

Estética e crítica da arte em Jean-François Lyotard

Aesthetics and art criticism in Jean-François Lyotard

Resumo

O artigo examina a relação entre estética e crítica de arte em Jean-François Lyotard. Mostra que nos comentários às obras dos artistas Barnett Newman, Arakawa, Adami, Daniel Buren e Karel Appel, entre outros, o autor afirma a possibilidade de uma “estética da presença imaterial”. Destaca que a crítica às obras desses artistas permitiu que Lyotard avançasse em sua crítica à representação, na medida em que as obras desses artistas evidenciariam na imanência da forma pictórica que o essencial da pintura não é a expressão do sujeito nem a nomeação do objeto, mas a “invocação da presença imaterial”. Face às obras desses artistas, o fruidor seria por elas interrogado: “Algo ocorrerá?”. Mostramos, ainda, que nessa caracterização da arte como “presentificação do impresentificável”, o autor mobilizou, de modo singular, a noção de sentimento do sublime em Edmund Burke, Immanuel Kant, e Friedrich Schiller. Evidenciamos, também, que Lyotard reconheceu em sua crítica de arte diferentes níveis de tensão entre a “arte da presença” e o “trabalho da memória” efetuado na forma artística, denominando-o de perlaboração (durcharbeiten) - noção que aproximamos, aqui, da “dialética do material” em Theodor Adorno. Afirmamos, por fim, que as obras comentadas por Lyotard não podem ser subsumidas ao paradigma da comunicação, haja vista que seus fruidores vivenciariam na experiência da indeterminação da linguagem a “comunidade de uma falta” insurgindo-se, assim, contra a “beleza exorbitante” na sociedade da tecnociência.

Palavras-chave: Lyotard; forma; autonomia; belo; sublime; comunidade.

* Professor do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP); E-mail: ricardofabbrini@usp.br.

Abstract

The article examines the relationship between aesthetics and art criticism in Jean-François Lyotard. It shows that in the comments to the works of Barnett Newman, Arakawa; Adami; Daniel Buren and Karel Appel, among others, the author affirms the possibility of an “aesthetics of the material presence”. It points out that the criticism of the works of these artists allowed Lyotard to advance in his critique of representation, inasmuch as the works of these artists would show in the immanence of the pictorial form that the essential of painting is not the expression of the subject nor the naming of the object, but the “invocation of the material presence”. Faced with the works of these artists the artist would be asked: “Will something happen?” We also show that in this characterization of art as “presentification of the impresentiable,” the author singularly mobilised the sense of the sublime in Edmund Burke, Immanuel Kant, and Friedrich Schiller. We also see that Lyotard conceived in his art criticism different levels of tension between the “art of presence” and the “work of memory” performed in the artistic form, calling the latter one of perlaboration (durcharbeiten) - as in the “dialectics of material” in Theodor Adorno. Finally, we emphasize that the works commented on by Lyotard can not be subsumed by the paradigm of communication, as its participants would experience in the experience of the indeterminacy of language the “community of a lack”, thus rising against the “exorbitant beauty “In the society of technoscience.

Keywords: Lyotard; form; autonomy; beauty; sublime; community.

Depois da publicação de “A condição pós-moderna”, em 1979, Jean-François Lyotard voltou-se para a relação entre estética e crítica de arte.¹ Seus comentários sobre artistas contemporâneos, publicados a partir de então, não são meros artigos de ocasião, de apresentação elogiosa em catálogos de exposições, mas uma “filosofia da arte em devir”: “(...) considero esses diversos textos como as primeiras peças de uma espécie de dossiê que poderia me conduzir a um estudo substancial não tanto da arte, mas mais precisamente da pintura. Da pintura contemporânea. E meu objetivo seria tentar definir a natureza de uma eventual filosofia da arte hoje”.² Sua reflexão sobre o sentimento do

1 Lyotard, J-F *La Condition Postmoderne*. Paris: Les Édition de Minuit, 1979.

2 Lyotard, J-F *Que Peindre? Adami, Arakawa, Buren*. Paris: La Différence, 1987.

sublime a partir de Edmund Burke e Immanuel Kant, mobilizados em seus comentários às obras de determinados pintores, visava a verificar a possibilidade de uma “estética da presença imaterial”, na expressão do autor.³

Nessa crítica de arte, Lyotard constata o ceticismo crescente por parte dos pintores contemporâneos em relação à possibilidade de apresentação dos dados e formas da presença sensível na pintura. Essa dúvida sobre a possibilidade de uma estética da presença imaterial teria sido resolvida, no entanto, segundo Lyotard, por Paul Cézanne e Daniel Buren; Duchamp e Arakawa; Rafael Sanzio e Adami; ou ainda, Barnett Newman e Stig Brøgger; Van Gogh e Karel Appel, e, por fim, Nan June Paik e Jacques Monory, se considerarmos o conjunto de seus textos críticos.⁴

A singularidade dessa *filosofia da arte em devir* resulta, em grande medida, da mobilização de noções da estética dos séculos XVIII e XIX. Em seus comentários, Lyotard afasta-se da fortuna crítica do século XX sobre os artistas, rejeitando as categorias usuais da crítica e da historiografia da arte, como estilo ou movimento artístico utilizados tanto nas abordagens formalistas, quanto histórico-sociológicas. Sua crítica de arte explicita as efetuações dos artistas a partir da experimentação dos limites de noções apropriadas da tradição da estética. De tal modo que há uma relação entre experimentação artística e experimentação no pensamento; ou seja, uma correspondência entre procedimentos articulados na imanência da forma artística – no sentido da autonomia da arte - e um modo singular de enunciação do pensamento nesses textos críticos. Pode-se afirmar, portanto, que foi em sua crítica de arte que Lyotard cumpriu plenamente a tarefa de construir “um texto de filosofia que se aproximasse de um texto de artista” – objetivo já enunciado pelo autor no prefácio de “Discours, Figure”, de 1972.⁵

Distanciando-se, assim, do modo habitual da crítica de arte operar, Lyotard visava, nesses textos, não apenas comentar as obras dos artistas, mas também desdobrar, nos comentários sobre essas mesmas obras, seu próprio

3 Ibidem, p. 10.

4 Sendo assim, recorremos aos seguintes textos de 1984 a 1993, na tentativa de caracterizar sua crítica de arte: *L'assassinat de l'expérience par la peinture: Jacques Monory* (1984), *Les Immatériaux* (1985), *Le postmoderne expliqué aux enfants* (1986), *Que peindre? Adami, Arakawa, Buren* (1987), *L'inhuman* (1988), *Pérégrinations* (1990), *Leçons sur l'analytique du sublime* (1991), *Moralités post-modernes* (1993), *L'Emthousiasme: La critique kantienne de l'histoire*, Galilée, 1886; *Flora danica: La secession du geste dans la peinture de Stig Brøgger*. Paris: Galilée, 1997; Karel Appel: *Un geste de couleur/Karel Appel: A Gesture of Color*. Leuven: Leuven University Press, 2009.

5 Lyotard, J-F *Discours, figure*. Paris: Kincksieck, 1985.

pensamento sobre arte. Sua reflexão sobre as obras dos artistas permitiu-lhe, em outros termos, especificar questões já referidas em ensaios anteriores, mas cujos desdobramentos ou alcance, somente agora, na crítica de arte, vieram plenamente à luz. Ou seja: as obras dos artistas escolhidos por Lyotard possibilitaram-lhe avançar em sua crítica à representação, na medida em que essas obras evidenciariam na imanência da forma pictórica que o objeto essencial da pintura não é a representação, mas a “presença” (*présence*); ou, certa modalidade de “presentificação” (*présentification*), uma vez que a pintura indicaria o que há, nela, de “impresentificável” (*impresentable*).⁶ As obras desses artistas dariam a ver o “caráter aporético da presença”, o qual se furta a todo discurso.⁷

A crítica de arte em Lyotard é movida, assim, pela noção de *comentário*, o qual se desdobra em diversos níveis discursivos. Em “*Que Peindre: Adami, Arakawa e Buren*”, de 1987, há às vezes duas, às vezes três vozes: no ensaio “*La présence*” (A presença) que integra o livro as vozes são “*Vous*” e “*Lui*”; em “*La ligne*” são “*Elle*”, “*Lui*”, “*L’autre*”, e “*Moi*”; em “*La franchise*”, temos “*Elle*”, “*Lui*” “*ELLE*”; em “*L’anamnèse*” temos “*Vous*” e “*Elle*”; em “*Le point*” temos “*Est*” e “*Ouest*” e “*Quelque mot para Arakawa*”; em “*Le site*” temos “*M. Sceau*” e “*M. Sis*”; e, por fim, em “*L’exposition*” temos “*Tot*” e “*Vous*”. Por meio dessas vozes que evocam, evidentemente, à primeira vista, os diálogos platônicos ou as conversações diderotianas, Lyotard elabora um comentário sobre as obras dos três artistas (Adami, Arakawa e Buren), assim como uma crítica ao seu próprio comentário a esses artistas. Esse último plano, por sua vez, de tom marcadamente socrático, parece emular também a noção de corolário dos textos de Spinoza, que Gilles Deleuze caracterizava como excursão ensaística.⁸ No entanto, há ainda outra modalidade de comentário, agenciado pelo autor, que é aquele que opera na relação entre as obras dos próprios artistas. Sua crítica de arte evidencia, assim, a existência de uma tensão em determinadas obras entre os comentários internos entre formas artísticas, denominados por Lyotard de “anamnese do visível”; e a “Ocorrência”, como índice do inapresentável, próprio à autonomia da forma, como veremos.⁹

