

Revista Filosófica de Coimbra

vol.11 | n.º21 | 2002

Miguel Baptista Pereira
Edmundo Balsemão Pires
Helder Gomes
Alexandre Costa
José Reis
Henrique Jales Ribeiro
Isabel Gomes

ARTE, EXPERIMENTAÇÃO E VANGUARDA NO PENSAMENTO DE JEAN-FRANÇOIS LYOTARD

HELDER GOMES

1 – A exposição

No acontecimento que, no contexto da arte, se designa por exposição parece estar implícita a relação entre um sujeito – o espectador – e um objecto – a obra –, entendendo-se o último termo como um facto dirigido à apreensão do sujeito. Perante esta formulação, simplificadora ao extremo de uma muito mais complexa realidade, a situação de exposição investiria o sujeito / espectador de uma posição interpretativa privilegiada face à obra de arte, pois que lhe garantiria um acesso mais ou menos directo à leitura e compreensão do sentido ou sentidos presentes no trabalho do artista. A mesma formulação comporta ainda a concepção da obra de arte como lugar por excelência de representação de um sentido ou de uma verdade, sendo que a exposição conferiria à obra o papel de janela aberta sobre uma realidade e um sentido inteligíveis mediante um processo de interpretação. Nesta perspectiva, a atitude de leitura e interpretação assumida pelo sujeito / espectador face à obra de arte poderia, se generalizada, dimensionar toda a relação do sujeito com o mundo: este apresentar-se-ia como um dado passível de apropriação, como uma realidade em situação de permanente exposição que não só possibilitaria como legitimaria todo o acto interpretativo, no qual radicaria um conseqüente gesto de apropriação. A exposição, funcionalmente o lugar de acesso à verdade ou ao sentido, traduzir-se-ia, afinal, numa implícita inversão do próprio acontecimento designado por exposição, ou seja, pela imposição mais ou menos vasta das categorias ou conceitos – ou mesmo preconceitos, qualquer que seja a acepção conferida ao termo – do sujeito à realidade a interpretar. A imposição – isto é, o poder e a força – substituir-se-ia assim à exposição. Que o “objecto” em causa fosse um qualquer problema de âmbito “científico” ou uma obra de arte não

parece ser relevante, porquanto diferiria apenas no maior ou menor grau de dificuldade ou subjectividade com que o processo de leitura e interpretação se confrontaria. A metáfora medieval e moderna, ou apenas moderna, numa acepção muito ampla de modernidade, do mundo como um vasto livro passível de ser lido, dependendo apenas da capacidade do leitor para o interpretar, assume aqui um carácter paradigmático.

Neste enunciado muito linear não pretendemos, até ao momento, implicar nenhuma posição ou correntes filosóficas em particular; procurámos antes estabelecer um cenário genérico diante do qual seja possível definir o posicionamento de Lyotard relativamente à questão; herdeiro de uma tradição filosófica onde confluem uma recepção heterodoxa do marxismo e apropriação muito pessoal da psicanálise, Lyotard propõe-nos um modelo de relação do sujeito com a obra de arte que, num mesmo movimento, questiona a figura do sujeito, a noção de obra de arte e, sobretudo, o próprio discurso filosófico que pretende pensar a arte. Se confrontado com uma concepção da obra de arte como entidade portadora de uma verdade ou de um sentido em maior ou menor grau acessíveis por um processo de interpretação – esta perspectiva é claramente a da hermenêutica –, Lyotard objecta, afirmando que tal posição pressuporia a existência de uma instância supra-racional incumbida de fundar o todo da relação e garantir a legibilidade da obra ou do mundo, isto é, implicaria a existência de uma instância que assegurasse a própria possibilidade de interpretação:

*Não se lê, não se ouve um quadro. Sentados à mesa, identificam-se, reconhecem-se unidades linguísticas; de pé, perante a representação procuram-se acontecimentos plásticos. Libidinais. Que o mundo seja alguma coisa a ler significa de um modo brutal que um Outro, do outro lado, escreve alguma coisa que, com um bom ângulo de visão, eu poderia em princípio decifrar.*¹

A recusa da instanciação da relação de recepção artística na figura metafísica de um Grande Autor coloca-nos já perante a recusa da violência atribuída a toda a tradição filosófica moderna; uma recusa que é sobretudo o questionamento do carácter necessário da relação de implicação entre saber e poder. Apresentada como um protesto², a obra *Discours, Figure*

¹ Jean-François Lyotard, *Discours, Figure*, Éditions Klincksieck, Paris, 1971, p. 10.

² Veja-se *idem*, p.19; aliás, esta obra é claramente um “ajuste de contas” quer com a sua formação fenomenológica, quer com a psicanálise de inspiração lacaniana, quer mesmo com o estruturalismo: «Fazer do inconsciente um discurso é omitir a energética. É tornar-se cúmplice de toda a ratio ocidental que mata a arte ao mesmo tempo que o sonho. Não se rompe com a metafísica colocando a linguagem por todo o lado, pelo contrário consumamo-la; consumamos a apreensão do sensível e do prazer.»; *idem*, p.14.

pretende ultrapassar o paradigma do livro, da leitura e da legibilidade como condições preferenciais – quando são únicas – de recepção, percepção e compreensão do real. Sustentando o visível como o esquecido da significação, Lyotard procura mostrar que o privilégio concedido à escrita e à escuta como modelos de compreensão do real implica a posição de uma instância supra-relacional e meta-linguística capaz de conferir um sentido de ordem lógica – isto é, da ordem do Logos – a uma realidade dela desprovida. Lyotard não só recusará a possibilidade de uma fundamentação numa instância supra-relacional, como questionará a própria possibilidade de apreender de um ponto de vista estritamente linguístico aquilo que acontece no plano do espacial e do visual. Importa-lhe, antes do mais, demonstrar como a obra de arte se constitui como resistência face ao discurso que a pretende significar; mais ainda, como um desmentido face à própria relação de interpretação. Contra toda uma tradição filosófica de raízes metafísicas que fez do *logos* o instrumento privilegiado de acesso ao real, Lyotard pretende afirmar a autonomia e a irredutibilidade do *figural*: a irredutibilidade da experiência estética à sua conversão num sentido de cariz lógico-verbal. É nesta capacidade de resistência que se funda, para Lyotard, grande parte da pertinência filosófica da questão da arte na contemporaneidade.

O conceito de *figural* surge como uma designação possível para a lógica específica das representações artísticas: enquanto manifestação espacial e visual que a significação linguística não poderá incorporar, o visível permanece visível – isto é, visualmente focalizável – e não apropriável pelo discurso mediante um movimento de interpretação. Daqui não releva uma apologia do silêncio, face à indizibilidade de um visual irredutível à esfera do linguístico; pelo contrário, tal implicará o questionamento do próprio discurso a partir do movimento de resistência oferecido pela obra à sua conversão em sentido ou significação linguística. Será mesmo na resistência inerente à espessura e à opacidade do visível que radicará a condição de todo o discurso, precisamente porque lhe resiste e se faz questão.

O privilégio aqui concedido à visão – na esteira de Merleau-Ponty – será progressivamente abandonado ao longo do percurso filosófico de Lyotard; não que a irredutibilidade do visível ao signo e à significação seja questionada, mas quer a visão, quer o visível serão entendidos como uma dimensão entre outras, elas mesmas sujeitas a um processo de desconstrução³: o visível definir-se-á não apenas pela sua passibilidade face a um

³ Veja-se Jean-François Lyotard, *Que Peindre?, Adami, Arakawa, Buren*, Éditions de la Différence, Paris, 1987, p. 100-101.

órgão sensorial – a visão – mas, de um modo que ultrapassa a simples relação sujeito-objecto, pela contaminação do visível pelo não visível. O não visível surge aqui como condição da visibilidade, do mesmo modo que o negativo da linguagem – aquilo que se lhe opõe enquanto resistência à significação – se afirma como condição da linguagem. Não apenas o visível – a arte, a figura – se constitui como pólo de resistência à sua conversão em discurso, como a própria linguagem está atravessada por uma espessura que lhe retira toda a possibilidade de se instituir como mediação neutra da significação. O visual apenas radicaliza esta relação de subtracção da linguagem a si mesma, ou seja, a resistência da linguagem face à significação.

Se o distanciamento inerente à visão é condição da própria possibilidade do ver, ele é sobretudo a marca da separação, a marca da distância intransponível por um movimento reflexivo de apropriação. A distância necessária à visão reproduz-se na distância inerente à própria reflexão face a si mesma, ou do desfasamento interior que atravessa o sujeito. Tal como é apresentado por Lyotard, o visível não se postula como um dado de realidade inquestionável; ao contrário, o gesto de exposição condiciona a realidade do exposto, implicando o seu questionamento:

*A realidade é o pressuposto, suspender a realidade é examinar o pressuposto, descobrir operadores onde havia dados. (...) Expor-se-á, então, não uma coisa, a obra, na sua objectividade exterior e completa, mas os pressupostos da sua exposição.*⁴

A exposição não é, pois, a apresentação de uma dada realidade, ou de uma perspectiva sobre uma realidade admitida como posição anterior e fundadora – por exemplo, um arquétipo face ao qual a obra fosse a cópia, isto é, a representação –, mas a apresentação da obra aos seus próprios pressupostos; exposição, não pela sua explicitação, nem tão pouco pela sua capacidade de se definir e determinar de um modo independente, mas pela sujeição da obra àquilo que, indeterminável, a determina enquanto obra, enquanto exposição. É esta sujeição – na acepção em que exposição teria por antónimo imposição – da obra que a constitui enquanto obra, ao mesmo tempo que a desconstrói enquanto posição de verdade ou de sentido. A sujeição não implica, naturalmente, a aceitação passiva dos pressupostos que, inexponíveis, constituem a obra; implica, sim, a capacidade de, mediante um encadeamento frásico – o qual ultrapassa em larga medida o plano estritamente lógico-verbal –, expor perante o espectador os pressu-

⁴ *Idem*, p. 99.

postos que subjazem à obra e a subtraem à necessidade de uma relação de representação de uma realidade ou de um sentido.

Problema: admitindo que os pressupostos de uma exposição de arte visual não são visíveis, fazer uma exposição de arte visual expondo estes pressupostos.

