, a questão de saber se o que foi assim causado se produz

realmente, a fim de que a ação permaneça realmente livre, deve manter-se aberta. Pois de outro modo a ação não seria, de sua parte, senão a etapa de uma cadeia de causalidade. Para que a ação possa apresentar-se como livre elaboração do futuro e realização incondicionada, ela deve contribuir para a preservação de um tal horizonte aberto e dele fazer o ponto de partida da ação. O que significa “elaborar” [*Gestalten*] se se trata, categoricamente, de fixação planificadora, de determinação de objetivos e, portanto, do rejeito da transformação (do rejeito da futuri-dade)? *A figuração de uma transformabilidade e de uma não necessidade global. A arte futura é uma livre associação* que ultrapassa o presente como obstáculo, bloqueio ou estado.

No seu lendário projeto por uma “obra de arte do futuro”, Richard Wagner contorna essa mesma contradição fatal que consiste, por um lado, em postular a alteridade fundamental d(a arte d)o futuro e sua contraparte, a impossibilidade de deduzi-lo de fatos artísticos e políticos do presente; por outro lado, contudo, em afirmar ter uma visão das qualidades necessárias da arte e das leis de sua evolução. Em termos bem platônicos, Wagner parte da ideia de que a satisfação das necessidades reúne os homens do futuro: “Na associação comunitária dos homens do futuro, as mesmas leis da necessidade interior se revelarão determinantes únicas”.<sup>10</sup> Conhecemos as consequências desse erro de pensamento. Não obstante, as reflexões de Wagner ocultam o material para o ataque contra a polícia da arte.

O princípio da livre associação marca a diferença com seu próprio presente: “Frente à associação estática rígida, mantida unicamente pela coação [*Zwang*] exterior, os reagrupamentos livres do futuro, em sua alternativa fluida, ora representarão uma extensão extraordinária, ora uma muito fina

articulação de proximidade, a futura vida humana propriamente, à qual a incessante alternância das individualidades mais diversas assegurará o atrativo de uma inesgotável riqueza, enquanto a vida atual, em sua uniformidade policial e forjada pela moda, lamentavelmente não representa (...) senão a cópia fiel do Estado moderno”.<sup>11</sup> *O futuro nasce do livre reagrupamento*. O futuro é a obra de arte uma vez que ela consegue representar reagrupamentos livres alternando-se fluidamente.

Para Wagner, a quintessência das associações livres é a obra do reagrupamento artístico: a grande síntese é mais rica, mais variada, porque marcada por mais individualidade e por alternâncias renovadoras [*erfrischenden*]. A obra de arte como *associação dinâmica, permanente, de individualidades afirmadas* – essa reflexão apresenta efetivamente traços do futurístico. Deve-se compreender, ao mesmo tempo, a associação artística livre como uma constituição de metáforas, sexo e comunismo. Uma livre associação é o contrário da cadeia de reflexões, do comportamento coagido, da socialização inelutável, mas também o contrário da síntese integral, da obra de arte total. Wagner não pensa essa obra como um processo que supõe uma dispersão, mas sim como o cumprimento de um estado integrado. Pois se sabe que, para Wagner, o encenador desse reagrupamento é “o povo”. Ele o imagina como uma entidade nacional; pior ainda, como um ser quase pré-histórico caracterizado por um “comunismo nacional da linhagem”.<sup>12</sup> Desviando-se das reflexões de Wagner, poder-se-ia dizer que as obras de arte experimentam constantemente novas formas, mais abundantes e dinâmicas, da união de indivíduos, a qual teria a oferecer a comunhão no nacional-familiar ou no internacional-comunicativo. O elemento particular da livre associação que pode provocar a arte é justamente o fato de

que, partindo do indivíduo, ela estende o “Nós”, ao qual nos sentimos associados e em direção ao qual nos sentimos responsáveis além do círculo dos humanos, além do círculo daqueles que falam e ressentem, além do círculo daquele que tem a capacidade da empatia.

Wagner presume que haja apenas um fio condutor para se pintar o futuro, a saber, seu caráter desejável. Se o futuro é o que apenas os desejos atingem, devemos, para obter uma imagem do futuro, negar precisamente essas condições que nos tornam inacessíveis ao que aspiramos e fazê-lo com uma porção suficiente de generalidade.<sup>13</sup> E, contudo, Wagner não trata esses assuntos como especulações ou desejos, mas como conhecimentos “tendo estatuto de necessidade”,<sup>14</sup> o que dá a entender que ele considera que as circunstâncias capazes de impedir o presente de realizar suas aspirações seriam obrigatoriamente invertidas em seu contrário, e que esse contrário permitiria à vida dar um passo em direção à conquista. Ao que se opõe o fato de que Wagner quer preservar o futuro contra a empresa ordenadora do presente inquieto, pois esse “ardor demente a ordenar a vida do futuro pelas leis dadas no presente” apenas se encaixa, segundo ele, na propriedade “como único objeto digno da prevenção humana ativa”, e tenta “tanto quanto possível restringir o comportamento autônomo da vida no futuro”. O cuidado da propriedade a garantir e a fazer frutificar pelo interesse correspondente a uma antropologia política negativa, sob cujo atrativo a arte contemporânea só pode agir de modo dependente no que concerne às instituições e à lei: “Tudo como nessa grande assistência moderna e central do Estado, o homem é por todos os tempos futuros concebido como uma criatura fundamentalmente fraca ou sempre demasiadamente desconfiada, que só pode ser mantida por uma

propriedade ou guiada ao bom caminho por leis, consideraremos também, para o que concerne à arte e aos artistas, que o instituto de arte é a única garantia da prosperidade dos dois; sem academia, instituições e códigos de leis, a arte nos parece que vai, a todo momento, por assim dizer, arrebentar-se; pois somos incapazes de conceber uma atividade livre dos artistas, na autodeterminação (...); é assim que o sentimento de nossa própria incapacidade e de nossa situação miserável – da qual portamos, nós mesmos, inteiramente a culpa pela nossa indolência e nossa fraqueza – mergulha-nos no cuidado eterno de fazer as leis para o futuro, leis cuja manutenção pela violência, no fundo, só certificaremos a fim de não nos tornar jamais verdadeiros artistas, jamais verdadeiros seres humanos. É assim. Não vemos jamais o futuro, a não ser com o olho do presente (...).<sup>15</sup> Seria preciso deduzir, no meu ponto de vista, que a obra de arte do futuro, com sua alternância incessante de individualidades as mais diversas, pode exercer um atrativo de inesgotável riqueza pelo próprio fato de que ela esgota a individualidade transformável no ultrapassamento do desejo atual; e que ela é uma obra coletiva posto que se assemelha, a partir da dispersão, a uma situação que, de maneira dinâmica, se enriquece de possibilidades.