6 Lyotard, J-F. *Que Peindre? Adami, Arakawa, Buren*. Paris: La Différence, 1987.

7 Idem.

8 Deleuze, G. *Espinosa: Filosofia prática*. São Paulo: Escuta, 2002.

9 Lyotard, J-F op. cit., p.87.

É necessário evitar, antes de prosseguir, um equívoco corriqueiro dos críticos da “estética da presença imaterial” de Lyotard.¹⁰ As expressões “modernidade artística” (“estética moderna”, ou “estética do sublime”) e “pós-modernidade” (ou “estética pós-moderna”) não são tomadas pelo autor como períodos históricos ou estilos artísticos, mas enquanto *modos de enunciação*. É possível, por conseguinte, nos termos de Lyotard, situar o dito pós-moderno na origem do dito moderno; ou supor o moderno e o pós-moderno enquanto *modos*, coexistindo na modernidade ou pós-modernidade enquanto períodos. Essa substituição da sucessão de períodos artísticos, pelos modos de enunciação são as mais profundas. Não se pode afirmar, por exemplo, que o sentimento do sublime de extração setecentista que, oriundo do dito romantismo, colonizou o imaginário das vanguardas artísticas do início do século XX, tenha sido substituído pelo “sentimento do belo e do decorativo”, próprios à estetização generalizada da pós-modernidade, enquanto sociedade do espetáculo, se tomarmos a expressão no sentido de Fredric Jameson.¹¹

A crítica de arte de Lyotard em “Que Peindre?” considera, assim, como “arte da presença imaterial” certas pinturas dos anos 1970 e 1980 que “significam tão somente sua ocorrência”, porque “não representam nenhuma cena”, de tal modo que “só podem ser descritas em termos de sua disposição plástica” haja vista que seu único “conteúdo” é sua “presença”; assim como o autor já se referira, de modo análogo, ao “sentimento do sublime” a propósito de Kasimir Malévitch, ou ao “inumano” no tocante à pintura de Barnett Newman.¹²

Sua expectativa em relação às obras que “manteriam a arte viva”, ao mostrarem “que a presença está ausente”, não se limitaria àquelas obras “que o historiador da arte denomina de vanguarda” (ou arte moderna), a não ser que considerássemos “todas as grandes obras” como sendo “vanguardistas”.¹³ A fruição dessas obras tanto das vanguardas artísticas quanto da arte contemporâneas (ou pós-vanguardista) consistiria, segundo Lyotard, em um “prazer

10 Bardelli, M. *Lyotard: entre o pensamento e a arte*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Filosofia. São Paulo: 2015. Cf. também, Favaretto, C-F *Entre o moderno e o contemporâneo*. Ciência para a Educação: Tempo & Memória. São Paulo, v.4, p.49-66, 2005.

11 Jameson, F. *A virada cultural: reflexões sobre o pós-moderno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, PP.157-21.

12 Lyotard, J-F. *O pós-moderno explicado às crianças*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1993; Cf. também, do mesmo autor, *O inumano: considerações sobre o tempo*. Lisboa: Editorial Estampa, 1989.

13 Lyotard, J-F. *Moralidades pós-modernas*. Campinas: Papirus, 1996 p.212.

estético” que não exigiria nenhum “complemento”, como “outra obra verbal ou visual”.¹⁴ A arte da presença imaterial não constituiria, portanto, “intriga ou narrativa”, porque não efetuaria comentários às obras do passado, tais como parte significativa da produção artística dos anos 1980 (associada pela crítica de arte, como se sabe, ao pós-modernismo), uma vez que elas visariam à “autofundação de um espaço plástico”.¹⁵ Essas obras instaurariam um “momento e um lugar de interrupção dos momentos e dos lugares”, sem qualquer citação a outras obras, possibilitando uma fruição análoga ao “sentimento do sublime”.¹⁶

Essa arte da presença imaterial seria, segundo Lyotard, uma arte de exceção ou resistência, haja vista que a dominante seria a arte pós-moderna, ou seja, a arte como *belo esvaziado*, ou, por fim, uma arte que cita outras obras, sendo, por isso, passível de comentários pela crítica de arte. Nesses casos, como a própria pintura recorre a mediações como à “história da pintura”, caberia à crítica de arte abrir-se ao “trabalho das palavras”; ou seja, à reflexão para explicitá-las.¹⁷ Em suma: a arte como belo não seria uma arte da presença imaterial, mas do “pensamento”, pois calcada em “signos de reconhecimento”, ou de remissão de um signo a outros signos.¹⁸ Seria possível, assim, que face a uma pintura, “se retomassem e se narrassem as histórias de uma dada cor” (como a cor azul, por exemplo), uma vez que “não se pode (em regra) mergulhar mais no ilimitado da coloração” (ou seja, no “azulamento”, ou, na luz-azul como presença). (parênteses nossos). Nesse sentido, “o intrincado das linhas, as várias histórias induzidas pela vontade do traço, a dominação da matéria pela memória colocariam as formas artísticas em um viés narrativo”, tendo em vista que a fruição como presença se daria apenas, excepcionalmente, como forma de resistência a hegemonia do belo.¹⁹ Considerando-se, assim, a crítica de arte de Lyotard em conjunto, pode-se afirmar que, para o autor, “a pintura que *comenta* vai bem” enquanto a “estética que *invoca* a presença originária” está moribunda.²⁰

14 Lyotard, J-F. *Que Peindre? Adami, Arakawa, Buren*. Paris: Éditions de la Différence, 1987, p. 54.

15 Ibidem, p. 67.

16 Ibidem, p. 75.

17 Ibidem, p. 17.

18 Ibidem, p. 18.

19 Ibidem, p. 56.

20 Ibidem, p. 28.

Retomando o exemplo, a relação estabelecida por Lyotard entre a história de uma dada cor e a cor como “acontecimento” (*événement*) é esclarecedora porque permite pensar, ou melhor, evidenciar *na própria cor*, “a aporia da presença imaterial evocada por sua matéria”.²¹ Concebe, assim, Lyotard duas modalidades de cor, vale notar, retomando no âmbito de sua estética do sublime, a relação estabelecida pelos teóricos da cor e pelos próprios artistas, entre cor-pigmento e cor-luz: a primeira é mais concreta, ou material; a segunda é um elemento imaterial que dá ocasião ao *acontecimento cromático*. Neste segundo caso, a cor não é uma “qualidade segunda” pertencente ao “objeto”, mas “a virtude de irradiar [...] um mundo cromático”: “Quero dizer que a coisa pictural não é um objeto pintado somente, mas um acontecimento colorante”²² Pode-se exemplificar, na direção de Lyotard, que no corpo da cor que exsuda dos “Bóides”, “Bilaterais” ou “Relevos Espaciais” de Hélio Oiticica; ou na ambiência cromática, coada por filtros coloridos de Olafur Eliasson, ou na cor que é volume de luz nas instalações tecnológicas de James Turrell, ou, por fim, no halo iridescente dos monturos de cor-pigmento de Anish Kapoor temos *cor-acontecimental*.²³ Na distância entre cor material e irradiação cromática o fruidor testemunharia algo que falta ou excede ao sensível – “seu nome, não importa, diz Lyotard: é o inominável”.²⁴

A noção de sublime, enquanto inominável, em Lyotard, remete não apenas à “Investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo” de Edmund Burke, e à “Crítica da Faculdade de Julgar” de Immanuel Kant, mas principalmente ao texto “*Sublime is now*”, de Barnett Newman, de 1948, no qual o artista afirma a propósito da recepção de sua pintura: “A imagem que produzo é a imagem autoevidente da revelação, real e concreta, que pode ser compreendida por qualquer um que a examine sem a visada nostálgica da história”.²⁵ Diferentemente de Newman, entretanto, que considera sua pintura a “expressão, testemunho, ou apresentação do inexprimível”, para Lyotard, teríamos em sua pintura – malgrado o intento do próprio artista – uma “apresentação negativa”, na medida em que ela “faz alusão a algo que