*Ou: expor de um modo visível aquilo que não o é na própria exposição.*⁵

Na exposição, o exposto de um modo visível – ou audível, ou táctil, etc. – não só não é compreensível à luz de uma relação de leitura-interpretação de um sentido, como a possibilidade de um processo interpretativo é questionada pela posição de uma obra não comensurável com a de qualquer unidade de significação. Assim, o exposto – a obra – apresenta-se, não como objecto a ser apreendido enquanto todo articulado de sentido, mas como proposta de visão, isto é, como proposta de questionamento da sua identidade enquanto obra. Entre um sujeito e uma obra não é possível estabelecer uma relação consistente de interpretação, porquanto ambos os termos se revelam questionados pela própria relação: não há um sujeito enquanto tal – isto é, enquanto eu, consciência capaz de se assumir como ponto de articulação de uma relação de interpretação –, tal como não há uma obra passível de ser decodificada.

Naquilo que constitui uma clara influência de Adorno, encontramos em Lyotard uma concepção de arte que ultrapassa aquilo que, do ponto de vista de uma análise pragmática da linguagem, poderia ser pensado sob a designação genérica de condições pragmáticas de transmissão da mensagem. A arte contemporânea – ou pelo menos esta tornou-o mais claro – implica todo um conjunto de pressupostos que, não sendo determináveis pela mera comunicabilidade, refutam a sua leitura à luz de uma relação de recepção estruturada segundo o modelo da comunicação. Não há um código comum que permita ao destinador – o artista, o emissor segundo a gramática de Jakobson – da mensagem fazer-se compreender pelo seu destinatário; não há uma “mensagem”; não há um destinatário – um receptor. Destinador – o artista – e destinatário – o público – não são entidades passíveis de constituírem pólos diferenciais mediados pela obra. Não só a posição do sujeito enquanto receptor é questionável – seja um sujeito individual, seja um sujeito colectivo –, como a obra não pode ser entendida como veículo de transmissão de uma mensagem apreensível de um modo mais ou menos imediato, segundo o grau de domínio do código por parte

⁵ *Idem.*

dos diferentes sujeitos. O próprio “código” – e apenas na medida em que a obra de arte possa ser pensada enquanto tal – é objecto de um contínuo processo de desconstrução pela actividade experimental da criação artística.

Porque se produz enquanto proposta de questionamento dos seus pressupostos, a obra surge como um processo de experimentação; esse trabalho de experimentação inerente à produção artística contemporânea – o uso do termo produção justifica-se pela necessidade de evitar as implicações criacionistas da expressão “criação artística” – expande-se para o âmbito do espectador; isto é, ao espectador é concedida a possibilidade de, partindo do carácter intrinsecamente desconstruído da obra, construir ou desconstruir experimentalmente aquilo que lhe é proposto. A obra não se apresenta como um dado em si mesmo – ou seja, como uma “obra de arte” –, nem como um signo passível de interpretação, mas como algo exposto à capacidade de experimentação do espectador, ficando ele mesmo envolvido – senão mesmo objecto – num processo de experimentação, enquanto se expõe ao questionamento lançado pela obra.

Nesta medida, cada obra é funcionalmente um *work in progress* e visão alguma – ou, se quisermos, audição alguma, etc. – poderá ser entendida como a boa visão, como a correcta percepção de uma obra, uma vez que esta só se constitui – e simultaneamente se desconstrói – pela multiplicidade e pela multiplicação das visões. No entanto, admitir a polissemia de uma “obra aberta”, segundo uma perspectiva semiológica ou hermenêutica, implicaria a pressuposição de um sentido dado como parcelarmente apropriável por um processo de interpretação; Lyotard procura minar toda a possível relação de interpretação, afirmando a disfunção inerente a toda a relação. Mais do que a ambivalência dos signos, é questionada a possibilidade de a obra se manifestar como signo,⁶ como corpo ou topos da ambivalência e da polissemia:

A polissemia não mete medo aos intérpretes; ao contrário, simultânea e indiscernivelmente há alguma coisa que é um termo funcionando e disfuncionando no interior de um sistema, alguma coisa que abruptamente é alegria e dor implacáveis; simultaneamente significação ambivalente e tensão, dissimuladas uma na outra. Não apenas o e/ou, mas a silenciosa virgula: «,».⁷

⁶ «Mas este signo não é uma letra, um número, um esquema, um “logo”. Não é puramente lisível. Não se refere a uma significação. (...) Com a cor, o espírito é mergulhado num contínuo sem bordo, transbordado. Ela é o contrário de um signo identificável.», idem, pp. 33-34.

⁷ Jean-François Lyotard, *Économie Libidinale*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1975, p. 139.

A exposição nunca será a coincidência de um dado objecto com a sua representação / apreensão por parte de um sujeito, ainda que fosse recusada uma apreensão unificadora. A sub ou sobre-exposição inerente a todo o gesto expositivo conduz à desconstrução das duas instâncias – obra e sujeito – e assinala a impossibilidade de remeter o exposto para o horizonte de uma significação conversível em linguagem – isto é, em logos:

Neste trabalho, o sensível não é um meio capaz de suscitar o júbilo de um sujeito que (...) se reencontrasse perante a obra (...). O visual é investigado até aos limites do visível, logo, de quem vê, até aos limites do concebível, logo, do lógico.⁸

Todo o questionamento a que o logocentrismo é submetido no confronto com a obra, toda esta alteração de coordenadas na relação sujeito-obra, não é fruto de um trabalho de âmbito conceptual conduzido por uma disciplina filosófica particular – a estética –, mas resultado e consequência de um processo de auto-questionamento desenvolvido pelas vanguardas artísticas ao longo deste último século. Através de um movimento de investigação específico do seu próprio discurso – ou discursos –, estas vieram invalidar toda a tentativa de determinar conceptualmente o sentido da arte, por parte de uma reflexividade especulativa, hermenêutica ou outra. Se a obra de arte se furta de um modo muito particular à tentativa de compreensão – isto é, de domínio – do ponto de vista de uma linguagem entendida como instrumento conceptual de determinação do sentido – ou dos sentidos –; ou, pelo menos, se disso temos hoje consciência, é sobretudo porque a arte foi, mediante esse processo de auto-questionamento e de experimentação da sua linguagem, conduzida a questionar a sua subordinação à esfera ontológico-metafísica da compreensão e interpretação de um sentido:

Já que o discurso sobre a obra está de ora em diante incluído na obra, a obra já não é senão o discurso sobre a obra (...).⁹

O trabalho de valorização da obra enquanto coisa, enquanto objecto plástico material e sensível – ou, num procedimento inverso, o questionamento da dimensão sensível da obra e assunção de uma intrínseca natureza conceptual –, tornou-a irredutível à remissão do “seu sentido” para

⁸ Jean-François Lyotard, *Que Peindre?*, Adami, Arakawa, Buren, Éditions de la Différence, Paris, 1987, p.109.

⁹ Idem, p. 34.

uma esfera de ordem conceptual ou verbal, irreduzível à sua conversão em *logos*. Por outro lado, porquanto as obras integram já o seu próprio questionamento e retiram à filosofia a sua especificidade enquanto reflexão crítica, coloca-se como pertinente a questão de saber qual será, daqui em diante, o lugar do discurso da filosofia face à obra: qual o papel e estatuto da estética e da teoria da arte perante uma dimensão que não só parece escapar-lhes, como, mais do que isso, parece ocupar o seu espaço de intervenção? O devir reflexão das obras de arte implicará a redefinição dos quadros e das categorias pelos quais a teoria e a estética se têm regido ao longo da filosofia moderna.

2 – Estética negativa

Lytard preocupa-se explicitamente em escapar a uma concepção de estética ou de teoria da arte entendida como momento de integração e sistematização de um dado – “a obra de arte” – no interior de um discurso determinado de um modo mais ou menos autista pela sua tradição categorial e conceptual. A recusa de uma concepção instrumental da linguagem implica a recusa da filosofia entendida como instrumento de compreensão – e, por extensão, de domínio – do real. Se a obra de arte não é passível de ser apreendida enquanto “realidade”, enquanto dado, através de um movimento de remissão para um horizonte de significação ou de sentido, torna-se inevitável interrogar o estatuto do discurso filosófico, porquanto este, por tradição, responde pela tentativa de compreender o real a partir de um conjunto de conceitos e estruturas lógicas que têm a verdade e o sentido como pressupostos e objectivos a atingir.

É precisamente porque a relação arte / filosofia não pode ser a de uma apropriação crítica, ou seja, de subordinação do discurso da filosofia, que se coloca de um modo pertinente a questão da relação entre ambas: até que ponto é legítimo – ou sequer possível – que o discurso da filosofia se pronuncie sobre a obra? Ter-lhe-á esta escapado no seu movimento de se constituir como campo da experiência alheio a todas as determinações do sentido? Isto é, como compreender obras que se furtam a uma apreensão imediatamente significativa?¹⁰ A resposta a esta questão terá de passar pelo questionamento dos dois pólos da “relação”: torna-se necessário, por um lado, procurar esclarecer o que entendemos por filosofia e por teoria, enquanto discursos críticos face a um “objecto” que recusa a condição de

¹⁰ Veja-se Jean-François Lyotard, “A filosofia e a pintura na era da sua experimentação”, in *Crítica*, 2, 1987, p. 35.

objecto gnosiológico; e, por outro, esclarecer o que entendemos por arte, enquanto discurso autónomo que não necessita de receber de um outro discurso a sua fundamentação ou a sua legitimação. Não se tratará, obviamente, de responder de um modo apodíctico a qualquer uma das questões; não procuraremos definir e determinar o que é filosófico para, de seguida, excluir do seu âmbito o não filosófico. Se o estatuto da filosofia se encontra questionado, é também porque o estatuto da arte está por ela mesma posto em questão, a partir do momento em que os seus procedimentos criativos implicam em si mesmos um processo de construção / desconstrução, de afirmação / negação, sem que seja possível englobar este processo no interior de uma dialéctica ou de um movimento teleologicamente orientado pela significação e pelo sentido.