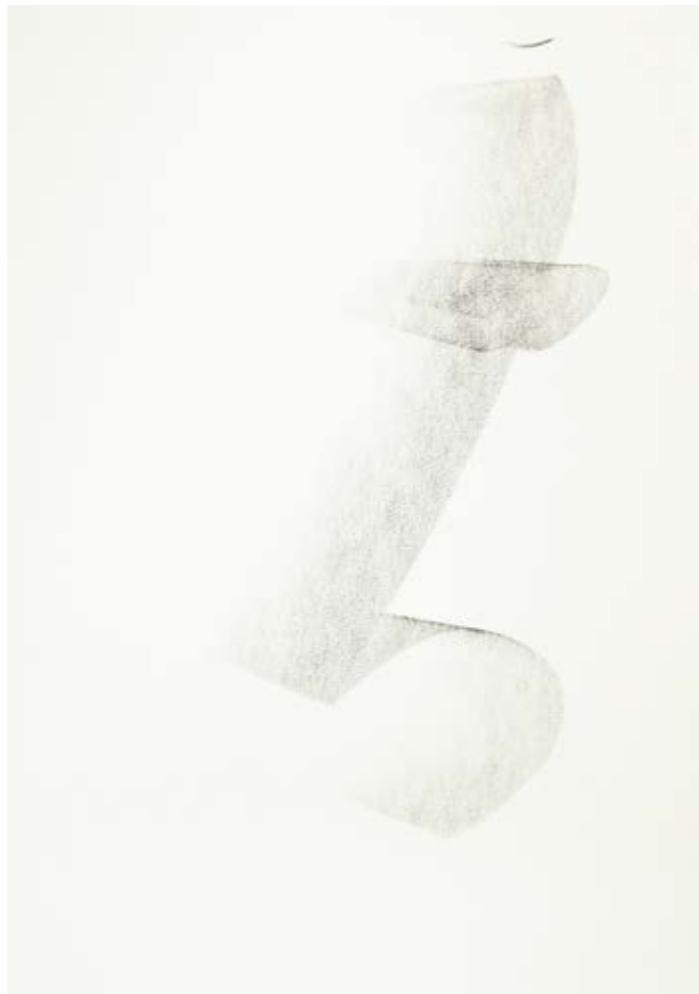
Não é mais um mistério, entre os wagnerianos, que as representações que o mestre esboçou do futuro não podiam desfazer-se de sua mítica aura nacional-comunista; e apesar de todas as inovações lançadas em Bayreuth, em matéria de técnicas midiáticas, deve-se também reprovar sua teoria da obra de arte total por trair a ideia das livres associações, porque ela se funda sobre uma articulação hierárquica, sobre componentes inumeráveis e sobre práticas artísticas entendidas num sentido instrumental, o que a princípio, só serve para celebrar o que salienta do passado longínquo.

Na arte contemporânea, os objetos “desarteados” são instalados em vista da ofuscação desse tipo de disciplina midiática; *na arte futura, serão semelhanças de origens, e ao mesmo tempo uma união coletiva e uma dispersão pública. Enquanto a arte contemporânea se ocupa da produção e da produtividade de acontecimentos, a arte futura se consagra às condições, às possibilidades e às formas da intervenção de acontecimentos.*

Antes de nos lançar ao trabalho sobre projetos sociais ou individuais presumindo preparar e introduzir eventos futuros, é preciso verificar em que medida esses são verdadeiramente futuros, ou apenas evitariam, no próprio curso de sua implementação, passar por obsoletos, ultrapassados por acontecimentos sociais, desprovidos de todo caráter de acontecimento enquanto manifestações. O que significa, então: desdobrar um efeito do futuro? *Contra a barreira cultural, política e técnica oposta ao futuro, convém mobilizar o artear.*

O artear vai ao encontro da competência do presente histórico e reflete o que é meramente possível. Sobre o que é pensável e também sobre o que é desejável. Ultrapassagem do temor do futuro. Contrariamente ao estado (Estado), a situação esconde uma possibilidade (imprevisível) desse tipo, destacando puramente do futuro. Que sei eu do futuro, se ele é incerto? De onde vem esse conceito, o que ele implica? Foi ele até hoje mal compreendido, mal-empregado, levado a falsos cenários e a falsas técnicas de prognóstico? O que reclamamos é uma nova teoria da futuridade.

Ernst Bloch, apoiando-se em Hegel, já não queria mais conceber a arte pela perspectiva do espectador. A filosofia da arte deveria ser uma parte da produção da arte.<sup>16</sup> É de sua definição a respeito da atividade estética como patrimônio criativo universal que decorrem os conceitos de “ainda-não” e de



Cláudio Paiva Foto: Wilton Montenegro

“aparência precursora”. O “ainda-não” é a direção em que segue tudo que vive no desenrolar do presente, o elemento fundador da tendência. Bloch o supunha presente, em estado latente, sob a forma da presença de um elemento ausente, dissimulado nas tendências objetivas do presente, e que em seus movimentos se desenha como seu ponto de fuga.<sup>17</sup> As obras de arte são a aparência precursora dessa possibilidade real. A futuridade do futuro não implica, contudo, nenhuma latência a reatualizar desse tipo, nenhum “ainda-não” lançado do passado, nenhum espaço de espera a preencher; mas alguma coisa que não decorre senão da transformação e de escoamento do presente, da ruptura de sua tendência, transformando-se e afetando, no mesmo gesto, a forma do tempo. A extensão linear do presente deve cessar: esse é o foco do futuro. O presente torna-se então uma passagem, uma modificação, um ponto de superação [*Absprungspunkt*]. Nas séries de descontinuidades, o presente deve integrar uma atenção às marcas, um pressentimento e uma transformação formal a fim de esbarrar no que importa do futuro. Bloch ainda acreditava poder praticar a extração cirúrgica da “cegueira do contemporâneo em relação aos acontecimentos”<sup>18</sup> do seu presente por uma visualização com distanciamento histórico, na comparação com as tendências objetivas do movimento da história, com o tempo como estrutura portadora de acontecimentos no mundo e com a esperança utópica. “O ‘antes-de-nós’ se preenche e se colore pela lembrança (...). O estado ainda não consciente (...) é nessa medida uma obscuridade em cores vivas (...). Enquanto tal, ele não faz sombra à possibilidade de provar (presença subjetiva), mas a colore de maneira específica (...). Sobretudo, o saber ainda não consciente produz cor, de alguma maneira uma alvorada de cores (...). Esse estado ainda não consciente é a ‘disposição’ (...). A disposição, contudo, no sentido

do ‘ainda-não-consciente’ ou do futuro autêntico (velamento) é vocação ao que jamais foi, novidade objetiva”.<sup>19</sup> Conforme as hipóteses de Bloch em matéria de teoria do tempo, esse novo objetivo não pode ser senão uma possibilidade ainda não vivida, a qual, enquanto disposição, resulta da lembrança. Se o presente já constitui a tarefa cega do vivido, o futuro não se encontra já aí, nem como sombra, nem como luz; nessa tarefa, ele é, ao contrário, iminente, como um irreal que não pode ainda ser pressentido porque não pode, a partir da transformação do passado, ser gerado como saber precursor à disposição. A arte não é uma técnica de incubação, mas uma destruição do saber preliminar e do traço.<sup>20</sup> Sua futuridade não é um bloco de alternativas fixas e de pontos temporais a ser elaborados, mas a negação da continuidade temporal que corresponde a uma *revolução da consciência do tempo*. Regimes temporais, técnicas de cálculo, arquiteturas do tempo podem ser fundamentalmente transformados: e, com eles, o que se chama de futuro.