21 Idem. Cf. também Lyotard, J-F. *Moralidades pós-modernas*. Campinas: Papirus, 1996 p. 214.

22 Lyotard, J-F. *Que Peindre? Adami, Arakawa, Buren*. Paris: Éditions de la Différence, 1987, p.110.

23 Lyotard, J-F. *O inumano: considerações sobre o tempo* Lisboa: Editorial Estampa, 1997.

24 Ibidem, p. 112.

25 Newman, B. *Barnett Newman: select writings and interviews*. Los Angeles: University of California, 1990, p.80.

não pode ser mostrado”, ou “apresentado” (*darstellung*) no termo de Kant; ainda que a estética da presença de Lyotard não retome, literalmente, sua “analítica do sublime”.²⁶

Para assinalar a especificidade da noção de sublime em Lyotard é preciso situá-la, ainda que sucintamente, em relação aos autores que menciona com frequência em seus ensaios, além de Kant, como Edmund Burke, Friedrich Schiller, ou Theodor Adorno. Pode-se assinalar, por exemplo, suas diferenças em relação à estética kantiana sem que daí resulte, evidentemente, a fragilização de seus argumentos uma vez que é justamente na singularidade, senão torção, de sua leitura de Kant que reside o interesse de sua “filosofia da arte em devir”. A primeira diferença é que enquanto para Kant o julgamento de gosto refere-se ao sujeito como “puramente contemplativo; é um julgamento que, indiferente à existência de um objeto, une somente sua natureza (enquanto “objeto da representação”) ao sentimento de prazer e desprazer”, o julgamento na crítica de arte de Lyotard refere-se ao objeto dito real, ou seja, à obra de arte, como, em seu exemplo, à pintura de Newman.²⁷ A segunda diferença é a impossibilidade de conceber a noção de “sublime imanente” utilizada por Lyotard em sua caracterização da pintura de Jacques Monory, à qual voltaremos, em termos propriamente kantianos.²⁸ De fato, a presença de Burke é mais significativa nas considerações de Lyotard sobre o sentimento do sublime do que a de Kant: “Desejei sugerir que, no despertar do Romantismo, na elaboração da estética do sublime por Burke, e num menor grau por Kant, aponta-se para um mundo de possibilidades artísticas, no qual os vanguardistas vão traçar seu rumo”.²⁹ Foi, sobretudo, a concepção de tempo em Burke que permitiu a Lyotard especificar o sentido do *agora* na expressão “*Sublime is now*” de Newman, ou, de modo mais geral, o próprio sentimento envolvido na fruição tanto de sua pintura, de certa arte de vanguarda, quanto dos três artistas comentados em “Que Peindre?”. Face às obras de todos esses artistas o fruidor seria por elas interrogado: “Algo ocorrerá?”: “*Ocorre* é de preferência ocorrerá, existirá, será possível?”, haja vista que há sempre “a possibilidade de que nada aconteça”.³⁰ Esse sentimento de suspensão, próprio à fruição dessas pinturas, prossegue Lyotard, é “mais provavelmente, contraditório”:

26 Lyotard, J-F. *O inumano: considerações sobre o tempo*. Lisboa: Editorial Estampa, 1997, pág.95.

27 Kant, I. *Crítica da Faculdade do Jútzo*; § 5. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993, p. 54.

28 Lyotard, J-F. *L'assassinat de l'expérience par la peinture*. Paris: Le Castor Astral, 1984.

29 Lyotard, J-F. *O inumano: considerações sobre o tempo*. Lisboa: Editorial Estampa, 1997, p.95.

30 *Ibidem*, p.96.

Existe, pelo menos, um sinal, o próprio ponto de interrogação, a forma pela qual Ocorre permanece e se anuncia: Ocorrerá? É uma pergunta que pode ser feita, como diria Jacques Derrida, com todos os tons. Contudo, o ponto e a interrogação é “agora”, now, como o sentimento de que pode não ocorrer nada: o nada, agora. Esse sentimento contraditório, prazer e dor, felicidade e angústia, exaltação e depressão, foi batizado e rebatizado, entre o século XVII e o século XVIII europeus, com o nome de sublime. Foi nessa palavra que se decidiu e perdeu a sorte da poética clássica, foi com esse nome que a estética fez valer os seus direitos críticos sobre a arte, e que o romantismo, ou seja, o modernismo triunfou, legando-nos o moderno como modo de enunciação.³¹

Esse sentimento de espera ou de suspensão, marcadamente negativo, posto que de angústia frente à eventualidade de nada ocorrer, e, em ocorrendo algo, face ao que efetivamente ocorrerá (“Ocorrerá isto ou aquilo; será isto ou aquilo; isto ou aquilo será possível?”) caracteriza a fruição da pintura no *modo moderno*, que, segundo Lyotard, aproxima-se da noção de “assombro” de Burke, entendida como “a paixão causada pelo grandioso e o sublime *na natureza*”.³² O assombro segundo Burke é de modo mais preciso, vale lembrar, “aquele estado de alma na qual todos os movimentos são sustados porque o espírito sente-se tão pleno de seu objeto que não pode admitir nenhum outro nem, conseqüentemente, raciocinar sobre aquele objeto que é alvo de sua atenção”.³³ É desse estado que nasceria, segundo Lyotard, “o incrível poder do sentimento de sublime” que “longe de ser produzido por nossos raciocínio” *o antecipa* (“Ocorrerá?”; “O que ocorrerá?”), arrebatando-nos com “força irresistível”.³⁴

Esse estado de suspensão, ou de fruição como interrogação, no entanto, é aproximada por Lyotard não apenas da noção de “assombro” em Burke, mas também da noção kantiana de “entusiasmo”. Assim como a proposição do gosto, a proposição do sublime é aquela que, nos termos de Lyotard, tem “um *a priori* que não é uma regra já universalmente reconhecida”, mas uma “regra

31 Lyotard, J-F *O inumano: considerações sobre o tempo*. Lisboa: Editorial Estampa, 1997, p.99.

32 Burke, E. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*. Campinas: Editorial da Unicamp, 2013, Parte II, seção 1. p.84.

33 *Ibidem*, p.84.

34 Lyotard, J-F *L'enthousiasme*. Paris: Éditions Glilée, 1986.

de espera, de expectativa, de promessa de universalidade, uma universalidade em suspensão”.³⁵ Essa expectativa seja em relação a um *acontecimento* como a Revolução Francesa (no sentido da crítica kantiana da História); seja face a algo que é grande demais ou poderoso como a natureza; ou, por fim, frente à forma da presença sensível na pintura que mostra que “a presença está ausente”, Lyotard denomina, igualmente, de “entusiasmo” (*Enthusiasm*). “Entusiasmo” seria em sua leitura singular de Kant a “vivificação das faculdades, uma *antecipação sentimental*” (daí sua dimensão temporal) que não se dá “em um domínio, mas num campo informe”.³⁶ (itálico e parênteses nossos).

Para destacar a singularidade de sua noção de sublime convém, ainda, diferenciá-la da noção de trágico em Schiller, e da recepção dessa noção por Adorno. Para Schiller, a tragédia moderna “revela a liberdade e a vitória da razão”, enquanto que para Lyotard o que marca as vanguardas artísticas (ou o *modo moderno*) é a impotência do pensamento em apreender o inexprimível.³⁷ Dito de outro modo, a noção de tragédia em Schiller está ancorada em uma das modalidades kantianas do sentimento do sublime, a saber, o “sublime dinâmico”, entendido como os objetos que despertam a potência do sujeito face à força irresistível da natureza.³⁸ Nesse caso, o sentimento do sublime elevaria “a fortaleza da alma acima de seu nível médio permitindo descobrir em nós uma faculdade de resistência de espécie totalmente diversa do sublime matemático, a qual nos encorajaria a medir-nos com a aparente onipotência da natureza.”³⁹ Não há em Lyotard, no entanto, vale acentuar, nada semelhante a essa glorificação da potência de resistência do sujeito face à incomensurabilidade da natureza que o ameaça, na medida em que o autor destaca, como dizíamos há pouco, apenas o espanto (assombro ou entusiasmo) frente à ameaça de que “um objeto muito grande e muito poderoso” pode “privar o sujeito de toda e qualquer *Ocorrência*”.⁴⁰

35 Lyotard, J-F. *O inumano: considerações sobre o tempo*. Lisboa: Editorial Estampa, 1997 p.116.

36 Ibidem, p. 105.

37 Schiller, F. *Do sublime ao trágico*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

38 Kant, I., op. cit., §28 e§29, p. 106-112.

39 Ibidem, p.107. Para Kant, vale lembrar, “o entusiasmo é sublime porque ele é uma tensão das forças mediante ideias, que dão ao ânimo um elã que atua bem mais poderosa e duradouramente que o impulso por representações dos sentidos”. Ibidem, §29, p. 118-119.