O movimento de auto-questionamento decorrente do desenvolvimento da arte, – e que por via de uma aceleração do mesmo se tornou mais evidente neste último século –, desenha um profundo golpe nas pretensões implicitamente totalizantes do discurso filosófico – mas também da ciência, ou das ciências –; totalizante, mesmo quando se pretende “simples” tentativa de interpretação de uma obra ou de uma experiência. É precisamente esta relação de interpretação que está em causa: como interpretar uma obra sem partir do pressuposto de que a essa obra subjaz um sentido acessível mediante um processo de interpretação? Teremos de reconhecer que a estética, entendida como disciplina particular da filosofia, está posta em causa, pelo menos na mesma medida em que a própria arte, o pretenso objecto deste pretenso saber, já não é ela mesma um dado:

A possibilidade de uma estética clássica é posta em questão. (...) A obra de hoje só se submete a um único critério invariante, a manifestação ou não, em si própria, de um possível inexperimentado sem regra, da sensibilidade ou da linguagem. A estética transforma-se numa para-estética, o comentário numa paralogia, a obra numa parapoética.¹¹

Só no confronto com as próprias obras será possível avaliar a pertinência do discurso filosófico pela sua capacidade de nos fornecer instrumentos conceptuais capazes de estabelecer com a obra uma relação da qual não releve uma tentativa de subordinação da obra à estética. Trata-se, não de saber até que ponto a filosofia, ou Lyotard, nos fornece ou não respostas às questões colocadas pela obra, mas de saber em que medida o discurso da filosofia é capaz de formular – ou de reformular – conceptual-

¹¹ Idem, p. 35-36.

mente essas mesmas questões; não lhe é exigido que responda às questões, mas que responda ao repto, abrindo a possibilidade de reenviar para a própria obra as questões por si colocadas. No mesmo movimento, assistimos ao descentramento da arte enquanto discurso privilegiado do espaço e da forma, e da filosofia enquanto discurso privilegiado dos conceitos e do sentido. Estamos longe da tradicional formulação estética que busca na arte a ocasião privilegiada de uma relação de fruição sensível ou de remissão para um sentido transcendente. Lyotard não nos dá grelhas de leitura, não nos dá, sequer, coordenadas mais ou menos topológicas que orientem a demanda do sentido da obra; abre-nos, sim, a possibilidade de questionar o discurso da filosofia – afinal, o seu próprio discurso – no interior de um movimento que se abre ao auto-questionamento da obra e do sujeito.

Nenhuma relação de necessidade determina ou legitima os diferentes discursos; a filosofia – ou a arte, ou qualquer outro género de discurso ou experiência – não poderá reivindicar uma relação de excepção com a realidade, instituir-se como porta voz privilegiado, quando não único, de uma realidade que, na sua “realidade” fundamente e confira sentido à relação de interpretação:

*A natureza nunca diz ao artista: eis a boa apresentação; ao crítico: eis o bom comentário; ao filósofo: eis-te aqui, fala por mim.*¹²

Não só a obra não se submete nem é legível a partir de uma relação de compreensão / interpretação de um sentido, como não remete nem releva deste; do mesmo modo, o discurso da filosofia vê-se confrontado com os limites inerentes à sua condição de discurso entre outros discursos e de experiência entre outras experiências, sem que possa aspirar ao lugar de fundamento ou síntese última da experiência e do saber:

*Ninguém sabe que “língua” o ser entende, nem que língua fala ou em que língua pode ser referido. Ninguém sabe se existe um único ser, ou vários, uma língua do ser ou se existem muitas.*¹³

Sendo embora herdeiro das tentativas de superação da metafísica de Nietzsche ou de Heidegger, não encontramos em Lyotard, pelo menos explicitamente, uma postura de crítica face à metafísica ou à ontologia – entendida esta quer na sua acepção tradicional, quer na acepção que ganha com Heidegger –; são questões que, apesar de persistentemente estarem

¹² Idem, p. 29.

¹³ Idem, p. 35.

implícitas no pensamento de Lyotard, parecem ser constantemente evitadas¹⁴. Contudo, é certo que Lyotard recusa qualquer tentativa de fundar ou remeter o discurso filosófico para uma ontologia ou para uma metafísica, manifestando claramente a tentativa de deslocar o problema da metafísica de uma perspectiva de crítica e superação, para um questionamento subterrâneo do próprio discurso que se assume – ou assumiria – como instância de crítica e superação da mesma. Aquilo que é firmemente recusado é a tentativa de reduzir o discurso quer à univocidade de um meta-discurso de fundamentação, quer à ontologia entendida como instância única ou última de fundamentação dos discursos particulares. Isto é, Lyotard recusa-se a reduzir os diferendos inerentes à multiplicidade dos discursos a um consenso obtido pela remissão daqueles para uma instância supra-conflitual, para uma entidade neutra capaz de subsumir sob um único registo a diversidade própria dos discursos particulares. Recusa, afinal, aquela que foi durante séculos a atitude preponderante no interior da filosofia:

*A arrogância implicada na forma do tratado filosófico consiste em afirmar: existe um único ser. Agrava-se quando se afirma: e fala só uma língua. Realiza-se ao supor que existe sem equívoco. Faz rir quando declara: vou contá-la.*¹⁵

Está aqui implícita a assunção do permanente processo de desautorização que caracteriza todo o discurso de Lyotard; não é meramente a postura crítica – sequer a da auto-crítica –, mas o questionamento radical da teoria enquanto discurso capaz de aferir a verdade ou a realidade do “real”. Lyotard não admite a concepção moderna de teoria.¹⁶ Constituída a partir de um horizonte unitário da verdade, a teoria assumiria idealmente o carácter de um todo orgânico imobilizado sobre um paradigma totalizante da verdade. Se é certo que o binarismo verdadeiro / falso implica uma relação de disjunção – tão do agrado de Lyotard –, implica também a possibilidade de uma formulação sintética dos dois níveis, pois que fundado na necessidade de apreender e dominar ambos os pólos da dicotomia,

¹⁴ «*Eu não pretendo de modo algum fazer uma crítica da ontologia (...). Procuo tanto quanto possível evitar o termo ontologia (...). Aquilo que eu critico na ontologia não é a hipótese do ser (...), o que eu critico é a pressuposição da unidade do ser.*», Jean-François Lyotard, «*Témoigner du Différend*», Éditions Osiris, Paris, 1989, p. 116.

¹⁵ Jean-François Lyotard, “A filosofia e a pintura na era da sua experimentação”, in *Crítica*, 2, 1987, p. 35.

¹⁶ Veja-se *Économie Libidinal*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1975, p. 288-289.

conferindo à teoria uma função unitária e totalizante. A teoria surgiria assim como a tentativa do discurso se fechar sobre si no dogmatismo de uma identidade de si a si mesmo, dando lugar não ao questionamento e à interrogação, mas à repetição mimética de um modelo:

*O belo corpo tautológico do texto teórico, sem referência externa, sem zona interior aleatória onde se arriscaria a perder os caminhos e os rastos, modelo encerrado sobre a sua identidade branca, oferecendo-se à repetição.*¹⁷

Quer parta da defesa de uma dimensão libidinal que desconstrói o sujeito e a linguagem, quer parta de uma relação com a obra de arte que se subtrai à interpretação, Lyotard é conduzido a questionar o uno enquanto instância última de referência do pensamento e do discurso. Não só a pluralidade dos discursos é irredutível a uma unificação última, como qualquer tentativa de a reduzir à identidade de um pensamento axiomáticamente fundado sobre si mesmo conduz a uma posição de poder e de violência. Ao contrário, Lyotard prefere expor-se à exposição da obra; expor-se na exposição – isto é, na enunciação – do seu pensamento; fazer-se sujeito à enunciação, mais do que o sujeito da enunciação:

*É o próprio pensamento em si que, convertido à irresolução, decide tornar-se paciente e querer não querer, querer, exactamente, não querer dizer em vez do que deve ser significado.*¹⁸

Não estamos perante a demissão do pensamento e da razão da função analítica e crítica que é a sua desde o mundo grego, mas perante o questionamento desta concepção de pensamento; estamos perante o assumir da vertigem do niilismo de que desde há séculos o mundo ocidental se alimenta num permanente movimento de questionamento dos seus fundamentos¹⁹, num revisionismo crítico de que o próprio pensamento de Lyotard se faz sujeito. Estaremos hoje diante da possibilidade de submersão do pensamento racional no interior de um horizonte indeterminado que poderemos designar por estética, uma estética que escapou às determinações racionalistas sob as quais foi criada?

¹⁷ *Idem*, p. 293.

¹⁸ Jean-François Lyotard, *O Inumano: Considerações Sobre o Tempo*, Editorial Estampa, Lisboa, 1989, p. 27.

¹⁹ Veja-se Jean-François Lyotard, *Moralités Postmodernes*, Éditions Galilée, Paris, 1993, p. 200.

Enquanto disciplina filosófica, a estética nasce de uma tentativa clara de conceptualizar – isto é, de determinar conceptualmente – a arte, a poética, uma dimensão de experiência que parece escapar aos modelos matemático-racionalistas que marcaram os princípios da modernidade. A tentativa de conceptualizar e determinar racionalmente o campo das artes implica em si mesma a tentativa de escapar à contaminação do discurso da filosofia pela indeterminação da poética. Kant tenta pensar este problema sob a designação de antinomia do gosto: ou o gosto é determinado e determinável conceptualmente, e é possível uma estética enquanto disciplina filosófica argumentativa; ou o gosto não é determinável e, logo, a estética decorre da poesia e não é possível enquanto saber argumentativo.²⁰ Sabemos que a resposta a este problema implicou a recusa da possibilidade de conferir ao juízo estético qualquer valor de ordem gnosiológica, ao mesmo tempo que exige uma teleologia fundada na ideia de uma comunidade de seres humanos; um *sensus communis* partilhável *a priori* por toda uma humanidade teleologicamente referida à sua libertação como objectivo último a alcançar.