Destacando-se da teoria temporal cíclica e linear, trata-se de pensar o tempo como uma integralidade de séries de acontecimentos descontínuos, simultâneos e sucessivos. Essa seria a dedução tirada da análise da futuridade do artear. Entre as implicações políticas dessa visão, encontra-se a ecologia do futuro: é o futuro um perigo ou ele está em perigo? Não está ele reduzido por princípio, pela técnica, pela domesticação do tempo, pela reorganização do planeta, ao estatuto de relojoaria, de sistema sob controle, de variação sobre o imutável, de fator previsível? Sobre o que se funda a futuridade do futuro e em qual “ambiente” ela prospera? Hipótese: na arte e somente na arte. Pois, há muito, é chegada a hora de arrumar as *reservas do futuro*. O que significa fazer do futuro o ponto de partida da ação? O que implica

a faculdade do futuro e como se pode reforçá-la? Reivindica-se a preservação, mas também a formação [*Gestaltung*] do futuro. Uma tal formação não pode ser a planificação com base no passado e no presente, isso não pode ser o prolongamento de parâmetros conhecidos. Uma tal formação deve ser uma imaginação radical – e não mais sob a forma de instrução, de programação ou de dispositivo técnico, mas como recurso ou meio de tornar possível. As obras de arte não transformam apenas sua própria ontologia, mas também a dialética do ser e do nada, o devir enquanto tal.

Sobre o futuro, não existem dados. O que é dado decorre do futuro e, assim, perde a validade. Ele não é fixado, todavia, nem pelo que é agora pensável, concebível e calculável, nem por leis físicas, pois essas poderiam, por que não?, perder sua validade por consequência de um acontecimento imprevisível (por exemplo, um novo *big bang*): não só eu não sei quem será prefeito de Paris ou campeão mundial de corrida de sacos em 2550, como nem mesmo sei se haverá 2550. Talvez não haja nem mesmo sujeitos para medir o tempo neste universo. O futuro não é pura quimera, mas algo irreal da qual eu não sei mais do que o fato de ele ser iminente, e isso de um modo que eu não posso conhecer porque ele se distingue categoricamente de tudo o que é, de tudo o que era. Muitas coisas perdurarão, algumas ficarão iguais, algumas durarão eternamente, se é que a adição de tudo isso já não se transformará provavelmente no futuro. A futuridade designa o que é radicalmente diferente do que nós podemos esperar, desejar ou temer, e que vem a ser, contudo ou por essa mesma razão, real.

Saber se, e de qual maneira, podemos perceber o *devir real* não é apenas uma questão de percepção consciente ou inconsciente de acontecimentos, uma questão ligada a seu recenseamento e a sua

catalogação: isso *depende também das modalidades* nas quais alguma coisa, em geral, pode vir a ser real. Os contornos dos processos de realização dinâmica tentam influenciar, senão dominar, os regimes temporais.

Os regimes modernos do tempo se formam pelo viés da estruturação, da homogeneização, da tecnicização e do controle do tempo linear. A batida do tempo conta o número de vivências dos sujeitos modernos nesse domínio. A incorporação do batimento forma os hábitos do sujeito. Os regimes modernos do tempo definem a publicidade e a continuidade do tempo que conta, e sua importância. Tributários de formações, de técnicas culturais, de tecnologias distribuídas e de normas midiáticas, eles forjam o que geralmente chamamos de presente. O presente é definido por essa referência ao tempo público, contínuo. A subjetivação estética consiste notadamente no fato de polir-se às práticas desse regime do tempo; ou, mais precisamente, na coordenação do passado, do presente e do futuro por meio de uma medida do tempo homogêneo, contínuo e discreto da percepção. Isso se vê da maneira mais clara nas economias da atenção e do arquivamento: a organização de uma disponibilidade virtual de cada momento possível. Assim, faz-se entrar forçado o futuro no campo temporal do presente; ele não é mais uma possibilidade, mas uma virtualidade.

O futuro não se distingue do passado só pelo fato de pouco sabermos a seu respeito, pois há muitas coisas, no passado, que são da mais alta pertinência para nosso presente, mas da qual nada sabemos porque nenhuma testemunha ou lembrança torna cognoscíveis esses acontecimentos passados. Por outro lado, somos informados de muitas coisas que se produzirão ao longo das horas e dos dias seguintes. O grau de certeza que se insere nesse saber (por exemplo, a possibilidade de calcular

de antemão um eclipse solar) não se distingue, em princípio, do saber atestado concernente ao passado. Ele também não se funda sobre a estrutura de uma realidade dinâmica, pois essa poderia ser predeterminada e só deixar lugar para uma ilusão de abertura, explicável pela psicologia. A abertura do futuro não pode ser reduzida nem a considerações epistemológicas, nem a considerações metafísicas. Ao contrário, ela é postulada – e isso pode também significar que ela é feita, elaborada ou deformada – ao mesmo tempo que a posição da qual se observam os acontecimentos (como uma regra de jogo). O conceito do futuro aberto torna necessária uma nova concepção das vanguardas artísticas.

Vem de Leibniz a ideia segundo a qual os acontecimentos só podem ocorrer quando a percepção os precede, espera-os, indica-lhes um lugar. Sem uma membrana, um órgão, uma superfície apropriada para sua ocorrência, os acontecimentos permanecem inconscientes; não podem ser percebidos<sup>21</sup> ou nem mesmo têm lugar. *A superfície de ocorrência não determina os acontecimentos, mas lhes confere realidade.* Contra os regimes modernos do tempo, é preciso posicionar as *modalidades do devir real* que admitem o acontecimento futuro.

O modo temporal do futuro anterior permite a representação do futuro como alguma coisa que foi. Ele parte de duas questões: o que foi o futuro um dia? e o que terá sido o futuro? Seria também interessante interrogar-se sobre os futuros passados (por exemplo, a história da utopia) e atestá-los enquanto objetos da ciência histórica; é mais importante, a partir da descoberta do fato de que existem diversos futuros e que serão em um momento “dados” do passado – tirar conclusões sobre a natureza totalmente diferente do saber que nos põe na situação de tratar o futuro como futuro (“o que viria a ser o devir”): “futuro condicional”.