40 Lyotard, J-F. *O inumano: considerações sobre o tempo*. Lisboa: Editorial Estampa, 1997, p. 106.

Por fim, embora Lyotard considere que a arte moderna resultou da crise do conceito tradicional de belo artístico, aproximando-se nesse aspecto de Adorno, distancia-se das considerações desse sobre a impossibilidade do sublime na arte contemporânea⁴¹: “A possibilidade do sublime na arte em uma época em que predomina a imanência e a pequenez humana, e não a elevação racional no sentido kantiano acaba por reduzi-lo ao limiar do ridículo”.⁴² (parênteses nosso). Além do que Adorno não faz uma avaliação francamente positiva das vanguardas artísticas e de suas consequências para a arte contemporânea, diferentemente de Lyotard que retrocedendo de Newman a Cézanne, para então avançar até Buren, converte a vanguarda no *modo* pelo qual a presença imaterial é aludida na matéria, abrindo a forma sensível à imponderabilidade do futuro. Em síntese: na noção de sentimento do sublime devidamente dissociada do trágico por Lyotard não teríamos nem o triunfo da Liberdade, na direção de Kant ou Schiller, apesar das diferenças entre os dois autores, nem a ironia frente a sua impossibilidade no presente, no sentido de Adorno.

Desse livre jogo de Lyotard com as noções de sublime na tradição moderna, resultou, também, a criação de uma nova modalidade, até então impensada: o “sublime imanente”, formulada pelo autor em “O assassinato da experiência pela pintura, Monory”, em 1984.⁴³ O “sublime imanente”, noção aparentemente paradoxal, é caracterizado por Lyotard como a superação (*Aufhebung*) da oposição entre o sentimento do sublime e o sentimento do belo, de Burke e Kant, respectivamente. A pintura de Jacques Monory é apresentada como variante da “arte da presença” dos pintores simultaneamente abstratos e conceituais, comentadas pelo autor em “Que peindre?”. Monory é tomado como um pintor figurativo (ou da nova figuração) que “está de acordo com o mundo contemporâneo das tecnociências”, o que não significaria que suas pinturas não efetuem uma crítica a esse mesmo mundo tecnológico.⁴⁴ As “imagens” de suas pinturas seriam “*demasiadamente* belas” (de uma “beleza exorbitante”, na expressão de Jean Galard) o que implica dizer que, nelas, “a divisão entre belo e sublime seria inoperante, ou seja, teria se tornado caduca”.⁴⁵

41 Schiller, F. *Do sublime ao trágico*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011; Cf. também Sussekind, “Schiller e a atualidade do sublime”. In: Schiller. op. cit., p.87-108.

42 Adorno, T. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 1982, p. 220-222.

43 Lyotard, J-F. *L'assassinat de l'expérience par la peinture*. Paris: Le Castor Astral, 1984.

44 Ibidem, p. 138.

45 Idem, p. 151. Cf. também Galard, J. *Beleza exorbitante: reflexões sobre o abuso estético*. São Paulo: Editora Fap/Unifesp, 2012.

Não se pode dizer, portanto, segundo Lyotard, que na pintura de Monory, tem-se um retorno à estética do belo, ou seja, à harmonia entre o sentido e o sensível (ou entre imaginação e entendimento), em detrimento da estética do sublime, e, por conseguinte, um retorno à representação⁴⁶. Seria, por esse motivo, um equívoco aproximar sua pintura do hiperrealismo de Chuck Close ou de Richard Estes, como pretendia a crítica de arte do período, haja vista que ela não “faz alusão a uma cópia do objeto, ou de um hipotético objeto”, uma vez que os objetos nela figurados resultam de “montagens plásticas” em conformidade com “a economia libidinal e política” própria às regras do capital que a “tudo decupa e monta”, de modo a tornar “todos, mercadorias”.⁴⁷

Nessa pintura teríamos “a incorporação do sublime no belo, a síntese entre o infinito e o finito na figura de uma experimentação”.⁴⁸ A estética do sublime estaria indiciada na *desmesura do belo*, que por ser demasiadamente grande escaparia a toda medida constituindo-se como sintoma no plano artístico do “fato essencial da pós-modernidade”, a saber: o de que a lógica do capitalismo e da tecnociência é a *desmedida*, ou seja, as “possibilidades infinitas de transformações e operações dos aparelhos que põem em movimento esta mesma lógica” - já caracterizada por Lyotard em “A condição pós-moderna” - como “performances do sistema”, incluindo-se nelas, “sua própria otimização”: o “crescimento do poder e sua autolegitimação pela produção, memorização, acessibilidade e operacionalidade das informações”.⁴⁹

A crítica efetuada pela pintura de Monory seria, desse modo, distinta da operada pelas obras de Newman, Adami, Arakawa ou Buren, ou seja, pela “arte da presença” ou do “sublime transcendente”, na forma da interrogação: “Algo ocorrerá?”, como vimos. Não é a força infinita das Ideias que a pintura de Monory apresenta negativamente, o que significa dizer que não há, em sua pintura, uma “articulação do inarticulado” enquanto alusão à Ideia que não pode, contudo, ser mostrada; mas tampouco é a “realidade finita que desespera e que exaspera por sua pequenez” ou “finitude”): “O céu de suas pinturas não é belo, nem sublime” transcendente, porque é “Ideia realizada, a negação tornada realidade, a morte como modo de vida - “o princípio mesmo da tecnociência e do capital” - que é mostrada no seu céu,

46 Lyotard J-F. *L'assassinat de l'expérience par la peinture*. Paris: Le Castor Astral, 1984, p.149.

47 Ibidem, p.74.

48 Ibidem, p.108

49 Lyotard, J-F. *O Pós-moderno*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984, p. XVII.

positivamente, enquanto beleza exorbitante.⁵⁰ O sublime imanente na pintura de Monory, em outras palavras, não “faz acreditar na realidade deste mundo”, mas “permite descobrir a sublimidade que o sustenta”, ou seja, o investimento libidinal, tanatológico sempre crescente, na “arma-instrumento”, no termo estratégico utilizado por Lyotard, para caracterizar a racionalidade técnico-científica moderna.⁵¹ Suas obras efetuariam, portanto, uma crítica imanente à dita sociedade pós-moderna na medida em que evidenciam na beleza exagerada “a negação, ou a morte tornada realidade”.⁵² Suas pinturas, como os *silk-screens* glamorosamente trágicos de Andy Warhol, como mostra Jean Baudrillard, evidenciariam que a morte, a ausência, ou a perda estão no cerne do imaginário contemporâneo.⁵³ O potencial crítico residiria, assim, em mostrar nas imagens decupadas e montadas em Monory, assim como nas imagens repetidas compondo séries em Warhol, que a imagem hegemônica, em regime de pós-modernidade, não tem outro segredo além da “artificialidade pura, esta que se desvincula de toda significação natural, sensual”, para adquirir “intensidade espectral, vazia de sentido, própria do fetiche”, que é fonte de fascínio.⁵⁴ São duas formas artísticas análogas de evidenciar “a crise da experiência vivida nas condições que lhe restam” - nos termos de Lyotard - em tempos de “performatividade do mundo tecnoestético”.⁵⁵

O céu nas pinturas de Jacques Monory, como acenávamos, não é, assim, sublime, no sentido de um céu extra-véu, céu do céu, que descortina algo situado mais além; mas, tampouco, é um céu belo natural, harmonioso, puro equilíbrio entre sensibilidade e imaginação; é antes: céu-performático, céu-aparelho, céu-simulacro, *céu belo demais*. Seu céu, diferentemente das pinturas no *modo moderno*, não alude ao que não pode ser apresentado: “O infinito é apresentado como ele se apresenta positivamente nas obras observáveis (o céu-artefato), por meio de seus aparelhos. Ele é o infinito das interações estabelecidas e possíveis, contido no próprio princípio da tecnociência e do

50 Ibidem, p.84-85.

51 Bardelli, M. op.cit., p.108.

52 Lyotard, J-F *L'assassinat de l'expérience par la peinture*. Paris: Le Castor Astral, 1984, p.149.

53 Baudrillard, J. *A arte da desapareição*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

54 Ibidem, p.188.

55 Lyotard, J-F *L'assassinat de l'expérience par la peinture*. Paris: Le Castor Astral, 1984, p.149.

capital.”⁵⁶ Nesse sentido, o céu azul de Monory é *céu-fato*, e não *criação artística*. Nem belo, nem sublime, seu céu demasiadamente azul aproxima-se das nuvens de imagens numéricas do entretenimento, enquanto produtos de sínteses axiomáticas e operacionais.⁵⁷ Face ao céu-fátuo de Monory só haveria a certeza da “inocorrência”, diferentemente do que ocorreria face outros céus (de Caspar David Friedrich; Caspar Wolf, Kasimir Malevich ou Newman), nos quais haveria expectativa: “Algo ocorrerá?”. No sentimento do “sublime imanente”, do “sublime menor” ou do “realismo sublime”, nos termos permutáveis de Lyotard, frente à luz azul no céu-escarcéu de Monory haveria a “perda da memória pictórica da imagem” tendo em vista que essa acabaria reduzida a mera “forma-superfície, sem espessura”: ao céu liso, sem face oculta: céu nulamente anil-*nihil*.⁵⁸