Não obstante, e de acordo com o modelo da estética kantiana, Lyotard pretender fazer da experiência estética o lugar de fundamentação do político, a isso não corresponde a subordinação do sujeito a qualquer universal de referência. A concepção de sujeito que decorre da filosofia de Kant não é de modo nenhum a que encontramos no pensamento de Lyotard; este irá, aliás, procurar demonstrar como a concepção de sublime proposta pela Crítica da Faculdade do Juízo implica a própria possibilidade de desconstruir a arquitectónica das faculdades; a terceira crítica não será, segundo Lyotard, o fecho da abóbada, mas a constatação da impossibilidade de efectuar a unificação das diferentes faculdades do sujeito, isto é, da própria desconstrução do sujeito no movimento que pretende unificá-lo. É sob esta perspectiva que temos de olhar o posicionamento de Lyotard diante do discurso da arte:

Ao assegurar-se que a arte é a arte das formas, o comentário prepara a sua legitimação; ele não será senão o desenvolvimento, através de conceitos e do discurso, das formas que constituem a coisa bela. (...) É o princípio de que a crítica é o desenvolvimento «orgânico» da forma. É o preconceito de que o comentário não faz mais do que prosseguir e desenvolver o mais possível o potencial de reflexividade recolhido na obra.²¹

²⁰ Veja-se I. Kant, *Crítica da Faculdade do Juízo*, trad. António Marques e Valério Rohden, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1992, §§ 56-57, pp. 244-249.

²¹ Jean-François Lyotard, *Que Peindre?, Adami, Arakawa, Buren*, Éditions de la Différence, Paris, 1987, p.27.

Reconhecemos aqui o questionamento radical da noção de estética como teoria crítica da arte, porquanto esta pressuporia ainda a possibilidade de subordinar a obra a uma dimensão reflexiva fundada na posição de um sujeito inquestionado, reconduzindo a obra ao mero lugar de explicitação de um sentido prévio – ainda que teleologicamente dado – a toda a relação. Ao contrário, o comentário da obra – e não o comentário sobre a obra – assume em Lyotard o carácter de um encadeamento frásico que implica o seu próprio questionamento enquanto movimento de encadeamento reflexivo; ou seja, implica aquilo que podemos designar por desencadeamento – *déchainement*. Não estamos perante a possibilidade de determinar através do discurso a verdade ou o sentido da obra, mas de desconstruir a própria reflexividade no interior do encadeamento frásico que a constitui. A reflexividade, entendida como o encadear logicamente válido de conceitos, como o encadear de argumentos necessários, dá lugar à reflexividade entendida como subtração de si a si mesma pela impossibilidade de constituir o sujeito como entidade autónoma face à obra, face ao pretenso objecto do encadeamento frásico.

Em *Lectures d'Enfance*, num texto inquietante de leitura de um não menos inquietante texto de Kafka – *A Colónia Penal* – Lyotard problematiza a noção de estética a propósito da mútua implicação das duas acepções de estética, tal como surgem no pensamento de Kant. Por um lado, a estética como capacidade de afecção sensível – na *Crítica da Razão Pura*²² – por outro, a estética como disciplina filosófica relativa à categoria do belo e do sublime – na *Crítica da Faculdade do Juízo*. Explorando a mútua implicação destas duas acepções de estética muito para além das aporias deixadas em aberto pelos textos kantianos, Lyotard é conduzido à desestruturação da estética enquanto disciplina filosófica pela inscrição original de todo o discurso de âmbito estético no horizonte indeterminado e indeterminável do corpo sensível do sujeito. O corpo sensível não é aqui o objecto da análise fenomenológica, mas aquilo que, sendo embora condição de toda a análise, se subtrai à análise, à tentativa do discurso aceder ao lugar de determinação do corpo. Neste texto ressurgem, radicalizadas, as preocupações do período libidinal relativas ao sujeito como entidade sensível; mas esta sensibilidade é aqui aquilo que permite – ou obriga – um questionamento do discurso que questiona. O corpo é o lugar por excelência de uma inscrição inicial, de uma incontornável e inapropriável infância que desestrutura o sujeito, desestruturando no mesmo movimento a representação como relação de acesso a uma significação.

²² Veja-se Kant, *Crítica da Razão Pura*, trad. Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão, Fundação Calouste Gulbenkian, 1985, §§ 1-8, pp. 61-87.

Na dupla acepção a que é subordinada, a estética adquire uma dimensão negativa; estamos perante uma estética negativa – uma estética que só se determina pela sua subtracção à tentativa de conferir significado ao dado sensível, uma vez que este é radicalmente anterior à própria constituição do sujeito como entidade de significação:

*A estética diz respeito ao primeiro toque que me tocou quando eu ainda aí não estava.*²³

Esta anterioridade – ou interioridade – do corpo ao discurso implica um movimento de destituição do discurso como lugar da significação: pela acção passiva do próprio sujeito – sujeito à sua infância, sujeito ao seu discurso –, o encadeamento frásico intrínseco a uma estética entendida como disciplina filosófica sofre um processo de desestruturação; isto é, de desencadeamento. Este processo desdobra-se: se por um lado impele à escrita – se a desencadeia –, por outro, corrói a tentativa de fazer do encadeamento frásico lugar de presentificação de um sentido – pela acepção negativa do des-encadear, do quebrar das relações do encadeamento frásico.

Não somos confrontados com uma estética sem sujeito, ou objecto, mas com uma estética que não pressupõe a objectivação de nenhum dos pólos desta relação. Sujeito e objecto – artista ou espectador e obra – não estão submetidos a uma oposição só mediatizável pela significação:

*(...) aquele que vê e o visível encontram-se num mesmo campo, do qual não são senão pólos. (...) se eles se enfrentam na polarização daquele que olha e do que é visto, é porque este campo exerce sobre tudo o que aí se encontra a faculdade que o caracteriza, uma faculdade que Merleau-Ponty designava por quiasmática ou especular.*²⁴

A polarização que se introduz no interior de um mesmo campo, porque não releva de uma posição dicotómica, impõe-se como o elemento que desconstrói a própria relação e lhe retira a dimensão significativa adentro de um processo de encadeamento sígnico. Sublinhe-se, no entanto e apesar de tudo, que nos referimos a um processo de encadeamento; um encadeamento frásico que, escapando às regras de encadeamento da linguagem verbal, se constitui como momento paradoxal de uma relação dimensionada pelo visível. Este encadeamento frásico ultrapassa o âmbito logocêntrico

²³ Jean-François Lyotard, *Lectures d'Enfance*, Éditions Galilée, Paris, 1991, p. 39.

²⁴ Jean-François Lyotard, *Que Peindre?*, Adami, Arakawa, Buren, Éditions de la Différence, Paris, 1987, p. 94.

de uma estrita acepção lógico-verbal; é um encadeamento de imagens pelas imagens, de formas pelas formas, etc. Tal não significa a recusa de toda a possibilidade de compreensão da arte no interior de uma estruturação frásica de ordem linguística. Significa apenas a necessidade de ter presentes os diferentes níveis a que a obra é passível de interrogar e ser interrogada. Lyotard não ignora que o seu próprio posicionamento face a uma obra se estabelece no interior de um encadeamento frásico de âmbito linguístico; que a sua análise tem por base uma matriz verbal, e que só a partir desta a obra é apreensível:

À partida, o objecto já não é apenas alguma coisa que acontece no espaço-tempo, mas ele é aí colocado por operadores linguísticos, incluindo espaço-temporais – déicticos, nominais –, no universo de uma frase.²⁵

Mas isto implica também a necessidade de saber que há alguma coisa na obra que escapa à sua conversão em sentido, à sua apreensão / compreensão do ponto de vista reflexivo. É precisamente “isso” – aquilo que na obra escapa à sua conversão em sentido – que permite a Lyotard afirmar que a relação da filosofia com a arte não releva apenas do âmbito de uma reflexividade crítica, capaz de apreender conceptualmente a verdade ou o sentido da obra, mas é, ao contrário, uma relação que se inverte e reverte sobre a própria reflexividade, sobre o próprio pensamento filosófico.

Entre a afirmação – a obra, uma obra²⁶ – de uma transparência que se subtrai à visão enquanto transparência, e a afirmação de uma obscuridade que se subtrai à compreensão enquanto obscuridade, Lyotard desestrutura o seu pensamento, retirando-lhe o carácter assertivo inerente à tentativa de definição de uma tese, de uma posição definida ou definitiva. No limite, filosofia e obra de arte partilham um núcleo comum de interrogações: se o comentário da obra já está pressuposto e implicado na própria obra²⁷ – pois todo o trabalho de produção artística exige e decorre de um processo de experimentação, de questionamento do lugar e da definição de si mesma –, torna-se necessário reconhecer um núcleo comum de interrogações sobre o mundo, a linguagem e a arte, ao qual os diferentes discursos procuram responder, salvaguardando sempre uma especificidade que não se furta ao diálogo. Este diálogo tem em Lyotard um nome, experimentação:

²⁵ Idem, p. 97.

²⁶ Veja-se Jean-François Lyotard, *Les Transformateurs Duchamp*, Éditions Galilée, Paris, 1977, p. 14.

²⁷ Veja-se Jean-François Lyotard, *Que Peindre?, Adami, Arakawa, Buren*, Éditions de la Différence, Paris, 1987, p. 34.

*Que queremos nós hoje da arte? Na verdade que experimente, que cesse de ser somente moderna. Ao afirmá-lo, nós experimentamos. E que desejamos nós da filosofia? Que analise estas experimentações através de experimentações reflexivas.*²⁸

Estamos perante um posicionamento filosófico que implica a tomada de consciência de que a estética não pode ser definida a partir da determinação mais ou menos axiomática das suas categorias – o belo, por exemplo –, mas apenas como resposta a uma questão partilhada com a própria arte. À pergunta: o que é o belo?, substituir-se-lhe-á a questão: o que é a arte?²⁹; mas mesmo esta não obterá uma resposta exclusiva no âmbito de um discurso conceptual – seja este especulativo, hermenêutico, pragmático, etc. –, mas antes por um processo de experimentação que é comum à arte e à filosofia. A pergunta: o que é a arte?, ou o que é pintar?, será substituída pela questão: o que é pintar?³⁰

3 – Experimentação e vanguarda

O trabalho de experimentação a que a arte ocidental se votou desde meados do século XIX é índice de um movimento de emancipação do seu discurso face às coordenadas conceptuais e especulativas que permitiram a Hegel integrá-la no interior de um movimento teleologicamente determinado do espírito ou da razão. A subtracção do trabalho artístico às categorias estéticas e ontológicas da filosofia é correlativa à perda, voluntária ou não, da função de integração social ou da função religiosa que a arte exercera até então; ou porque voluntariamente se afastou, ou porque a isso foi compelido, o mundo da arte – das artes plásticas à literatura, à música, etc. – procedeu neste último século a um radical reequacionamento dos seus valores e dos seus fundamentos, induzindo o questionamento da sua existência. Fomos conduzidos nas últimas décadas³¹ ao questionamento

²⁸ Jean-François Lyotard, “A filosofia e a pintura na era da sua experimentação”, p. 38.