Algo se produz ou nada se produz: um e outro são acontecimentos. O futuro forma o horizonte da possível ocorrência de acontecimentos. A futuridade do futuro constitui o buraco, o abismo por trás do horizonte, sobre cuja base os acontecimentos podem deter certa verossimilhança; os acontecimentos possíveis, compreendidas aí as catástrofes, as emergências e o puramente incomensurável, não formam, contudo, um agregado fechado. Os acontecimentos foram levados, nestes últimos tempos, ao centro do pensamento filosófico, mas não é ainda o caso de os pressupor, a possibilidade de sua ocorrência. Em sua ocorrência, os acontecimentos asseguram a surpresa. Se o acontecimento surpreende, é unicamente porque o horizonte de sua ocorrência não pode ser apreendido por um único olhar. *Sem futuro, os acontecimentos seriam fatos previsíveis.* Surpreender é uma qualidade dos acontecimentos. As surpresas desencadeiam o assombro [*Erstaunen*]. Por regra geral, a surpresa é um real que contradiz uma espera, engana um prognóstico, submete a pretensão a uma carga excessiva, e atormenta [*vereitelt*] a especulação. O acontecimento provoca então um choque e até um traumatismo. Num segundo caso, porém, o acontecimento também corresponde a um assombro devido ao fato de se perceber que as coisas são o que são e que, de maneira geral, algo existe. Nesse caso, o assombro não nasce de uma contradição entre espera e acontecimento, mas da falta de explicabilidade do simples “há”.<sup>22</sup> Originária e constitutivamente, os acontecimentos são indeterminados, são extraordinários e de um gênero novo, precedem todas as esperas e as contrapõem porque elas são sempre orientadas para uma coisa determinada. O fato de todos os acontecimentos serem portadores desse tipo de qualidades deve-se à configuração do futuro de onde emergem. As duas formas de assombros capazes de desencadear os acontecimentos supõem

a futuridade. A futuridade da arte é instauração de uma possibilidade de um novo gênero de ver esse tipo de acontecimento ter lugar. *Nessa modalidade do produzir-se [sich ereignen] reside a liberdade da realização.*

A arte é independente e indeterminável, autosuficiente e não está a serviço de ninguém. O artear cria um senso dessa *futuridade anárquica* ao permitir provar de modo sensível um real autárquico a partir de seu caráter de abismo. Esse real futuro ultrapassa o que é definível como linguagem ou como ideia.<sup>23</sup> Um sentido da futuridade se coloca quando o artear mergulha os sentidos no caos. É com a apresentação/presentificação do caos, constata Cornelius Castoriadis em um de seus livros, que a arte precede o pensamento. Para além das formas e dos amorfos, uma janela se abre sobre o abismo e o caos. Nesse contexto caótico, a arte elabora as formas como passagens e aberturas atemporais.<sup>24</sup> E vai assim ao encontro de toda ocultação religiosa do abismo. *O processo do artear pode por essa razão ser considerado uma autonomia adaptada a cada caso e a cada vez mais global.*

Alguns estimam que a exigência de autonomia na arte é obsoleta. Outros afirmam que a significação da arte no processo de emancipação se esgotou. As duas concepções são expressões de um estado social que quer abolir a arte em prol da ornamentação estética de um cotidiano gerado pela técnica, e a gestão dos afetos em prol do consumo. Para Christoph Menke, a arte esconde antes de tudo toda energia necessária para um recuo em direção à indeterminação. E isso significa que ela explora, pelo viés dessa energia estética, a condição decisiva para a formação (social) de novas capacidades. E talvez seja nessa forma que reside o segredo de seu sucesso paradoxal. Pois: “Nunca antes na modernidade houve mais arte nem a arte

foi mais visível, mais presente e mais marcante na sociedade do que hoje. Nunca antes a arte foi, ao mesmo tempo, tão intensamente parte do processo social quanto hoje; apenas uma das numerosas formas de comunicação que constituem a sociedade: uma mercadoria, uma opinião, um conhecimento, um julgamento, um ato. Nunca antes na modernidade a categoria da estética foi tão central para a compreensão cultural de si mesmo quanto na época atual, que, na exaltação inicial, foi qualificada como “pós-moderna” e se revela, cada vez mais, como uma “sociedade de controle” (Deleuze) pós-disciplinar. Nunca antes a estética foi tão intensamente um simples meio no processo de exploração econômica – seja direta, enquanto força produtiva, ou indireta, para compensar os esforços ligados à produção. A presença ubiqüitária da arte e o papel central da estética na sociedade vão em par com a perda do que proponho chamar de sua força (...).<sup>25</sup> De acordo com Christoph Menke, a arte foi, num primeiro momento, uma força, que ela perde à medida que se torna uma capacidade social. A arte sem força é a arte instituída. Enquanto força, ela não era uma capacidade de crítica nem de tomada de posição política,<sup>26</sup> mas uma incapacidade. *A arte no centro da sociedade de controle é uma capacidade.* É pela capacidade adquirida por treinamento que se forma um sujeito. Ser um sujeito significa ser capaz de alguma coisa. Ter uma capacidade ou ser um sujeito significa estar na medida, por exercício e aprendizagem, para fazer um ato ter sucesso e para poder repetir a forma geral desse ato em cada nova situação particular. As capacidades são sempre adquiridas e garantidas pela disciplina. Para poder constituir a capacidade, porém, os sujeitos devem mobilizar forças. Menke insiste sobre o fato de que as pessoas já (devem) ter forças antes de (poder) ser preparadas para ser sujeitos: “Enquanto as capacidades realizam



uma forma geral socialmente dada de avanço, as forças são formadoras, isso é, amorfas. As forças constituem formas e transformam de novo cada forma que constituíram. Ao passo que as capacidades são concebidas pelo sucesso, as forças são desprovidas de objetivo e de medida. A ação das forças é jogo e, nisso, a colocação em emergência de alguma coisa além do que elas sempre já são (...). No jogo de forças, somos agentes pré- e suprassubjetivos que não são sujeitos: ativos, sem consciência de si; inventivos, sem fim”.<sup>27</sup> Acontece que, para Menke, a arte não é nem uma produção fundada sobre um saber-fazer, nem um jogo repleto de força e desprovido de plano; “A arte é antes a arte da transição entre a capacidade e a força (...). A arte consiste em uma capacidade paradoxal: aquela de poder e de não poder”.<sup>28</sup> Enquanto poder do não poder, a arte não é somente a razão da capacidade nem o simples jogo de força; do ponto de vista de Menke, porém, é o recurso dominado no pré-subjetivo, de onde emerge a capacidade a partir da força. Na perspectiva de Menke, isso se produz antes de tudo na experiência estética. Em consequência, colado ao paradigma da estética da transição, ele desloca a autonomia na formação do gosto: “Pois ser autônomo significa unir em si a liberdade da própria atividade e a normatividade (ou a legalidade) da exigência objetiva. Uma vez que o gosto estético pode satisfazer, sem se orientar a indicações externas, a pretensão estética de apreender a coisa em sua constituição e em seu valor próprio, ele é a instância exemplar da autonomia”.<sup>29</sup> Segundo a lei, porém, de qual “coisa” o gosto se deve formar em sua espontaneidade senão no contato de coisas que encorajem a espontaneidade?