As imagens em Monory, portanto, não seriam “especulares” - seja no sentido de representação figurativa, seja no sentido da autorreflexão própria à arte conceitual -, mas “espetaculares”, porque estariam destituídas de qualquer “reco”, “enigma”, ou “mistério”, nos termos de Baudrillard. A imagem especular é situada por Lyotard, além disso, no campo da “memória pictórica” (e da perlaboração, como veremos), enquanto a imagem espetacular é inscrita no campo da amnésia (ou do recalque como apagamento do passado). Por essa razão para que “o olhar seja afetado pela pintura de Monory não é preciso ser especialista, estar a par dos problemas das *vanguardas*, da história da pintura ou da literatura moderna”; porque suas imagens são sem memória, sem a espessura temporal tanto das “imagens clássicas”, quanto das imagens ao *modo moderno*.⁵⁹ Na imagem demasiadamente bela da pintura de Monory teríamos, em suma, um *aggiornamento* da estética do sublime, com a substituição do *sublime transcendente* pelo *sublime imanente*; o que significa dizer que a arte da presença imaterial é substituída pela presença tautológica, desvinculada das Ideias da razão, posto que, nessa pintura a ideia consiste em puro artifício, na lógica da performance em contínua expansão da tecnociência.

56 Ibidem, p. 153.

57 De modo análogo, na apresentação da mostra “*Les Immatériaux*” no Centro Georges Pompidou, Lyotard atribuirá à “afecção sensível da obra numérica” na arte tecnológica a forma de um juízo determinante, para pensar a relação entre “material” e “imaterial”; Cf. também Lyotard J.-F e Chapat, T. *Les Immatériaux*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1985.

58 Lyotard, J-F. *L'assassinat de l'expérience par la peinture*. Paris: Le Castor Astral, 1984, p.72.

59 Ibidem, p.77.

Se a crítica à pós-modernidade na pintura de Monory resulta, como vimos, da síntese entre belo e sublime, a negatividade da pintura de Karel Appel, comentada por Lyotard em “Um Gesto de cor”, de 1983, resultaria da coexistência tensiva entre os dois sentimentos.⁶⁰ Nas pinturas de Appel “as estéticas do belo e do sublime parecem copertencer”, ainda que sob um *différend*, no termo característico ao autor.⁶¹ Nessas pinturas, o gesto que atravessa as figuras introduz a reversibilidade contínua entre termos tensionados, como “finitude e infinitude”, “figuração e abstração” e “belo e sublime”.⁶² Esse copertencimento tenso entre os sentimentos do belo e do sublime em uma mesma pintura de Appel seria perceptível segundo Lyotard, no âmbito da temporalidade, uma vez que a *obra bela* requer uma “temporalidade aberta”, na medida em que ela “comenta outras obras”, enquanto a *obra sublime* visa à instauração do “instante” (*hic et nunc*) opondo-se à ideia de um *continuum* temporal.⁶³

Por um lado, sendo a obra de Appel *bela*, ela “anuncia e promete uma infinidade de comentários”, de “apresentações laterais ou de Ideias estéticas” que acaba por engendrar mais do que uma tensão, um litígio entendido como conflito entre comentários.⁶⁴ A “memória pictórica” que consiste em comentários internos às “obras não tem nada a ver com a utilização de imitações e citações de obras modernas ou modernistas como podem ser observadas na arquitetura, pintura, ou teatro; e, menos ainda, com o movimento da literatura que regressa às formas mais tradicionais da narrativa”, diz Lyotard referindo-se,

60 Lyotard, J-F. *Karel Appel: Un geste de couleur/A Gesture of Color*. Leuven: Leuven University Press, 2009.

61 Lyotard, J-F. *Le Différend*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1983.

62 Lyotard, J-F. *Karel Appel: Un geste de couleur/A Gesture of Color*. Leuven: Leuven University Press, 2009.

63 Ibidem.

64 Lyotard, J-F. *Karel Appel: Un geste de couleur/A Gesture of Color*. Leuven: Leuven University Press, 2009, p. 57. Essa noção de “conflito de comentários” mencionada por Lyotard remete-nos à ideia de uma universalidade reclamada pelo juízo estético, no sentido que o crítico Clement Greenberg, também a partir de Kant, caracterizou como uma abertura para a crítica, na medida em que constitui um espaço de negociação dos sentidos. No entanto, o “conflito de comentários” em Lyotard diz respeito às relações entre as obras e não aos diferentes juízos emitidos sobre ela pelos críticos de arte. Cf. Greenberg, C. *Estética doméstica: observações sobre a arte e o gosto*. São Paulo. Cosac & Naify, 2002. Cf. também a propósito da relação entre Lyotard e Clement Greenberg, a nota 92.

aqui, ao pós-modernismo dos anos 1980⁶⁵. Esse trabalho da memória efetuado na forma artística – aproximando por essa via, arte, filosofia e psicanálise – Lyotard denominou, recorrendo a Freud, de perlaboração (*durcharbeiten*). Do mesmo modo que “o paciente tenta elaborar a sua perturbação presente associando livremente elementos aparentemente inconsistentes com as situações passadas o que lhe permite descobrir sentidos ocultos de sua vida e seu comportamento”, alguns artistas, segundo a analogia de Lyotard, elaborariam em suas obras elementos do passado artístico por associação livre, no sentido psicanalítico. Essa “elaboração interpretativa” realizada *na imanência da forma artística* de técnicas, meios, e procedimentos ou, ainda, de conceitos tais como invenção, ruptura ou estilo, que orientaram a modernidade artística, permitindo “reescrevê-la” foi também denominada “anamnese do visível”.⁶⁶

Em sua crítica de arte, Lyotard especifica os modos como a *anamnese* do visível realiza-se na obra de determinados artistas. Partindo da anamnese de um elemento constitutivo da forma - como o ponto, a linha, o plano, a cor, ou a composição – uma dada obra “conecta-se com as demais obras”.⁶⁷ Cada uma dessas obras operaria um trabalho sobre as outras de tal maneira que se pode conjecturar sobre a existência de uma teia de relações que as entrecruzam. Cada uma delas realizaria “a perlaboração de outras obras”; o que não significa afirmar que haja rememoração uma vez que essa pressupõe a ideia de “repetição” (*Wiederholung*).⁶⁸ Pode-se dizer assim, que, segundo Lyotard, a pintura de Adami submete a linha à anamnese; que Appel opera a anamnese da cor e da relação entre o figurativo e o abstrato; que Arakawa efetua a anamnese da hipotaxe (ou seja, das relações de subordinação entre os elementos de uma dada composição) e, que Buren realiza a anamnese do *in situ*, uma vez que as “faixas de cor” em suas pinturas visa a evidenciar quais são os operadores que “têm lugar” (*Il ont lieu*) em seu entorno, conectando-se, assim, às outras obras que já “tiveram lugar” (*ils ont eu lieu*).⁶⁹

65 Lyotard, J-F. *O inumano: considerações sobre o tempo*. Lisboa: Editorial Estampa, 1997, p.42.

66 O termo “anamnese do visível”, no campo das artes, enquanto uma modalidade de perlaboração, foi utilizado por Lyotard, em *O Pós-Moderno explicado às crianças* (1986); *O inumano: considerações sobre o tempo* (1988); *Que Peindre? Adami, Arakawa, Buren* (1987) e, por fim, em *L'Assassinat de l'expérience par la peinture, Monory* (1984).

67 Lyotard, J-F. *Que Peindre? Adami, Arakawa, Buren*. Paris: La Différence, 1987, p. 76.

68 *Ibidem*, p. 89.

69 *Ibidem*, p.92.

De tal modo que a questão central da crítica de arte de Lyotard, sobretudo em “*Que peindre*” e em “*Karel Appel: Un geste de couleur*”, é a relação interna à forma artística, entre anamnese do visível e a ideia de suspensão (“Algo ocorrerá?”), entendida como a expectativa em relação à “ocorrência” ou não de *algo*. Essa tensão, senão oposição entre os dois termos, se evidenciaria, sobretudo, no plano temporal, haja vista que a anamnese enquanto livre associação a partir de um elemento formal implica uma distensão da temporalidade, enquanto o acontecimento, visando a instaurar o “instante” (o aqui e o agora), implica sua contração, como dizíamos. Posicionando os artistas reciprocamente em função dessa tensão, Lyotard afirma que Adami, por exemplo, “inclina-se mais à anamnese do que ao acontecimento”, porque nele é determinante a perlaboração da linha, a partir da qual o artista trabalha demarcando superfícies por meio de cortes ou decupagens. Diferentemente “não há que se supor intriga, cena, ou algo que se possa encadear” em Arakawa, pois nas obras desse artista prevalece a “disposição plástica” - e nisso consistiria, “todo seu conteúdo”⁷⁰. De modo semelhante, o que se oferece ao olhar na pintura de Newman é antes tom, timbre, matiz de cor; de tal sorte que, se o intento da crítica é atribuir-lhe um tema, que esse seja a “ocorrência”, “aquilo que chega” (“Il arrive”) - “o sentimento segundo o qual: algo está aqui!”, ainda que esse algo seja a expectativa de que algo ocorra.⁷¹ Lyotard concebe, em suma, diferentes níveis de tensão entre a anamnese do visível e a “presentificação” do “impresentificável”, de tal modo que se pode conjecturar sobre a existência nas obras de uma pulsação entre a sístole (o tempo do instante) e a diástole (o tempo estendido) ainda que, em algumas delas haja um pulsar quase mudo na medida em que a alegação da presença prevalece sobre a anamnese, como em Arakawa e Newman.