²⁹ Veja-se Jean-François Lyotard, *O Pós-moderno Explicado às Crianças*, trad. Tereza Coelho, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1987, p. 18.

³⁰ *Que Peindre?* É o título de uma obra onde, através de um diálogo a várias vozes, Lyotard se expõe ao questionamento, mais do que expõe um conjunto definido de ideias ou princípios.

³¹ Reportemo-nos apenas ao trabalho de pesquisa desenvolvido nas últimas décadas ao nível da arte; da *Pop Art* à *Arte Povera*, da *Arte Minimal* à *Arte Conceptual*, os anos sessenta e setenta afirmaram-se como um verdadeiro “laboratório” de pesquisa da linguagem e do estudo da arte; mais do que questionar um qualquer processo de expressão plástica – por exemplo, a passagem do figurativo para o abstracto –, é o todo da arte que é exposto e questionado por um trabalho de experimentação.

experimental – isto é, através da produção artística – da possibilidade ou impossibilidade de determinar o objecto produzido pelo artista como objecto de arte; à desconstrução da noção de arte juntamente com a de sujeito que lhe servia de fundamento: o artista criador. Essa desconstrução não releva de uma atitude de desconstrução pela desconstrução – de destruição pela destruição, nem tão pouco estes termos poderão ser tomados como sinónimos –, mas da possibilidade de interrogar e redefinir aquilo que comumente é designado por arte. Assistimos hoje ao definitivo estilhaçar das fronteiras axiológicas que permitiam pensar a arte como uma dimensão privilegiada da cultura – senão o cultural por excelência. Se a este processo de auto-desconstrução do discurso da arte fizermos corresponder o processo de autonomização do mesmo face aos outros discursos, seremos levados a concluir pelo aparente paradoxo de que foi precisamente a capacidade de auto-questionamento – e de uma consequente fragilização – que permitiu à experimentação artística afirmar a sua independência; independência face a uma função social pela qual respondera, independência face ao discurso político ou ideológico; independência, enfim, face a qualquer meta-discurso de fundamentação ou legitimação.

Só por simplificação enunciativa poderemos, hoje, falar de arte contemporânea; é extremamente difícil, senão mesmo impossível, subordinar os desenvolvimentos artísticos das últimas décadas à designação única e comum de um qualquer movimento específico:

*O campo das artes não está unificado, por duas razões, no mínimo: não apenas porque aí se falam diversas línguas, mas porque, em cada uma das diferentes linguagens, se jogam diversos jogos.*³²

Assim, sob o título de arte contemporânea, entenderemos não propriamente uma prática ou um conjunto de pressupostos axiológicos e conceptuais comuns à generalidade dos artistas, mas, numa acepção quase cronológica, a arte – ou as artes – que se faz hoje; sendo este hoje um horizonte cronológico que engloba ou implica em si todo o desenvolvimento e todas as aquisições das diferentes vanguardas deste século. Paradoxalmente, e ultrapassando a dimensão cronológica inerente a esta definição, somos levados a admitir que certos autores do modernismo – Duchamp, por exemplo – extravasam a estrita definição cronológica do contemporâneo, para se afirmarem mais contemporâneos do que muitos autores cronologicamente contemporâneos.

³² Jean-François Lyotard, *Que Peindre?*, Adami, Arakawa, Buren, Éditions de la Différence, Paris, 1987, p. 105.

Mais ainda, a operacionalidade da noção de contemporaneidade aqui presente é amplamente questionada pelo trabalho dos artistas: fundar no cronológico toda a problemática da contemporaneidade corresponderia à possibilidade teórica de sincronizar o trabalho dos artistas e dos espectadores num “agora” alheio ao seu próprio contexto temporal, mediante uma linguagem única e partilhada pela generalidade dos intervenientes. Ora, a dimensão sincrónica – e, a *fortiori*, a dimensão diacrónica – incorpora uma multiplicidade de velocidades não redutíveis a um simples jogo de simultaneidades, e muito menos à formulação unificadora do substantivo singular; a contemporaneidade é submetida a um complexo processo de desdobramentos e diferendos só por si demonstrativos da impossibilidade da sua remissão para a esfera de uma relação de transmissão-recepção. Já vimos como o problema da arte excede largamente esta dimensão comunicativa. Não só ocorre uma irreduzível pluralidade de linguagens, como é recusada a possibilidade de subordinar o sujeito em questão – simultaneamente artista e espectador – à figura de um sujeito universal, de um nós como lugar de fundamentação de uma relação de interpretação. Tenhamos presentes os riscos inerentes à generalização: dizer, hoje, “arte contemporânea” implica subordinar a uma só designação toda uma multiplicidade de percursos e vias de investigação artística porventura irreduzíveis entre si. É, sublinhemos, a noção de obra de arte que se encontra questionada:

(...) a determinação de um objecto («isto é arte») pressupõe que já se tenha a regra da sua significação: a classe a que pertence e as categorias dessa pertença.

A reflexão pressupõe que não se possua essa regra. E, por consequência, que não se possua o próprio objecto, pois que não se é ainda capaz de o significar ou nomear.³³

Se toda a reflexão filosófica está determinada pelo carácter indeterminado das suas próprias regras de formação, tal como todo o trabalho de interrogação do real – ao nível da arte, da ciência, etc. –, ela implica uma permanente construção das regras segundo as quais esse “trabalho” se afirma como válido por obediência a um encadeamento frásico; a construção aqui implicada é simultaneamente desestruturada por um movimento de remissão deste encadeamento para um questionar das regras segundo as quais se estrutura:

³³ Jean-François Lyotard, *Lectures d'Enfance*, Éditions Galilée, Paris, 1991, p. 124.

*Não é possível não encadear, não há uma regra pré-estabelecida para o fazer, e para estabelecer a regra é preciso encadear. Este encadeamento não dá lugar a um sistema ou a uma doutrina (...).*³⁴

É precisamente por uma mais radical abertura ao questionamento das suas regras de formação que a arte surge como modelo privilegiado daquilo que Lyotard designa por experimentação. A experimentação não adquire aqui, obviamente, a acepção inerente à experimentação científica – momento de um método tendente a aferir empiricamente a verdade de determinada hipótese. Ao invés de se definir a partir da tentativa de rigor e de domínio de todas as variáveis em jogo, a experimentação implicada nas vanguardas artísticas decorre do permanente questionamento das suas próprias regras de encadeamento frásico, com a conseqüente indeterminação de qualquer valor de verdade supostamente inerente à obra. Abrindo-se a um incessante e dinâmico processo de questionamento da sua identidade enquanto arte, a experimentação artística apresenta-se como um modelo radical de regras a que o discurso filosófico “deve obedecer”: a permanente interrogação lançada sobre todas as categorias reguladoras do seu encadeamento frásico, o que introduz um correlativo questionamento desta regra a que o discurso filosófico deve obedecer. Isto é, afirmar o encadeamento frásico inerente a todos os discursos, implica o confirmar do seu desencadeamento, do questionar das regras do seu encadeamento. Partindo de conceitos kantianos, Lyotard conclui:

*(...) a reflexão é uma disposição do espírito através da qual o espírito julga sem conceito*³⁵.

Este julgamento sem conceito não é a indeterminação conceptual inerente a um juízo indeterminado e indeterminável porque radicalmente a-categorial; é, antes, a afirmação de que a regra que rege o discurso reflexivo na sua abertura à experimentação não é a da identidade com as suas categorias e conceitos, mas que tal “regra” se define como interrogação e busca permanente dos seus princípios de formulação. Assim, a experimentação comporta um fundo de indeterminação que subjaz a toda a decisão – a determinação da regra – e que perdurará como elemento de desconstrução, para além do momento de decisão e determinação das regras

³⁴ Jean-François Lyotard, *L'Enthousiasme: La Critique Kantienne de l'Histoire*, Éditions Galilée, Paris, 1986, p. 111-112.

³⁵ Jean-François Lyotard, *Lectures d'Enfance*, Éditions Galilée, Paris, 1991, p. 124.

de encadeamento frásico. A reflexão e a experimentação – como paradigma deste momento – não assumirão a dimensão de um desdobramento da razão sobre si mesma, de uma auto-determinação especulativa – porque especular –, mas de um questionamento da sua identidade por um permanente *devoir-outro* das regras segundo as quais se estruturam.

Esta implicação da reflexão e da experimentação parece confirmar-se pelo modo como ao longo deste último século foram os artistas a tomar em mãos a tarefa de problematização simultaneamente conceptual e praxica do seu próprio trabalho, não distinguindo, com frequência, onde termina a obra e onde se inicia um trabalho de âmbito teórico, ou o inverso. Mais do que isso, obra e reflexão – obra e conceito – apresentam-se indissociavelmente associados, numa fusão do trabalho artístico com o trabalho teórico³⁶. A arte moderna e contemporânea operou uma consciente interiorização do discurso da crítica: o discurso que pensa criticamente a obra de arte não é de natureza distinta do discurso que a pensa criativamente. Sobretudo, e como mostra Hal Foster³⁷, a partir de 1960, as vanguardas artísticas viram-se confrontadas com o duplo problema de articular a exigência moderna de autonomia com a atracção exercida pelo conceptual: por um lado, a prossecução da exigência moderna de autonomia da arte exigia uma absoluta pureza de linguagens; por outro, a tentativa de ultrapassar os limites definidos por essa autonomia – que, de algum modo, condenava a actividade artística a uma restritiva homoreferencialidade – para se abrir ao todo das relações culturais implicava uma particular atenção face à reflexão conceptual e coincidiu com um período que, em termos de reflexão teórica, estava fortemente marcado pela questão da textualidade. A tensão entre a exigência de autonomia das linguagens artísticas e a aproximação da arte a problemáticas de índole textual ou conceptual abriu à prática artística territórios de experimentação que, sem recusarem a riqueza da herança do modernismo, lhes permitiu escapar aos limites definidos pelo próprio modernismo.