A partir do “Onde estava, eu devo tornar” de Freud, Cornelius Castoriadis desenvolve uma concepção processual da autonomia. Ele parte

da constatação de que a autonomia não é nem um ideal ou um postulado, nem um fato empírico. “A autonomia (...) pode apenas permanecer podada, pois ela encontra, nas condições materiais e nos outros indivíduos, obstáculos constantemente renovados quando ela se deve encarnar em uma atividade, desdobrar-se e existir socialmente; ela só se pode manifestar, em sua vida efetiva, nos interstícios arrumados a golpes de sorte e direção, em códigos sempre malfeitos”.<sup>30</sup> O que é o artear senão a busca, repleta de espírito, desse tipo de espaço intermediário e de nichos? Artear é uma reação à reificação e à heteronomia. Somos alienados por modos de comportamento, de pensamento e de fala que não são propriamente nossos e que são, por sua vez, os efeitos de insinuação de uma estrutura social repressiva.<sup>31</sup> “A autonomia se torna então: meu discurso deve tomar o lugar do discurso do Outro, de um discurso estrangeiro que está em mim e me domina: fala por mim”.<sup>32</sup> Castoriadis define explicitamente o “discurso do Outro” não se referindo a sua origem possível, mas levando o olhar sobre suas características: “A característica essencial do discurso do Outro (...) é sua referência ao *imaginário*. É que, dominado por esse discurso, o sujeito se toma por alguma coisa que ele não é (...) para ele, os outros e o mundo inteiro sofrem travestimento correspondente. O sujeito não se diz, mas é dito por alguém, existe então como parte do mundo de algum outro (...). O sujeito é dominado por um imaginário vivido como mais real que o real”.<sup>33</sup> Aqui a definição de Castoriadis da representação que leva à alienação e à heteronomia diverge daquela de Freud e também daquela de Marcuse. “A ‘repressão das pulsões’ como tal, o conflito entre o ‘princípio de prazer’ e o ‘princípio de realidade’, não constituem a alienação individual que é, no fundo, a empiria quase ilimitada de um princípio de *des-realidade*”.<sup>34</sup> Esclarecer de parte a parte esse imaginário dominante,

referir-se a sua origem, a sua realidade e a sua verdade, é então um trabalho que se poderia chamar de *autonomização*.

Para libertar-se da dominação exterior, não sou obrigado a emigrar para uma ilha deserta nem fazer surgir uma comunidade utópica. Basta perfurar completamente o puro imaginário exterior que me domina, como não justificado e irreal, e chegar a resvalar-me no real.<sup>35</sup> Um sujeito autônomo, todavia, não cai do céu e pouco pode de modo preciso ser concebido como o produto de uma ordem de poder. Ele não é levado em conta senão como o resultado da laboriosa negação dessa dominação; mas nem mesmo um sujeito perfeitamente esclarecido pode, segundo Castoriadis, ser desenhado. A autonomização é, antes de tudo, um processo de tradução.

Vê-se assim que existe forçosamente uma fonte heterônoma de autonomia, bem como sobre o que ela repousa: “Como pensar em um sujeito que teria ‘absorvido’ totalmente sua função imaginária, como se poderia secar essa fonte das maiores profundezas de nós mesmos, de onde às vezes jorram fantasmas alienantes e criações livre, mais verdadeiras que a realidade, delírios “desreais” e poemas surreais, esse duplo fundo eternamente recomeçado de todas as coisas, sem o qual coisa alguma teria fundo, como eliminar o que está na base de ou, em todo caso, inexoravelmente ligado ao que faz de nós homens – nossa função simbólica, que pressupõe nossa capacidade de ver e de pensar em uma coisa que não é?”.<sup>36</sup> Um homem é, por consequência, o ser capaz de ver em uma coisa algo que ela não é e, então, simbolizar: alcançar pensamentos delirantes ou livres criações.

Nesse sentido, a criação não é uma injunção de material novo e específico, mas de três coisas de uma só vez: uma mudança de perspectiva, uma

criação de novas relações, uma transformação da relação em si. “A autonomia não é, logo, elucidação sem resíduo e eliminação total do discurso do Outro não sabido como tal. Ela é instauração de outra relação entre o discurso do Outro e o discurso do sujeito”.<sup>37</sup> A livre criação, o jorrar dessa fonte, é desencadeada e “co-determinada porque ela se dá como objeto”. Assim mobilizado, o sujeito leva a rua em seu quarto e se faz o portador de um olhar.<sup>38</sup>

A autonomização é um processo de encarnação no qual o fato de “voltar o olhar”, a livre reflexão como colocação entre parênteses de conteúdos e de si mesmo, edifica novas relações objetivas. Ela se forma no processo criativo, que produz uma unidade entre si e o outro (mundo).<sup>39</sup> Aqui, Castoriadis pensa ainda o corpo em um espírito totalmente fenomenológico, como a estrutura material do sujeito, estrutura que porta em si um sentido virtual e organiza uma participação no mundo. Essa participação, todavia, é introduzida por uma situação objetiva que a precede. Parece-me que é isso que Castoriadis negligencia ao enfatizar a produção social, a qual “reorganiza” com clareza os materiais e os conteúdos encontrados.<sup>40</sup> Embora Castoriadis esteja interessado na autoinstituição da sociedade em seu estado ainda fluido, ele já a prevê sob a forma do sujeito larvário como uma espécie de *alpha privativum*, em lugar de proclamar que ela é magma oriundo de uma dispersão, como coletivização oriunda de Outro objetivo.

Habermas comete falta análoga quando reprova Castoriadis por pensar a sociedade em termos demiúrgicos: “Castoriadis dá toda a sua atenção, exatamente como fizera Hannah Arendt, aos raros instantes históricos em que a massa de onde são formadas as instituições são ainda fluidas (...). Castoriadis expõe o caso típico do político a partir do caso-limite que constitui o ato de fundação

de uma instituição, o que explica, a partir de um horizonte estético de experiência, como o instante estático que, rompendo com o *continuum* do tempo, instaura algo absolutamente novo. (...). O processo social se caracteriza, para Castoriadis, pela produção de formas radicalmente outras; é uma produção-de-si demiúrgica, a criação contínua de novos tipos que não param de se incarnar de um modo às vezes exemplar e sempre diferente; em poucas palavras, é uma autoinstituição e uma gênese ontológica de sempre novos mundos. Essa concepção se caracteriza por uma vontade de reunir, em uma perspectiva marxista, o último Heidegger e o primeiro Fichte (...). Seu interesse [de Castoriadis (N.T.)] se coloca sobre o fato de que uma vida levada na consciência de si e na autonomia pode permitir, em um contexto de solidariedade, realização de si e liberdade. Ora, ocorre um problema que ele deve resolver: é preciso que, de fato, ele possa conceber a função linguageira de abertura ao mundo de tal modo que ela corresponda a um conceito de práxis que disponha de conteúdo normativo. Minha tese é que Castoriadis não chega a resolver esse problema, e isso porque a economia de sua concepção da sociedade não deixa nenhum lugar a uma práxis intersubjetiva, que *possa ser atribuída* aos indivíduos socializados<sup>41</sup>. Imputabilidade e responsabilidade não devem, todavia, ser pensadas unicamente sobre o modo “intersubjetivo”: a produção autônoma só pode ser realizada em um coletivo a respeito do qual a realidade objetiva atribui um papel portador e corretivo.<sup>42</sup> Castoriadis enfatiza que a história é um “coletivo anônimo”, isso é, uma rede de sociedades que é composta de instituições (estruturas, materializações), mas também “do que estrutura, institui, materializa”.<sup>43</sup> Assim compreendida, a prática autonomizante é um engajamento e uma responsabilidade a respeito de um Outro futuro, compreendido aí um não

humano, um animal, um objeto, um aparente, um imaterial; e não a mera atribuição de partes a um comum pressuposto, que força um Habermas a compreender às avessas toda produtividade como “diferenciação” de um sistema político em relação à reprodução cultural de um mundo da vida e à integração social no existente.<sup>44</sup>