É possível estabelecer, assim, uma relação entre a perlaboração em Lyotard e a “dialética do material” em Adorno, porque para ambos a liberdade do artista frente àquilo sobre o qual ele vai trabalhar é, simultaneamente, concedida e limitada pelo “material” entendido, aqui, como a condição de possibilidade para o exercício da liberdade de criação artística. Para Adorno, vale lembrar, o artista trabalha sobre o material tal como este se lhe apresenta, ou se lhe impõe, buscando resolver questões por ele trazidas, de modo que a criação artística se assemelharia à resolução de problemas: “Não problemas eternos e universais, e sim questões colocadas concretamente pela própria

70 Ibidem, p. 117.

71 Lyotard, J-F *O inumano: considerações sobre o tempo*. Lisboa: Editorial Estampa, 1997, p.87.

tradição”, ou seja, pelo uso dos materiais ao longo do tempo, como “as questões trazidas pela linha, pela cor, pela composição, ou pelo lugar de exposição”, se recuperamos as questões centrais nos artistas comentados em “Que Peindre”.⁷² Esse paralelo justifica-se se lembramos, ainda, que a “matéria da arte”, segundo Lyotard, “não é a matéria apreendida em formas; mas é profusão de formas”.⁷³ O artista, no entanto, não seria livre para experimentar conforme sua vontade, mas para buscar aquilo que, mesmo ainda não tendo sido inscrito, já se apresenta como “presença brisante” na matéria; ou seja, como algo próximo, ao que Adorno denominava “imposição dos materiais”, em sua “Filosofia nova música”.⁷⁴

A “tecnologia artística”, dito de outro modo, não seria resultado, em Lyotard e Adorno, de uma disposição anímica do artista, mas da historicidade dos materiais: “A escolha dos meios – afirma Adorno – não é decidida nem por uma intuição qualquer do compositor (*ou do pintor, no caso de Lyotard*) sobre o curso da história, nem por uma necessidade subjetiva de expressão, mas pela própria consistência do que é figurado” no “embate com o material”.⁷⁵ (grifos nossos). A presença da matéria seria, assim, *brisante*, porque na perlaboração o artista não se submete simplesmente à materialidade dos meios, mas a acolhe no mesmo movimento que dela “se desvia”, mediante a “quebra” (“*brisé*”) decorrente da livre associação por parte do artista, segundo Lyotard. Semelhantemente, em Adorno, a obra que acolhe os materiais pressupõe “a dialética entre liberdade e necessidade na configuração da forma”, a contrapartida, no plano dos materiais, da “dialética histórica”, na perspectiva do autor.⁷⁶ É o “rigor da construção” que possibilitaria, para Adorno, “a real liberdade de expressão subjetiva”, o que significa dizer que “a liberdade ocorre no próprio material”⁷⁷. Em resumo: tanto na perlaboração lyotardiana quanto na lógica

72 Cf. a propósito da dialética dos materiais em Adorno: Almeida, J., *Crítica dialética em Theodor Adorno: música e verdade nos anos vinte*. Cotia (SP): Ateliê Editorial, 2007, p.302.

73 Lyotard, J-F *Karel Appel: Un geste de couleur/A Gesture of Color*. Leuven: Leuven University Press, 2009, p. 64.

74 Adorno, T. *Filosofia da nova música*. São Paulo: Perspectiva, p.1974.

75 Adorno, T. “*Arbeitsprobleme des Komponisten*”. In: *Musikalische Schriften VI*, 1984; *apud* Almeida, J. *Crítica dialética em Theodor Adorno: música e verdade nos anos vinte*. Cotia (SP): Ateliê Editorial, p.303.

76 Almeida, J. *Crítica dialética em Theodor Adorno: música e verdade nos anos vinte*. Cotia (SP): Ateliê Editorial, p.302.

77 *Ibidem*, p.303.

dos materiais adorniana, o reconhecimento da evolução do material, com sua força na imposição, não se confunde com sua imediata realização na forma artística. Na perlaboração, assim como na dialética dos materiais, o domínio do material propicia um novo uso das formas, de resistência ou brisante, ao mesmo tempo em que conforma esse uso às exigências do próprio material.⁷⁸

A “filosofia da arte em devir” de Lyotard e a teoria estética de Adorno também convergem na crítica à comunicação: “Nenhuma obra de arte deve ser descrita nem explicada sob as categorias da comunicação”, afirma Adorno.⁷⁹ De modo análogo, Lyotard mostra que a arte do “sublime transcendente”, seja das vanguardas históricas ou da arte do presente, ou seja, a arte no *modo moderno* realiza uma espécie de “*épokhé* da comunicação”.⁸⁰ Na fruição das obras comentadas em sua crítica de arte teríamos, assim, algo como “comunicação sem comunicação”.⁸¹ Essa noção aparentemente contraditória designa, em outras palavras, uma comunicabilidade “originária” porque “anterior à pragmática comunicacional”; de tal sorte que afirmar que a arte opera uma “*épokhé*” significa dizer que ela interrompe, ou torna “inoperante” (*désœuvrée*) ou “desorientada” (*désaffectée*) essa pragmática.⁸² A arte da presença reagiria, assim, ao baralhamento, senão indistinção, entre arte e comunicação, hoje pacificamente aceita. Suas obras se oporiam, inclusive, à diferenciação entre arte e comunicação a partir tão somente de uma diferença quantitativa no que se refere ao nível informacional - como defendia a teoria da cibernética de Norbert Wiener ou a teoria da informação de Abraham Moles ou Max Bense, nos anos 1950 a 1970, - uma vez que a diferença entre elas seria antes

78 Apesar dessa convergência, é possível contrastar os dois autores no que se refere à historicidade dos materiais afirmando que em Adorno a “dialética dos materiais” é inseparável do processo social, enquanto a anamnese do visível, em Lyotard, pressuporia uma “dívida de infância”: “Uma ‘infância’ que não seria uma época da vida, mas uma incapacidade de representar e ligar um algo” (Lyotard, J. *Heidegger e os judeus*. Petrópolis: Vozes, 1994). Cf. também a propósito dessa tensão entre os dois autores: Bardelli, M., op. cit., p.105). No intento de reaproximá-los pode-se, todavia, contra-argumentar que a atualização do estado histórico dos materiais e técnicas artísticas, em Adorno, corresponderia à tentativa, em Lyotard, nunca plenamente realizada, da obra saldar uma “dívida com a alteridade”; “dívida de gesto”- uma “dívida de infância” (Lyotard, op. cit., p, 107). Nos dois casos teríamos o intento comum de atualização, visando a suprir uma falta, tornando inicialmente presente *algo* ausente, e não representar uma *cena* (intriga ou narrativa) pela citação de signos do passado.

79 Adorno, T. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 1982, p. 265.

80 Lyotard, J. F *O inumano: considerações sobre o tempo*. Lisboa: Editorial Estampa, 1997

81 Ibidem, 1997, p.113.

82 Ibidem, p. 112.

qualitativa porque concerne à estrutura da forma artística. O problema dessa concepção que é retomada atualmente, em outra configuração teórica, constituindo-se como *doxa* dominante, é que ela reduz a arte à comunicação, ou, em sentido inverso, considera a comunicação mass-midiática ou digital, logo mercadológica, como arte.