Se as preocupações de cariz político atravessam toda a reflexão de Lyotard, tal não o conduz a conferir à obra de arte o papel de crítica e de motor de um processo de emancipação sócio-política que fora previamente recusado à teoria e à figura do intelectual comprometido:

³⁶ A Arte Conceptual desenvolvida ao longo dos anos sessenta e setenta talvez seja o mais expressivo exemplo disso mesmo.

³⁷ Hal Foster, «The Passion of the Sign», in *The Return of the Real: the Avant-Gard at the End of The Century*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1996, p. 71.

*Enganar-nos-íamos se pensássemos que a função metapragmática das obras contemporâneas é a crítica das super-estruturas ideológicas, a contestação das instituições e coisas deste género.*³⁸

Se à filosofia não cabe uma função emancipadora, esta tão pouco poderá ser atribuída à arte. Libertos dos pressupostos marxistas que marcaram parte do seu percurso filosófico, Lyotard recusa-se a conceder à obra de arte uma função politicamente revolucionária³⁹, tal como havia sido pensada por Adorno. Embora reafirme o carácter revolucionário inerente à arte, podemos observar como este “carácter revolucionário” vai progressivamente perdendo a dimensão política que se encontra ainda nos seus primeiros escritos, para dar lugar a uma aceção de revolução muito próxima daquilo que caracterizamos como experimentação. A arte será entendida já não de um ponto de vista sócio-político, como veículo de repressão ou de emancipação, mas como um processo autónomo de investigação no interior de uma linguagem – mais propriamente, linguagens – que lhe é própria. O afastamento dos ideais marxistas de emancipação não significa uma abdicação ou renúncia face à sociedade “capitalista” contemporânea, mas a recusa de subordinar a pluralidade intrínseca das linguagens à pretensão de totalização de um género de discurso, político ou outro:

*Fazer depender o sentido de uma obra do seu efeito político ulterior é de novo não a levar a sério, é tomá-la como um instrumento, útil para outra coisa, como uma **representação** de alguma coisa a acontecer. É permanecer na ordem da representação, numa perspectiva que é teológica ou teleológica.*⁴⁰

Uma vez questionado o conceito de crítica ao nível do discurso da filosofia, a própria função de crítica das ideologias inerente a uma concepção marxista de arte dá lugar a um movimento autónomo de investigação: a experimentação, entendida como uma *anamnese do visível*⁴¹. Por anamnese, Lyotard não entende um processo de rememoração, ou de reelaboração de um dado formal passível de ser apreendido através de um

³⁸ Jean-François Lyotard, *Que Peindre?, Adami, Arakawa, Buren*, Éditions de la Différence, Paris, 1987, p. 107.

³⁹ Veja-se Jean-François Lyotard, *Dérive à Partir de Marx et Freud*, U.G.E., 10/18, Paris, 1973, p. 240.

⁴⁰ Idem, 241.

⁴¹ Veja-se Jean-François Lyotard, *Que Peindre?, Adami, Arakawa, Buren*, Éditions de la Différence, Paris, 1987, p. 103.

processo de âmbito gnosiológico, mas de submeter a visão – a visão em si mesma, não a visão como metáfora de uma relação ideal de conhecimento – e o visível a um processo de exposição e de experimentação dos seus pressupostos – gnosiológicos, axiológicos ou outros. A arte não poderá ser reduzida a uma função instrumental, porquanto ela não é um instrumento constituído e passível de ser manuseado, tendo em vista determinado objectivo. Enquanto processo de experimentação, aquilo que Lyotard designa por anamnese, o trabalho da arte implica um permanente trabalho de imaginação criadora por parte do sujeito – artista ou espectador – que o subtrai à figura de emissor ou receptor de uma mensagem crítica a descodificar. Nem a obra “em si mesma” é uma mensagem, nem o sujeito é “em si mesmo” um emissor ou receptor de um dado a significar por interpretação. A obra de arte não deve ser submetida a uma função prática de âmbito político, religioso, etc. Ela deverá ser só por si garante das suas próprias condições de legitimação, sem que essas condições decorram ou remetam para uma fundamentação de índole política ou outra, uma vez que estaríamos ainda adentro de um registo de ordem teleológica, logo, totalizante: a arte, instrumento de libertação, é simultaneamente passível de se transformar em instrumento de opressão, porquanto implica a permanência no interior de um movimento de remissão para uma finalidade a determinar por um meta-discurso.

Sendo clara a pretensão de Lyotard de restituir à arte o estatuto que lhe havia sido negado pela estética de raiz marxista, torna-se pertinente colocar a questão: até que ponto não estaremos perante o esvaziamento da própria noção de obra, o que nos conduzirá a um esteticismo vazio de conteúdo? Entre a recusa de uma concepção instrumental da obra de arte e a afirmação de um esteticismo que a reduzisse à mera condição de objecto decorativo, a noção de experimentação, ou de anamnese, parece surgir como via alternativa:

Peço-vos que não façais da minha anamnese uma ideologia, uma falsa verdade e uma falsa regra de vida. A vontade prossegue a sua busca na ética, o entendimento e a razão as suas no conhecimento. A arte não tem aí lugar, sobretudo isso. (...) A arte pela arte? (...) Não, não há para, pois não há uma finalidade a cumprir.⁴²

⁴² *Idem*, p. 66; a tradução para o português implicou aqui a perda de uma importante dimensão do texto de Lyotard; embora a expressão “arte pela arte” corresponda à expressão francesa *l'art pour l'art*, a versão portuguesa implica a perda do movimento de remissão inerente ao *pour* que torna menos compreensível o raciocínio do autor, motivo pelo qual transcrevemos os últimos períodos do original francês: (...) *L'art pour l'art? (...) Non, pas de pour, puisque pas de finalité ni d'accomplissement.*

À rejeição de uma função sócio-política da arte não está apenas subjacente a denegação de um objectivo a alcançar prescrito por determinada posição política ou filosófica, mas a rejeição pura e simples da subordinação da arte a um horizonte de legitimação que não seja o do seu próprio desenvolvimento enquanto experimentação. Esta experimentação impede só por si o encerramento do discurso da arte na identidade de si mesma, implícita na expressão arte pela arte, mediante um trabalho – a experimentação – que comporta em si o questionamento da identidade e um movimento de construção / desconstrução dos seus procedimentos formais, assim como das coordenadas de cariz axiológico que a suportam. Na obra *Moralités Postmodernes*, Lyotard denuncia, aliás, aquilo que caracteriza como um processo de esteticização do mundo contemporâneo, precisamente alguns daqueles valores que lhe foram apontados como sendo inerentes à sua condição pós-moderna: encenação, mediatização, hedonismo, narcisismo, auto-referencialismo, etc.⁴³ Face à perda dos valores de referência que haviam orientado o mundo ocidental nos últimos séculos, a esteticização parece surgir como a única saída viável para o niilismo constante ao auto-questionamento do mundo moderno:

*A estética é nova porque o niilismo é velho. O Ocidente sabe que as civilizações são mortais. Mas sabe-o o suficiente para se tornar imortal. Vive da morte dessas civilizações, como da sua própria. Torna-se o museu do mundo.*⁴⁴

Este procedimento de apropriação de uma identidade perdida, ou em processo de auto-denegação, releva quer da tentativa de domínio face ao movimento de decadência, quer da sua aceitação passiva, a encoberto de um esteticismo puramente formal, porque alheio à capacidade de se interrogar. A subordinação de uma qualquer actividade à tentativa de apropriação da sua identidade, implica a perda do carácter experimental que Lyotard reconhece às vanguardas artísticas modernas. Assim, compreende-se que o trabalho de experimentação artística não decorra nem remeta para um movimento de esteticização do mundo ocidental, antes se lhe subtraia, porquanto não é redutível a um movimento de auto-identificação de si mesmo do ocidente; o devir-museu do ocidente é correlativo ao movimento especulativo da razão hegeliana, implica a possibilidade da apropriação da alteridade pela recondução teleológica do negativo a uma identidade última. A problemática de âmbito estético não se coloca, pois, no pensamento de Lyotard, como

⁴³ Veja-se Jean-François Lyotard, *Moralités Postmodernes*, Éditions Galilée, Paris, 1993, p. 199-202.

sinónimo ou reflexo de uma sua conversão a um esteticismo de índole pós-modernista – numa acepção que não é de modo nenhum a da sua *condição pós-moderna* –, mas como a possibilidade de questionar esse mesmo esteticismo, pela irreducibilidade da multiplicação dos discursos da experimentação artística a um meta-discurso de fundamentação.

Encontramos aqui a chave que nos permitirá compreender a posição de algum modo ambígua de Lyotard face às vanguardas artísticas do nosso século. Se por um lado recusa toda a dimensão crítica e revolucionária – numa acepção sócio-política – intrínseca à generalidade das vanguardas modernistas,⁴⁵ por outro não cessa de valorizar o papel por elas protagonizado ao nível da experimentação artística. É sob o signo da experimentação e da imaginação criadora – que implica um sujeito que se desconstrói a si mesmo enquanto garante da legitimação da obra – que deve ser lida a desvalorização do estatuto do intelectual comprometido e do próprio discurso da filosofia como instâncias capazes de definirem as vias ou meios através dos quais a humanidade no seu todo seria conduzida a um momento último de emancipação. Aquilo que subtrai as vanguardas ao movimento de totalização prefigurado pela razão moderna é precisamente a impossibilidade de instanciar a sua actividade de experimentação num momento último, dado como condição do sentido e da verdade.

O processo de auto-questionamento da arte e dos seus valores não decorre da imposição exterior de uma norma ou regra de aferição da validade de todo o processo, mas de um gesto⁴⁶ interior ao discurso da arte. Este gesto de constituição do artístico é simultaneamente um gesto de destituição da univocidade de todo e qualquer discurso dirigido à subordinação da arte como processo puramente auto-referencial. Ao nível das vanguardas, a experimentação decorre em simultâneo de um desenvolvimento intra-específico, e do confronto com uma “realidade” não apreensível segundo os valores de uma estética tradicional:

*O classicismo parece estar proibido num mundo em que a realidade está tão desestabilizada que já não constitui matéria para experiência, mas sim para sondagem e experimentação.*⁴⁷

⁴⁴ Idem, p. 200.