Partindo de constelações objetivas, pensadas a partir do corpo e de seus movimentos, a autonomização se cumpre, antes de tudo, pelo viés da imaginação temporal. A principal instituição social é o imaginário do tempo.<sup>45</sup> Castoriadis distingue duas instituições: a lógica e a imaginária. O tempo instituído como lógica da identidade é o tempo métrico, o tempo da medida ou da submissão do tempo a uma medida. O tempo instituído como imaginário é o tempo da significação. Os dois tempos mantêm uma relação de implicação mútua. Assim, por exemplo, as subarticulações do tempo imaginário desdobram ou reforçam as marcas numéricas do tempo calendário. Por essa razão mesma, cada momento medido não é apenas um acontecimento repetido, mas a expressão de uma ordem mundial tal como foi imaginada pela sociedade em questão.<sup>46</sup> No magma das significações imaginárias de uma sociedade, encontra-se assim a periodização do tempo, mas também a ritmicidade de técnicas harmonizadas umas com as outras e de acontecimentos culturais.

Com Castoriadis, a noção de imaginação radical pode, portanto, ser compreendida como o processo que consiste em ver, nas coisas, algo que elas não são (mais) (ainda): como imaginação, impulsionadas por coisas, figuras, formas e imagens que se condensam para se tornar a instituição de uma ordem temporal. Contrariamente ao que supõe Habermas, não se trata, aqui, “desses instantes históricos raros” em que são instituídas sociedades que não precisam mais do que “diferenciar-se sobre

o plano funcional”; essa imaginação contínua é antes uma exigência da ação autônoma. Não basta que qualquer *archipoieta*, engenheiro originário, pai da Constituição ou criador de mundos, tenha inventado, um belo dia, de uma vez por todas, as figuras, formas e imagens fundamentais para a apreensão da realidade, e as tenha definido como normas. O ato constitutivo da imaginação radical deve a todo momento ser cumprido de novo a fim de ultrapassar a genealogia do presente – seu ser-vindo-a-ser como este ou como aquele por tais e tais razões – e de alcançar suas próprias razões e seu próprio tempo. O cumprimento da imaginação radical é um modo de realização da futuridade.

Toda autonomização artística constitui uma associação livre de um novo gênero e articula um conjunto; mas esse todo permanece a fração de um múltiplo no qual cada elemento pode definir-se enquanto tal, com sua unidade e seu tempo próprios, porque ao mesmo tempo ele se torna outro e pode conceber-se como numeroso e como um entre vários. *Todo ato singular autônomo se articula em uma autonomização social. Os atos de autonomia artística alargam por consequência o raio do que conta como nossa realidade; com o que nós somos em relação e com o que nós nos podemos associar.*

Uma sociedade autônoma é uma sociedade que se instaura e se define de maneira transparente. Essa definição engloba antes de tudo a possibilidade de interrogar de maneira efetiva as leis e os fundamentos das leis. Ela está, portanto, num movimento permanente de “autoinstituição” explícita<sup>47</sup> (!) Uma democracia digna desse nome só existe sob a forma da democracia direta, na qual cada cidadã(o) participa, em pé de igualdade e com toda(o)s a(o)s outra(o)s, das atividades autoinstituintes e em particular do “poder explícito”,

isto é, nas decisões concernentes a cada indivíduo.<sup>48</sup> O imaginário radical toma aqui um contorno particular: “O imaginário (...) não é imagem *de*. Ele é criação incessante e essencial *indeterminada* (social-histórica e psíquica) de figuras/formas/imagens a partir das quais só ele pode ser questão de alguma coisa. O que chamamos de ‘realidade’ e ‘racionalidade’ são obras dele”.<sup>49</sup> Com Castoriadis, o artear pode ser definido como uma fonte criativa importante a partir da qual se pode perfurar completamente a distinção ontológica tradicional entre real e imaginário, como dedução dessa imaginação radical.<sup>50</sup> Esse processo jamais termina; deve ser constantemente repetido nos níveis de realidade fixados por uma técnica de percepção ou por um regime temporal, a fim de abrir de novo o futuro. A imaginação radical é a livre associação de alguma coisa com outra coisa possível, eventualmente vindo a ser. A imaginação se torna aqui o pressuposto da percepção e da autodeterminação.

O presente da percepção não deixa dúvidas. O agora da experiência estética pendura-se em regras de arte em sua constituição atual: a um mundo simbólico, heterônomo. Descontinuidades e fulgurações artísticas opõem-se a ele.

O nascimento da arte contemporânea estava em correlação com a passagem do modo de produção fordista ao modo pós-fordista. As novas técnicas de produção foram implementadas e religadas por modos de percepção, de projetos cooperativos e de agregados midiáticos, que as artes codesenvolveram, elaboraram e refletiram. O vídeo assim adquiriu hoje, primeiramente nas artes e depois na produção, a regulação e a vigilância, e posteriormente na comunicação cotidiana, um estatuto de mídia universal e dominante. Ele marca a temporalidade desses domínios segundo o esquema do *feedback loop*. A materialidade das artes transformou-se, indo do material raro e precioso

ao crédito, à simples opção ou ao contrato a termo sobre o futuro, passando pelo equivalente de valor reproduzível à exaustão. Isso não é uma extensão, à moda de Duchamp, em direção ao domínio do desarteado: um cálculo sobre as conjunturas define doravante a corrida performativo-consumidora para a hegemonia dos materiais no futuro anterior. Seus valores são, hoje, definidos antes de tudo pelos grandes atores dos mercados financeiros e utilizados para uma encenação neofeudal de si mesmo. O contemporâneo gera todos os recursos temporais e não deixa nenhum tempo de lado: depois de mim, o dilúvio!<sup>51</sup> Uma revolução nas artes deverá inventar modos ecológicos de percepção, formas não assimiláveis de cooperação múltipla e um tempo autônomo. Ele se tornará o material de uma extensão da autonomização nos domínios que, até então, passavam por não perceptíveis, não definíveis ou somente inexistentes.