A noção de “comunicação sem comunicação” em Lyotard é inseparável, vale acrescentar, da noção de “comunidade de uma falta” (*communauté du défaut*) que remete, por sua vez, à universalidade kantiana (ou *sensus communis*) na medida em que essas noções se fundamentam na ideia comum de “passibilidade”.⁸³ Lyotard atribui ao *sensus communis* kantiano, em outros termos, o sentido de uma “comunidade de uma falta”: “Em Kant, o julgamento de gosto supõe uma comunidade que faz sempre falta, e a estética se desdobra em uma falta de comunidade que é também a comunidade de uma falta”⁸⁴ Essa noção de “comunidade de uma falta”, e não de comunidade de fato, aproxima a reflexão estética de Lyotard, de diversos autores contemporâneos, os quais recorrem cada qual ao seu modo à noção de comunidade (muita vez, em substituição à ideia, hoje fora de lugar, de utopia) em diferentes regimes como os da ética, estética, clínica, e política. No rastro de Maurice Blanchot, Georges Bataille, Gilles Deleuze, Félix Guattari, Fernand Deligny e Roland Barthes, os autores Jaques Rancière, Toni Negri, Michael Hardt, Jean-Luc Nancy, Mauricio Lazzarato, Giorgio Agambem ou Francisco Ortega vem figurando formas de vida que se furtam à dita “vida em comum” (como “comunidade identitária” ou “fusional”) tais como: a “comunidade dos celibatários; a comunidade negativa; comunidades dos sem comunidades; a comunidade impossível; a comunidade de jogo; a comunidade que vem; a comunidade da singularidade qualquer”.⁸⁵ São diferentes designações de formas “não unitárias”, “não totalizáveis”, “não filialistas” de comunidade; ou seja, “comunidade feita de singularidades” – porque irredutíveis tanto ao “individualismo” como ao “comunialismo”.⁸⁶

83 Ibidem, p.113.

84 Lyotard, J-F. *Textes dispersés I: esthétique et théorie de l'art / Miscellaneous Textes I: Aesthetics and Theory of Art*. Louvain: Leuven University Press, 2012, p.184.

85 Pelbart, P. *Vida capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2003, p.19-42; Cf. também, do mesmo autor, *O avesso do niilismo: cartografias do esgotamento*, São Paulo, N-1 edições, 2013.

86 Idem..

A “comunicação sem comunicação” de Lyotard seria análoga, assim, a uma “comunicabilidade universal necessária ao sentimento estético” nos termos de extração kantiana.⁸⁷ Para Kant, como se sabe, quando o sujeito ajuíza “Isto é belo”, ou “isto é sublime”, ele não se contenta em afirmar que esse juízo tenha validade somente para si, porque esse juízo subjetivo exige um assentimento geral, como se (*als ob*) tivesse emitido um conceito objetivo.⁸⁸ Por isso o sentimento do belo ou do sublime, ou melhor, “a satisfação determinada pelo juízo de gosto” é segundo Kant “aquilo que apraz universalmente sem conceito”, no que se refere ao belo; ou “aquilo que produz rápida alternância entre atração e repulsão”, no caso do sentimento do sublime.⁸⁹ Perguntava Kant, em linhas gerais: “Qual a razão disto? Por que o juízo estético, eminentemente subjetivo exige, paradoxalmente, o consenso universal?”⁹⁰ Sua resposta é que a satisfação ou comoção determinada pelo juízo estético que se apoia no livre jogo entre entendimento e imaginação, no caso do belo, ou na tensão entre imaginação e razão, no caso do sublime, seria “uma necessidade subjetiva que aparece como objetiva”.⁹¹ Daí sua universalidade que não pode ser confundida, adverte Lyotard, com a ideia de comunicação enquanto relação intersubjetiva, mediada pela tecnocência (a mass-mídia ou rede digital).⁹²

87 Kant, I. op. cit., §5, p. 54-65.

88 Ibidem, §9, p. 61-64.

89 Ibidem, §9, p.61-64.

90 Ibidem, §9, p.61-64.

91 Ibidem, §9, p.64.

92 Diversos autores, além de Lyotard, mobilizaram a “estética kantiana” com o objetivo de analisar o estatuto da arte, e da recepção estética, na contemporaneidade, entre os quais Clement Greenberg; Fredric Jameson; Artur Danto (Cf. do autor *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2005); e Thierry de Duve (Cf. *Kant after Duchamp*. New York: Mit Press, 1996). Destaquem-se, aqui, apenas, as diferentes apropriações da noção de universalidade do juízo de gosto (e, por conseguinte, da relação entre ética e estética), em Lyotard e Greenberg. Lyotard acentua que o juízo de gosto (com seu devir comunidade, como veremos), é puro porque “liga imediatamente” prazer à “simples contemplação do objeto”; de modo que este ajuizamento é direto, simples, imediato, na medida em que, nos termos de Kant, “quando declaramos algo belo” (ou sublime), “não se permite a ninguém ser de outra opinião”. (KANT, I., op. cit., §1 a §22 p.47-86). Diferentemente, para Greenberg, o “ato de universalização” do juízo é uma abertura para a crítica enquanto persuasão sobre a “validade dos critérios” que orientam o juízo estético sobre determinada obra de arte. O assentimento universal kantiano é tomado, assim, pelo crítico norte-americano, como o acatamento de um “juízo transformado no consenso”. A universalidade do juízo sobre determinada obra resultaria, em outros termos, da “negociação do sentido”, ou seja, de um “debate crítico”, travado, sobretudo, pela crítica de arte, sobre a qualidade artística dessa obra (ou seja, se a obra é “boa” ou “ruim”, nos termos do autor). Cf. Greenberg, op. cit.).

Certas vanguardas artísticas do alto modernismo (enquanto *modo moderno*), argumenta Lyotard, como o neoplasticismo e o suprematismo, “souberam em seu tempo explorar essa condição de universalidade ao assumirem um posicionamento crítico no intento de alegar o “impresentificável”, evidenciando, assim, a ausência do espírito em relação à presença”.⁹³ Pode-se dizer, portanto, em termos kantianos, que nos comentários aos artistas selecionados Lyotard toma o juízo de gosto como juízo estético puro, e não como juízo estético-lógico, o qual pressuporia que em sua produção houvesse sempre uma intenção, afastando-se assim da natureza; dito de outro modo: seus artistas efetuariam uma crítica à “beleza aderente”, na expressão de Kant, aquela na qual “a representação da forma de um objeto acompanha sempre uma finalidade”, haja vista que “a representação do objeto é, nesse caso, inseparável do conceito daquilo que este objeto deve ser”, ou da intenção do artista que o cria; ou seja, *forma-mercadoria*.⁹⁴

O sentimento que se associa a uma “comunidade de uma falta” em Lyotard é, em suma, análogo ao que Kant denomina “sentimento do sublime”, que “pode vir à tona quando o espírito não pode apresentar os dados na forma da intuição”:

*É preciso estar apto a ser tocado pelo sentimento, o que requer uma comunidade imediata recusada na problemática da comunicação. Comunicar é estritamente agir. A interatividade exigida no contato com as tecnologias de informação, não poderia ocorrer sem mediação. Espírito ativo somente.*⁹⁵

Uma “comunidade de uma falta”, ao contrário, segundo Lyotard, “deve estar à espera do sentimento, no sentido da passibilidade kantiana”, ou seja, da “recepção imediata daquilo que se dá”.⁹⁶ E seria essa “passibilidade” enquanto gozo e pertencimento necessários a uma comunhão imediata – em oposição à ideia de sociedade da comunicação ou de “racionalidade comunicativa”, no sentido de Jurgen Habermas – que se “encontraria recalcada” em nossos dias, na “problemática geral da comunicação, chegando mesmo a parecer

93 Lyotard, J-F “Algo assim como: Comunicação... sem Comunicação”. In: Parente, A., (Org), *Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

94 Kant, I. op. cit., §10 a §22.

95 Lyotard, J-F op. cit., p. 265.

96 Ibidem, p.266.

vergonhosa”.⁹⁷ Ela é a marca da “falta de uma comunidade dada”, pois acena - por uma disposição de ânimo infinita, e não pelo ativismo comunicacional - “com a possibilidade da existência de uma destinação racional”.⁹⁸ Lyotard recorre, em suma, à universalização do juízo estético em Kant em sua crítica à sociedade da comunicação, sintetizada na expressão “comunicação sem comunicação porque esse juízo operaria” como devir comunidade no intento de suprir uma falta.⁹⁹

Em sua crítica de arte, Lyotard comenta, portanto, essencialmente pinturas que resistem ao paradigma comunicacional no “mundo tecnocientífico e pós-industrial.”¹⁰⁰ Sua posição em relação ao processo tecnológico é, assim, bastante crítica como se evidenciou até mesmo em sua curadoria à exposição *Les immatériaux* no Centro Georges Pompidou, de Paris, em 1985¹⁰¹. Segundo o autor, “a espécie humana é lançada adiante por esse processo tecnológico de dominação de objetos cada vez mais complexos, sem ter a menor capacidade de dominá-lo”¹⁰². E mais: afirma que o sistema de dados disponibilizados pelas tecnologias da eletrônica e da informação no mundo mass-midiático e na rede digital não produziriam nada semelhante à arte da presença que força o pensamento, haja vista que nesses casos “não se pensa binariamente”; “não se trabalha sobre unidades de informação (os bits), mas sobre configurações intuitivas e hipotéticas” que aceitam “dados imprecisos, ambíguos, que não parecem ter sido selecionados segundo um código ou uma capacidade de leitura pré-estabelecidos.”¹⁰³

Sua crítica estende-se também à recepção das informações do mundo da tecnociência, uma vez que a caracteriza não como contemplação, no sentido da passibilidade kantiana - como vimos na fruição da “arte da presença” - mas como uma “experiência estética de outra ordem”, haja vista que demanda “participação” e produz prazer sensorial. Essa participação ou interatividade

97 Ibidem, p. 255.

98 Lyotard, J-F. *Moralidades pós-modernas*. Campinas: Papirus, 1996, p.206.

99 Ibidem, p. 207.

100 Lyotard, J-F. *O Pós-moderno*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984, p. 86.

101 Lyotard, J.F. *L'Album - catalogue de l'exposition Les Immatériaux*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1985.