⁴⁵ Veja-se Jean-François Lyotard, *Dérive à Partir de Marx et Freud*, U.G.E., 10/18, Paris, 1973, p. 243.

⁴⁶ Por este conceito entendemos todo o conjunto de procedimentos formais e conceptuais que norteiam um trabalho de produção artística.

⁴⁷ Jean-François Lyotard, *O Pós-moderno Explicado às Crianças*, Tereza Coelho, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1987, p. 17.

É da impossibilidade de uma relação de pura representação ou presentificação de uma verdade enquanto correlato discursivo de uma realidade que decorrem as principais coordenadas axiológicas da arte do nosso século. A incomensurabilidade de uma forma com a realidade que ela pretenderia representar implica – por um movimento de consciente subtração de realidade ao próprio real – um trabalho de experimentação e de questionamento dos limites deste real; assim, os pressupostos estéticos inerentes às vanguardas não são pensáveis dentro das margens estritas de um processo de representação. Ao invés de se confinarem à aceitação passiva da falência da representação, as vanguardas artísticas trabalham – ou trabalharam – na problematização experimental da realidade do representável.⁴⁸ É precisamente pela destituição do valor referencial da realidade que as vanguardas estéticas implicam ou são inteligíveis adentro do conceito de sublime, enquanto possibilidade de remissão do seu trabalho de experimentação para o âmbito sub ou sobre-referencial do inapropriável, do impresentificável.

O questionamento do valor da noção de presença e de representação tem por condição um prévio e permanente questionamento das regras de articulação – de encadeamento – do discurso da arte; isto é, baseia-se numa constante redefinição dos princípios formais e conceptuais que legitimam determinado objecto ou determinada prática como arte. Assim, globalmente, os pressupostos axiológicos das vanguardas artísticas não relevam apenas da sua postura face à tradição artística ou à sociedade – ou, na sua confluência, como reacção ao estatuto da arte numa sociedade e num momento histórico definidos –, mas de um encadeamento de âmbito artístico que induz um simultâneo e constituinte movimento de des-encadeamento, isto é, de ruptura. É importante sublinhar que a lógica subjacente a todos os movimentos de vanguarda é a de um encadeamento que, enquanto é definido pelo gesto de ruptura, obriga à desconstrução do movimento de encadeamento. A dinâmica interna do desenvolvimento artístico do último século tem por ponto de articulação um permanente processo de integração / rejeição dos valores estéticos e sociais anteriores ou contemporâneos, sendo este processo claramente subsidiário da ideia de uma ruptura, mais ou menos radical, com determinado “estado de coisas”, quer ao nível das artes, da sociedade ou de ambas no seu todo. As vanguardas surgidas no decorrer deste século marcaram, para além do pretenso gesto de ruptura com uma qualquer tradição – negando-se e excluindo-se mutuamente, num procedimento quase autofágico –, uma alteração funda-

⁴⁸ « (...) as diversas vanguardas humilharam, por assim dizer, e desqualificaram a realidade (...). », idem, p. 23.

mental na concepção de verdade ou de sentido inerentes à obra de arte; ainda que oculta sob o manto do comprometimento político, nas suas mais variadas formas, importa destacar no seu trabalho o questionamento da ideia de obra herdada do classicismo iluminista e prolongada pelo romantismo.

A lógica inerente ao desenvolvimento das vanguardas é, na perspectiva das suas pretensões de ruptura, a lógica que animou toda a modernidade, pelo menos desde Descartes. Em termos artísticos, a modernidade, da qual as vanguardas serão os momentos mais relevantes, define-se a partir deste conceito de ruptura. Ora, tal conceito resulta na valorização quer do conceito de novo, quer, negativamente, do conceito de origem. Veremos, assim, que o posicionamento de Lyotard face às vanguardas não é o de uma apologia acrítica, mas o de uma consciente defesa de alguns dos seus valores, ainda que consciente das suas fragilidades.

O conceito de novo implícito na possibilidade de um gesto de ruptura com o passado conduz à posição deste passado como um referente que se afirma negativamente. Sob este ponto de vista, é possível designar neste gesto quer a abertura a uma alteridade radical – a abertura à novidade do incriado –, quer, ao contrário, a recusa da alteridade na figura da tradição. É admissível pensar as vanguardas sob esta última perspectiva⁴⁹, mas tal significa o ignorar do carácter dinâmico da abertura a uma alteridade – a do não representado, porque irrepresentável – mais radical do que a primeira. Relevante é, todavia, questionarmo-nos a propósito do conceito de origem que está implícito no gesto de ruptura. A pretensão moderna e modernista – enquanto todas as vanguardas artísticas de algum modo o são – de realizar um corte radical com o passado implica a pressuposição desse passado como momento original que antiteticamente se afirma no processo de ruptura; isto é, implica a aceitação da noção de origem como facto inquestionado. Essa origem, pensada sob a forma de uma ruptura radical, comporta em si a possibilidade de determinar uma posição como momento inicial e isento de pressupostos; ou seja, a possibilidade de encontrar aquilo que de um ponto de vista cartesiano poderia funcionar como o momento primeiro e incondicionado de fundamentação. Lyotard recusa claramente tal possibilidade:

Nenhuma posição é original, isto é, virgem de suposições, dependências e pressupostos. Ela encadeia sobre outras posições, aquilo que

⁴⁹ Mas não se deve subordinar a apreciação crítica destes movimentos, ou deste gesto, ao ponto de vista da sua relação negativa com a alteridade constituída pela tradição, como está implícito na valorização do conceito de tradição feita, por exemplo, por Gadamer.

*normalmente se designa por contexto. E ela encadeia através de preposições: a partir de, contra, com, para além de, sem, apesar de, em vista de, ao lado de, do lado de.*⁵⁰

A necessidade do encadeamento frásico implicada nas vanguardas subtrai-as, assim, à pretensão de uma qualquer posição original tida como princípio absoluto e livre de pressupostos. Daqui resulta o entendimento da postura de ruptura radical comum às vanguardas como um postulado retórico, isto é, como uma figura de estilo que – para além da genuína ambição de corte radical – releve do âmbito da linguagem e que nessa medida se esgote na sua funcionalidade retórica. Não significa isto retirar às vanguardas a sua importância artística e histórica, mas de as integrar na esfera de um processo de auto-desconstrução – interrogação – específico da arte. Embora o contexto social, político e cultural não seja dispiciendo, é importante que situemos o encadeamento frásico inerente ao desenvolvimento das vanguardas no interior do domínio específico da linguagem – das linguagens – da arte, ainda que conscientes de todo um conjunto de encadeamentos supra ou intra-artísticos que em si mesmos desconstroem as pretensões de ruptura absoluta da generalidade das vanguardas. Não sendo o desenvolvimento artístico do último século um processo independente de todo um cenário de mutações técnicas, científicas e sócio-políticas, importa destacar que a lógica inerente a este processo releva sobretudo de um trabalho de questionamento experimental intra-específico da arte; é na incontornável dinâmica de encadeamento / desencadeamento frásico que deve ser procurada, senão a causa, pelo menos a força que animou – e anima – a produção artística das vanguardas. Incluído ou não no interior de um grupo de vanguarda – quantas vezes de contornos mal definidos – o trabalho de verdadeira investigação levado a cabo pelos artistas conduziu ao questionamento da própria identidade da arte e do artista. No entanto, a diluição desta lógica de supressão / superação da tradição resultará na desvinculação das orientações programáticas que haviam potenciado as vanguardas históricas, com uma conseqüente academização do projecto – dos projectos – da vanguarda. Para lá de um processo interno de enfraquecimento, declara-se um incontornável processo de apropriação dos princípios estéticos e axiológicos das vanguardas, por parte de uma sociedade que reconhece na incorporação a possibilidade de apreender – de dominar – o movimento que a hostilizava; isto é, a vanguarda deixa a margem para inscrever os seus princípios no corpo das

⁵⁰ Jean-François Lyotard, *Que Peindre?, Adami, Arakawa, Buren*, Éditions de la Différence, Paris, 1987, p. 99.

normas, códigos e valores reconhecidos como válidos pela generalidade da sociedade. É lícito afirmar que numerosos movimentos de vanguarda – do cubismo ao surrealismo etc. – foram ultrapassados pela própria lógica que os instituiu.

Não equacionamos aqui valorativamente a vanguarda como um estágio mais avançado da arte – uma concepção adorniana –; sublinhamos, apenas, que as vanguardas artísticas foram, ao longo do nosso século, o principal veículo de dinamização da produção artística; é uma constatação. Tal não implica subsumir o indivíduo, o artista, no interior de um sujeito supra-individual constituído pelo grupo de vanguarda. A vanguarda, em sentido lato, deve ser entendida como um processo de questionamento, individual ou colectivo, dos procedimentos artísticos aceites como norma em determinado momento. É importante desligar a noção de vanguarda de uma acepção meramente histórica; isto é, do conjunto de movimentos artísticos mais ou menos localizados surgidos no princípio deste século – Futurismo, Cubismo, Dadaísmo, etc. –, e encará-la como a lógica inerente ao desenvolvimento da arte e do pensamento no nosso tempo⁵¹. Seria possível elaborar todo um conjunto de laços genealógicos capazes de estruturar de um modo quase linear o desenvolvimento da arte deste último século, integrando as próprias rupturas no interior de um movimento de produção artística: mostrar que ou nada de essencial mudou, ou que as próprias mudanças obedecem a regras passíveis de serem integradas no âmbito de uma modernidade em construção. Isto demonstraria, no entanto, um incomportável alheamento face ao profundo questionamento a que os artistas submeteram a prática e a noção de arte – a ordem não é arbitrária –, tornando-as incomensuráveis com a generalidade dos princípios que nortearam o pensamento moderno. As vanguardas não podem ser definidas unicamente do ponto de vista da sua ruptura com determinado momento ou percurso histórico da arte, isto é, como ruptura com um conjunto de práticas, pressupostos e valores éticos e estéticos normalmente designado por tradição:

*A tradição, pela inscrição, trai o que conserva. O tempo da transmissão é um tempo morto, o de uma repetição do mesmo, através dos momentos, que não distingue o acontecimento.*⁵²

⁵¹ Veja-se Jean-François Lyotard, *Dérive à Partir de Marx et Freud*, U.G.E., 10/18, Paris, 1973, p. 226.