Consequentemente, o real só existe com base em uma imaginação radical que faz emergir esquemas, figuras e conceitos. Isso não se produz justamente nos templos neofeudais da arte; nem segundo o esquema do *feedback-loop*, nem segundo aquele da repetição criativa. Pensamento, ação e percepção autônoma só podem existir em conexão com o irreal de onde decorre o real. *Artear*, portanto, implica também um processo de autonomização imanente à arte: *uma crítica dos fundamentos e das regras de arte praticadas até aqui, com base em uma criação incondicional de figuras/formas/imagens, em nome de um vir a ser da arte. Esse processo do artear, imanente à arte, é um elemento de uma obra de autonomização mais global.*

Certos acontecimentos não se produzem jamais, salvo se seu advento é desejado, e ele chega tão repentinamente que esses acontecimentos, desde que sejam desejáveis, produzem-se na maioria dos

casos do fato de que são realizados por atos. O desejo não aumenta a probabilidade dos eventos passados; o desejo depois da hora nada provoca – o desejo dirigido ao futuro, sim: primeiro vem o desejo, o acontecimento em seguida. Por essa razão, não controlamos o passado, mas, com nossos desejos e nossos projetos, uma parte do futuro. É da conta do futuro o real provocado de maneira autônoma por trás do imaginário. No entanto, ao agir, nós não somos somente responsáveis pelo que provocamos no futuro pelo viés de nossa decisão atual, mas também pelo fato de que se produza no futuro algo diferente daquilo que foi decidido no passado. *Os acontecimentos mais assombrosos são aqueles a respeito dos quais nem suspeitamos poder desejá-los. A arte abre uma dimensão na qual podemos desejar ser surpreendidos.*

Cláudio Paiva Foto: Wilton Montenegro



O vir a ser do real deve ser liberado da limitação correlativa do sujeito pensante, produtor, provador, e ser destacado do agora da imputabilidade estética (“*accountability*”). Orientação à futuridade como possibilidade de relação de causa a efeito: a esquematização do real deve dar lugar à realização autônoma, uma condição da descontinuidade, uma criação livre a partir da abertura do futuro.

Não é a descontinuidade em si que é eventual, mas o que precede um acontecimento e torna seu advento possível.

*As realizações livres caracterizam a prática da arte. As obras de arte tomam seu ponto de partida nessa autonomia, isso é, na fixação independente daquilo que as constitui (produção de um fato) e daquilo por que elas devem passar (constituição de uma validade).*

Uma arte que tem obrigação apenas para com o presente permanece uma arte de consolidação do existente e de administração de herança. A arte futura deve garantir o futuro aberto como recurso da autonomia, compreendendo aí as pessoas do futuro.

Mesmo onde permanece insuficiente ou miserável, o artear visa, com figuras formas e imagens inapropriadas, à livre realização e pratica assim a transformabilidade do que pode ser pensado, vivido e explorado como uma realidade.

O horizonte já está então totalmente saturado de virtual? De nossas práticas artísticas depende também o fato de que o futuro seja totalmente programado pelo que é inscrito no presente, pelo desaparecido, pelo latente ou pelo que já não foi cumprido, vivido ou executado. A arte contemporânea contribui para tornar impossível uma mudança horizontal. Se a arte futura se realiza, o futuro não segue de maneira obsessiva as leis da probabilidade: nenhuma quantidade programável

de casos possíveis, nenhum cálculo sobre a combinação de fenômenos, nenhuma tendência objetiva e nenhuma entelêquia. Nesse caso somente, a arte, para o essencial, já não é história, mas somente vir a ser.

Futuro da arte? Se a arte contemporânea é, quanto à tendência, o “departamento de pesquisa e desenvolvimento” de um presente que se estende de maneira imperial,<sup>52</sup> o artear deve orientar-se contra essa afirmação e essa tatuagem do horizonte, que marca a indústria da arte. A arte só tem sentido ainda onde ela não é um programa de investimento, uma agência eventual para a “multidão”, uma agência de reeducação sobre a história contemporânea, onde ela não é mais uma apropriação do tempo, mas, ao contrário, uma extensão no futuro indeterminado, no vir a ser do tempo: um deslocamento na imprevisibilidade, uma arrumação de indeterminantes em vista da autodeterminação. Não temos em mente, aqui, uma estética futurística qualquer, mas um pensamento indo de parte a parte, uma pesquisa sensível, uma experimentação, uma realização da abertura do futuro: além das técnicas visando ao controle temporal do movimento. O importante, aqui, é a diferença entre as noções de “revolução”, de “ruptura pragmática” ou de “invenção”, por um lado, de “artear”, por outro. O que está no centro do artear, para encerrar, não é nem a abolição de um estado, nem a construção de um novo, mas a autonomização: o processo que consiste em dar-se regras que valem de maneira exemplar e que podem ser modificadas é simultaneamente um processo de autotranspassagem (“de vir a ser”) e de individualização. O artear permite orientar a interação em direção à futuridade. Arte futura: uma autotransformação em direção a uma sociedade livre. Futuridade: fundação de um vir a ser (livre). É por essa razão que saberemos somente no futuro o que a arte terá sido.

**Tradução** Arthur de Albuquerque Leão Roder (mestrando PPGF/UFRJ)

**Revisão técnica** Rafael Haddock-Lobo (PPGF/UFRJ)

**Fonte** O texto foi publicado originalmente em: *Notate für eine künftige Kunst*. Berlin: Merve, 2016. Esta tradução baseou-se na versão encontrada em *Notes pour un art futur*. Dijon: Les presses du réel, 2017.

## NOTAS

**1** Segundo Fischer-Lichte, os acontecimentos da arte se fundam sobre estratégias de encenação: (a) troca de papéis, (b) constituição de comunidade e (c) interação/contato. Fischer-Lichte, Erika. *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt: Suhrkamp, 2004: 62.

**2** “Para o autor como produtor, o progresso técnico é a base do seu progresso político”.

**3** Osborne, Peter. *Anywhere or not at all*. London: Verso, 2013: 99.

**4** Id. *ibid.*: 107.

**5** Id. *ibid.*: 115-116.

**6** Busch, Werner(editor). *Kunst: die Geschichte ihrer Funktionen*. Weinheim und Berlin: Quadriga, 1987: 179, 183.

**7** Bourdieu, Pierre. *Les règles de l'art*. Paris: Seuil, 1992: 115, 124.

**8** Badiou, Alain. “Troisième esquisse d'un manifeste de l'affirmationnisme”, in: *Circonstance*, v. 2. Paris: Léo Scheer, 2004.

**9** Seel, Martin. *Ästhetik des Erscheinens*. Frankfurt: Suhrkamp, 2003: 46 sq.

**10** Wagner, Richard. *Das Kunstwerk der Zukunft*. Leipzig: Wigand, 1850: 216.

**11** Id., *ibid.*: 218.

**12** Id., *ibid.*: 224.

**13** “É precisamente o inverso quando queremos simplesmente representar um estado futuro; não temos um único critério para esse tipo de processo, e ele não se situa justamente em um espaço futuro em vista do qual o estado deve elaborar-se, mas no passado e no presente, isto é, lá onde vivem ainda as condições que tornam, justamente hoje, impossível o estado futuro ao qual se aspira, e fazem precisamente parecer necessário seu completo contrário. A força da vontade nos empurra a uma representação simplesmente, de todo geral, tal como devemos concebê-la não somente com o desejo do coração, mas antes segundo uma conclusão racional necessária ao contrário do estado atual, considerado mal.” Id., *ibid.*: 221.

**14** Id., *ibid.*: 224.

**15** Id., *ibid.*: 222-223.

**16** Bloch, Ernst. *Ästhetik des Vor-Schein*, vol. 1. Frankfurt: Suhrkamp, 1974: 157.

**17** Bloch, Ernst. *Experimentum Mundi, Frage, Kategorien des Herausbringens, Praxis*. Frankfurt: Suhrkamp, 1975: 147-14.