⁵² Jean-François Lyotard, *O Inumano: Considerações Sobre o Tempo*, Editorial Estampa, Lisboa, 1989, p. 148.

A ruptura com a tradição – fenómeno comum a muitos períodos da história da arte –, apesar de importante, não justificaria só por si a integração de um procedimento artístico adentro de uma vanguarda. Esta traduz-se na articulação do artístico com determinações e orientações conceptuais que relevam da ordem do social e do político. A radicalidade do gesto não define só por si o alcance artístico da obra; o questionamento do estatuto formal e conceptual da arte conduziu à necessidade de procurar a legitimação do trabalho artístico fora das coordenadas tradicionais; podemos admitir que é na busca de legitimação do seu próprio discurso que as artes se aproximam do discurso político, encontrando aí uma provisória base de sustentação conceptual e de legitimação social do seu trabalho. Assim, será forçoso aceitar a confluência do discurso das artes e do discurso sócio-político ao nível das vanguardas, embora se imponha distinguir no seu interior a dimensão estética e a dimensão política. A relevância das artes de vanguarda prende-se mais com o seu contributo especificamente artístico do que com o seu, quantas vezes equívoco, empenhamento ou comprometimento político. Em face disto, Lyotard assume para com as vanguardas uma posição de simultânea aceitação e rejeição. Aceitação pelo reconhecimento da importância do seu trabalho ao nível da experimentação:

*O trabalho, a anamnese permanente as vanguardas desde há cem anos salva a honra do pensamento, senão da humanidade.*⁵³

Rejeição, porquanto questiona o comprometimento político inerente a numerosas vanguardas, denunciando-o como consequência de uma modernidade fundada em meta-discursos de emancipação, que terão sido invalidados ao longo das últimas décadas.

A defesa do trabalho das vanguardas implica a tomada de consciência, e uma consequente rejeição, das ambições de cariz político que as moveram, mostrando que, precisamente, só através do trabalho de experimentação por elas desenvolvido é possível retirar a experiência da arte – ou toda a experiência, de um modo mais lato – da sua subordinação a valores de ordem política:

Tal como as outras pessoas, não gosto do termo vanguarda, com a sua conotação militar. No entanto, observo que o verdadeiro processo

⁵³ Jean-François Lyotard, *O Pós-moderno Explicado às Crianças*, trad. Tereza Coelho, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1987, p. 88.

*de vanguardismo foi na realidade uma espécie de trabalho, longo, obstinado, altamente responsável, orientado para a procura das pressuposições implicadas na modernidade.*⁵⁴

Tal como Lyotard faz questão de notar a propósito do trabalho de D. Buren⁵⁵, a generalidade da arte contemporânea perdeu, ou não assume agora, a dimensão crítica de âmbito sócio-político preconizada por Brecht ou Adorno. A noção de artista e de arte política e socialmente comprometida com determinada orientação política cedeu hoje lugar àquilo que poderia parecer, numa acepção que já analisámos, uma prática vazia de conteúdo: a arte pela arte desprovida de qualquer intencionalidade crítica. O movimento artístico que nos anos oitenta se designou por transvanguarda, e para além de se situar numa esfera claramente regional – é sobretudo um movimento de origem e desenvolvimento italianos, a par de outros movimentos também de índole regional, ou nacional, como o neo-expressionismo alemão, por exemplo –, parece confirmar as mais pessimistas formulações de quem acusa a arte contemporânea de não só se demitir das suas “funções” políticas e sociais, como de constituir pela sua “passividade acrítica” uma posição neo-conservadora, que seria confirmada pela matriz nacional do movimento em questão. Esta posição, também subscrita por Lyotard, ainda que num registo diferente – Lyotard pretende salvaguardar o valor das vanguardas –, escamoteia o problema de fundo: não se trata de passividade acrítica no interior de uma prática determinada pelo formalismo da arte pela arte, mas de subverter a relação entre o discurso da arte e um discurso crítico de âmbito sócio-político que lhe é exterior. A atitude crítica que acompanha as vanguardas não releva necessariamente de um questionamento intra-específico do discurso da arte, mas da frequente subordinação a coordenadas axiológicas ditadas pelo discursos político, filosófico ou mesmo científico.

Se o criticismo – numa acepção muito ampla – das vanguardas estéticas é inseparável da dimensão política inerente à generalidade das vanguardas modernistas, ele decorre da afirmação messiânica e salvífica do artista como sujeito criador – portanto, autónomo –, capaz de conduzir, por meio de um processo de ruptura com a tradição, a sociedade ou a humanidade em direcção a um ideal pré-definido pelo discurso político. Está aqui implícita a possibilidade de uma auto-determinação do sujeito numa concepção plenamente moderna; a exemplo da postura pretensamente

⁵⁴ *Idem*, p. 97.

⁵⁵ Veja-se Jean-François Lyotard, *Que Peindre?, Adami, Arakawa, Buren*, Éditions de la Différence, Paris, 1987, p. 108.

crítica, independente e autónoma do intelectual, o artista investe-se de uma função revolucionária, numa interpretação sócio-política do termo; sujeito privilegiado de dimensões messeânicas, o artista afirma-se como instância de determinação do futuro pela antecipação vanguardística – e implicitamente teleológica – do mesmo. Este conceito de artista, consequência da concepção de artista como génio herdada do romantismo⁵⁶, implica a articulação deste sujeito – o artista – com um nós politicamente determinado. O individualismo inerente à concepção romântica de criação dá lugar a um sujeito colectivo e indeterminado que se impõe como instância de legitimação do trabalho do artista. A pretensa autonomia do artista surge assim conseguida pelo preço da redução do seu trabalho ao reconhecimento implícito de um centro – de uma tradição, de uma verdade, de um sentido, etc – como lugar a partir do qual negativamente se fundamenta; ao mesmo tempo que, enquanto individualidade subsumida sob a instância teleológica de um nós, a posição do sujeito invalida tal autonomia. É esta concepção de arte e de sujeito – frequentemente subjacente ao trabalho das vanguardas – que Lyotard repudia. Ela é em tudo contrária ao movimento de desconstrução – des-encadeamento – interno ao discurso das vanguardas artísticas e decorre da sua subordinação a um meta-discurso de legitimação que lhe é exterior.

Ao invés da pretensão das vanguardas do princípio do século XX, que exigiam um duplo movimento de emancipação – artística e política –, pela implicação mútua das duas dimensões, as últimas décadas do nosso século assistiram a um progressivo desfasamento entre o artístico e o político, que foi simultâneo com o distanciamento entre a arte e o público, entre a arte e as massas, numa aceção modernista do último termo. Este desfasamento e este distanciamento são o resultado do trabalho de radicalização das linguagens artísticas desenvolvido pelas vanguardas. Embora consequência de todo um movimento de emancipação de âmbito sócio-político, científico, filosófico, etc, referenciado ao modernismo, as vanguardas transformaram-se em momentos, ou movimentos, de resistência experimental à própria modernidade. Mesmo a constatação do fracasso das vanguardas na sua tentativa – melhor, nas suas múltiplas tentativas – de ruptura radical não faz mais do que acentuar este processo de resistência; ou seja, é este processo de encadeamento – leia-se des-encadeamento – frásico que subtrai a vanguarda ao determinismo de um encadeamento logicamente necessário.

Conduzindo a arte ao questionamento dos seus fundamentos teóricos e práticos, as vanguardas lançaram todo o desenvolvimento artístico na

⁵⁶ Veja-se Jean-François Lyotard, *L'Enthousiasme: La Critique Kantienne de l'histoire*, Éditions Galilée, Paris, 1986, p. 93-95.

obrigação de uma permanente reinvenção e redefinição do seu estatuto e da sua linguagem. A tradição do novo não decorre propriamente de um imperativo estabelecido pela institucionalização das vanguardas – que é incontornável – mas da necessidade de que cada geração, cada artista questione e redefina o seu espaço de acção e a sua linguagem; não por obediência ao preceito do novo pelo novo⁵⁷, mas por obediência ao movimento de encadeamento inerente ao processo de auto-questionamento do sujeito e da arte. A vanguarda, entendida já não como antecipação teleológica de um ordem futura, surge como um conceito capaz de permitir a compreensão do conjunto de práticas, valores e pressupostos conceptuais que subjazem ao trabalho de produção artística contemporânea; a obra define-se já não como moderna – o que seria o mesmo que dizer clássica: pertencente a uma tradição –, mas, precisamente, como contemporânea. Paradoxalmente, isto implica reconhecer e acelerar a quase completa dissolução do conteúdo programático das diferentes vanguardas. A subordinação da prática artística a um conjunto definido de pressupostos conceptuais e estéticos, que constituiu a base programática das vanguardas históricas, foi definitivamente questionada pela sua própria lógica de experimentação. O afastamento de preocupações de cariz político, assinalável na generalidade dos artistas contemporâneos, não deve entender-se como demissão de uma qualquer função redentora ou salvífica da arte – que se mostrou inexistente –, mas como a assunção da especificidade – o que é dizer: da radicalidade – da arte enquanto linguagem. Trata-se, afinal, de salvaguardar um reduto de resistência à homogeneização – e o mesmo é dizer: à totalização – cultural do mundo contemporâneo⁵⁸. A vanguarda é, hoje, a herança das vanguardas; não enquanto repetição mecânica de um conjunto de pressupostos, mas como encadeamento a partir de um conjunto de linguagens e valores veiculados pelas vanguardas históricas. Estas deixaram como herança o permanente questionar dos quadros axiológicos e práticos passíveis de definir a arte enquanto linguagem. É à vertigem da experimentação que o próprio conceito está exposto: não lhe chamemos, hoje, vanguarda; designemos a arte actual por contemporânea – a vanguarda está implícita.

⁵⁷ Veja-se Jean-François Lyotard, *Heidegger et "Les Juifs"*, Éditions Galilée, Paris, 1988, p. 82.

⁵⁸ «O ecletismo é o grau zero da cultura contemporânea (...)», *O Pós-Moderno Explicado às Crianças*, p.19; este ecletismo é entendido como sinónimo de uma indiferenciação cultural passível de subsumir em si toda a diferença.