**18** Bloch, Ernst. *Philosophische Aufsätze zur objektiven Phantasie*, Frankfurt: Suhrkamp, 1969: 81.

**19** Id., *ibid.*: 145-146. Para Bloch, a novidade é a repetição específica do conteúdo do objetivo que ainda não adveio. Ver Bloch, Ernst. *Le principe espérance*. Traduzido do alemão para o francês por Françoise Wuilmart. Paris: Gallimard, 1976: 239 sq.

**20** “Mesmo em sua sobrevivida ordinária, essa intuição é o sentido do que se anuncia. Quando ela se torna criativa, associa-se à imaginação, de

preferência aquela do objetivamente possível. A intuição capaz de trabalho é produtividade intelectual, doravante considerada feitora de obra. A produtividade do próximo se apresenta como triplo (...): como incubação, como o que se chama inspiração, como explicação.” Ernst Bloch, *Ästhetik des Vor-Scheins*, op. cit.: 88-89.

**21** Leibniz, Gottfried Wilhelm. *Nouveaux traitements sur l'entendement humain*. Paris: Garnier-Flammarion, 1990: 105 sq. Deleuze, Gilles. *Le Pli – Leibniz e le baroque*. Paris: Minuit, 1988: 21, 127, 163.

**22** Romano, Claude. *L'Événement et le temps*. Paris: Presses Universitaires de France, 1999: 221 sq.

**23** “Totalmente autárquica, bastando-se a si mesmo, não servindo a nada, [a arte] também é apenas como reenvio ao mundo e aos mundos, revelação disso como um pôr-ser perpétuo e inexaurível mediante a emergência do que, até então, não era nem possível, nem impossível: do outro. Não: apresentação na representação das Ideias da Razão irrepresentável discursivamente, como o queria Kant; mas criação de um sentido que não é nem ideia nem razão, que é organizado sem ser ‘lógico’ e que cria seu próprio referente como mais ‘real’ que todo ‘real’ que poderia ser ‘re-presentado’.” Castoriadis, Cornelius. *Fenêtre sur le chaos*. Paris: Seuil, 2007: 28.

**24** “A arte é (...) apresentação/presentificação do Abismo, do Sem-fundo, do Caos. Extasia-se sobre a Forma que é a sua, mas essa Forma é o que lhe permite mostrar e fazer ser para nós o que está além da Forma e do Amorfo (...). A arte apresenta sem ocultar (...). Não é a ‘forma’ como tal que confere à obra de arte sua ‘atemporalidade’, mas a forma como passagem e abertura em direção ao abismo.” Castoriadis, Cornelius. *Fenêtre sur le chaos*, op. cit.: 47. “[A arte] é o desvelamento

do caos mediante um ‘dar forma’ e, ao mesmo tempo, a criação de um cosmo por esse dar forma.” Id., *ibid.*: 135.

**25** Menke, Christoph. *Die Kraft der Kunst*. Berlin: Suhrkamp, 2013: 11.

**26** “Não há saída dessa situação que consiste em pôr a arte e a estética como mídias do conhecimento, da política ou da crítica, contra sua absorção social. Ao contrário: se se concebe a arte ou a estética como conhecimento, política ou crítica, apenas se deixa contribuir ainda a fazer dela uma simples parte da comunicação social. A força da arte não consiste em ser conhecimento, política ou crítica.” Id., *ibid.*: 11.

**27** Id., *ibid.*: 13.

**28** Id., *ibid.*: 14.

**29** Id., *ibid.*: 135.

**30** Castoriadis, Cornelius. *L'institution imaginaire de la société*. Paris: Seuil (coll. Points), 1975: 161 (nota 38).

**31** Id., *ibid.*

**32** Id., *ibid.*: 152.

**33** Id., *ibid.*

**34** Id., *ibid.*: 152-153.

**35** Id., *ibid.*: 154.

**36** Id., *ibid.*

**37** Id., *ibid.*: 156.

**38** Id., *ibid.*

**39** Id., *ibid.*: 157.

**40** Id., *ibid.*: 158.

**41** Habermans, Jürgen. *Le discours philosophique de la modernité – Douze conférences*. Traduzido do

alemão para o francês por Christian Bouchindhomme e Rainer Rochlitz. Paris: Gallimard (coll. Tel), 1988: 389-390.

42 Castoriadis, Cornelius. *L'institution imaginaire de la société*, op. cit.: 160.

43 Id., *ibid.*: 161.

44 Habermans, Jürgen, op. cit.: 397 e 406.

45 “Pois, ‘antes’ de ser instituição explícita do tempo – posição de referenciais e de medidas, constituição de um tempo imaginário imerso em um magma de significações imaginárias instituído como tempo imaginário –, a sociedade é instituição de temporalidade ‘implícita.’” Castoriadis, Cornelius. *L’imagination social et l’institution*, op. cit.: 307.

46 “manifestação (...) de forças que animam, de momentos privilegiados da atividade social – concirna ela ao trabalho, aos ritos, às festas, à política”. Id., *ibid.*: 312.

47 Castoriadis, Cornelius. *Le Monde morcelé, Les carrefours du labyrinthe*, t.III. Paris: Seuil, 2000: 183.

48 Castoriadis pensa antes de tudo na elaboração de leis e nas decisões governamentais. Castoriadis, Cornelius. *Domaines de l’Homme, Les carrefours du labyrinthe*, t.II. Paris: Seuil, 1986: 418.

49 Castoriadis, Cornelius. *L’institution imaginaire de la société*, op. cit.:8. A definição de Castoriadis da democracia e do político foi retomada por Rancière. Ver, por exemplo, Castoriadis: “Discutir democracia, é discutir política (...). A verdadeira política resulta de uma criação social-histórica rara e frágil. O que resiste necessariamente em toda sociedade, isso é o político.” Castoriadis, Cornelius. *La Montée de l’insignificance*. Paris: Seuil, 1996: 268. Rancière fala de sua relação com Castoriadis em uma discussão com Nicolas

Poirier: “Entretien avec Jacques Rancière”, *Le Philosophoire*, n.13, primavera 2018. Cf. Rockhill, Gabriel. “La démocratie dans l’histoire des cultures populaires”. In: Game, Jérôme et Lasowski, Aliocha Wald (ed.), *Jacques Rancière, politique de l’esthétique*. Paris: Éditions des Archives Contemporaines, 2009: 57.

50 Rancière o chama de primeira estética, divisão do sensível ou ordem do visível e do dizível. Rancière, Jacques. *Politique de l’esthétique*, op. cit.: 15.

51 Marx, Karl. *Le Capital*. Livre 1, section III, chapitre X. In *Œuvres, Économie*, 1., Paris: Gallimard (La Pléiade), 1965: 799.

52 Osborne, Peter. *Anywhere or not at all*, op. cit.: 164.

**Ludger Schwarte** é doutor em filosofia pela Universidade Livre de Berlim e, atualmente, professor de filosofia na Academia de Artes de Düsseldorf. Autor consagrado tanto de obras teóricas, em artes e filosofia, quanto de textos literários, a amplitude de sua produção alcança campos como estética, filosofia da arte, cultura, política, arquitetura, imagética e pintura.