102 Lyotard, J-F. *O inumano: considerações sobre o tempo*. Lisboa: Editorial Estampa, 1997, p. 75.

103 Ibidem, p. 123.

sensório-motora requerida, por exemplo, pelo “jogo em um computador”, no exemplo de Lyotard, elimina a possibilidade do “sentimento estético” (ou passibilidade): “Não se pedem *intervenções* ao observador” face às pinturas que “alegam uma comunidade”, como as que analisa em sua crítica de arte:

*O que visamos hoje não é o sentimento que ainda encontramos em um pequenino esboço de Cézanne ou Degas; é, pelo contrário, que o sujeito que recebe não receba, que ele não se deixe perturbar, é a sua autoconstituição enquanto sujeito ativo, em relação ao que lhe é dado que está em jogo; pois o que se espera dele é que ele se reconstitua imediatamente ao ponto de se identificar como alguém que intervém.*¹⁰⁴

Pensando a relação entre a arte da presença e a imagem numérica, a partir de Martin Heidegger, Lyotard contrapõe, nessa mesma direção, a poética no plano da *Empfindung* kantiano, ao *gestellt* (estruturado, programado, instalado) “no plano da tecnociência.”¹⁰⁵ Sobre a possibilidade de uma “arte numérica” – na expressão de Edmond Couchot – o autor argumenta que uma obra de arte não pode ser tomada como *gestellt* em razão da “improbabilidade” que lhe é constitutiva, de tal maneira que um “programa de arte não seria possível, a não ser que se considere a possibilidade, aparentemente paradoxal, de um “programa do improvável”.”¹⁰⁶ Sendo as propriedades qualitativas (ou dados sensíveis de uma obra de arte) da ordem do improvável, qualquer tentativa de convertê-las em unidades de informação, estaria malograda porque sempre remanesceria *algo do sensível* que escapa ao enquadramento (*Gestell*) pelas tecnologias da comunicação. Além disso, as imagens numéricas acumuladas nos bancos de dados da tecnociência em uma escala que excede a capacidade humana seria muito distinta do processo de memória operado na “arte da presença”, porque, no primeiro caso, teríamos repetição ou rememoração, e, no segundo, perlaboração ou anamnese, como vimos. Significa dizer, ainda, que a primazia concedida à informação no plano das tecnologias da informação não permitiria, segundo Lyotard, o acesso à *presença adiada* (ao

104 Ibidem, p. 121.

105 Ibidem, p. 124-125; Cf. também Heidegger, M., “A questão da técnica”. In: *Scientiae Studia: Revista do Departamento de Filosofia*, v.5; no. 3. 2007.

106 Lyotard, J.-F. *Textes dispersés I: esthétique et théorie de l'art*. Louvain: Leuven University Press, 2012, p. 176-178; Cf. também Couchot, E. & Hilaire, N. *L'art numérique. Comment la technologie vient au monde de l'art*. Paris: Édition Flammarion, 2003.

acontecimento). Não apenas o sentimento da alegação da presença seria interdito pelo *Gestell*, mas a própria possibilidade de qualquer sentimento estético, seja o sentimento do belo ou do sublime (transcendente ou imanente):

*A própria ideia de que há uma recepção ‘inicial’, o que chamamos depois de Kant de uma ‘estética’, um modo, empírico ou transcendental, de afecção do espírito por uma ‘matéria’ que ele não controla plenamente, que lhe acontece aqui e agora, essa ideia parece ser de um arcaísmo fora de moda.*¹⁰⁷

É essa *atividade* requerida pelas novas tecnologias de comunicação que impossibilitando a *passibilidade* própria ao juízo de gosto, constituiria, em aparente paradoxo, a nova modalidade de *passividade*.

Lyotard compartilha, assim, com Edmond Couchot, Alain Renaud, e Pierre Lévy, o diagnóstico segundo o qual a imagem tecnológica ou numérica tornou-se dominante no mundo da tecnociência ao ponto de constituir-se como novo regime estético.¹⁰⁸ O prazer sensorial dela decorrente não resultaria do juízo de gosto, como no caso da arte da presença, mas do juízo determinante ou juízo de conhecimento no sentido kantiano, haja vista que teríamos a subordinação da intuição ao conceito; o que aproxima esses autores, diga-se de passagem, de Adorno, ao afirmar, ainda nos anos 1940, que “as categorias do entendimento operam também nos produtos da indústria cultural”.¹⁰⁹ Lyotard, no entanto, analisou tanto como curador da exposição *Les immatériaux*, quanto em textos dispersos, a possibilidade dos novos meios tecnológicos produzirem uma poética tecnológica. Examinou, em outros termos, se seria possível uma arte numérica enquanto arte da presença no sentido de um “sublime tecnológico”, no interior desse novo regime estético; retomando – em outra chave - seus ensaios sobre o sublime imanente na pintura de Monory, nos quais apresentara a arte numérica como último elo de uma linhagem que compreenderia a nova figuração, a pop arte, e o hiperrealismo, como vimos. Se a reprodutibilidade técnica ou o desenvolvimento das tecnologias eletrônicas de informação não significaram o fim das artes, mas a mudança no regime

107 Lyotard, J.-F., *O inumano: considerações sobre o tempo*. Lisboa: Editorial Estampa, 1997, p. 60.

108 Cf. Couchot, E. & Hillaire, N., op. cit.; e, também, Lévy, P. *O que é o virtual?* São Paulo: Editora 34, 1996.

109 Theodor Adorno e Max Horkheimer, *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1985, p. 106.

estético, “a pretensão artística da obra numérica” seria, segundo Lyotard, resistir às imagens dominantes no regime do eletroentretenimento digital.¹¹⁰

É preciso, nessa direção, alertava Lyotard, que na verificação da potência poética da imagem tecnológica se proceda a “uma análise fenomenológica da presença do virtual (ou da imagem numérica).”¹¹¹ “É possível - perguntava o autor - atingir o “*páthos*” pela imagem eletrônica? É possível a criação de uma imagem tecnológica que produza receio, assombro, pressentimento, levando o fruidor a escutá-la em silêncio com o olhar? Será que “pode ocorrer algo”, como um “sentimento de gozo” ou de “pertencimento” decorrente da “comunicabilidade imediata” entre a obra e o observador, por meio de um computador?¹¹² - como acreditam Pierre Levy, Edmond Couchot, Gilbert Smondon, e Pierre Schaeffer (leitores de Walter Benjamin);¹¹³ ou será – indaga ainda Lyotard - que a imagem digital ou numérica anula a facticidade dos eventos, impossibilitando a “recepção carnal” (o acontecimento)?¹¹⁴ Diversos autores como Paul Virilio e Alain Renaud (leitores de Adorno) não apostam, nessa última direção, que as possibilidades abertas pelas novas mídias permitirão ao observador “aceder ao *páthos*”, na expressão de Lyotard, mostrando que os novos meios técnicos podem aceder “ao novo universo estético do sublime tecnológico”, como atestam, inclusive, o grande número de “imagens numéricas ocas”, “imagens sem presença”, que nada representam além do vazio.¹¹⁵ Percebendo essas imagens, assevera Lyotard, restaria ao fruidor, apenas ajuizar com pesar: “Não há sequer apresentação, coisa alguma está aqui, agora; só há *inocorrências* e não acontece mais nada”; ou seja, essas imagens tecnológicas não assumiriam a forma suspensiva da interrogação na medida em que elas não alegam o impresentificável (“Ocorrerá algo?”), mas a forma deceptiva da assertividade (“Nada ocorre!”, a não ser a *inocorrência vazia*).¹¹⁶

110 Lyotard, J-F, op. cit., p. 266.

111 Lyotard, J-F, *O inumano: considerações sobre o tempo*. Lisboa: Editorial Estampa, 1997, p. 60.

112 Lyotard, J-F, “Algo assim como: Comunicação...sem Comunicação”. In André Parente (Org), *Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual*. São Paulo: Editora 34, 1993, p. 252.

113 Maciel, K. “A última imagem”. In Parente, A. (Org), op. cit., p. 253-257 Cf. Smondon, G., *L’invention dans les techniques. Cours et conférences*. Paris. Éditions du Seuil, 2005; Virilio, P., *A máquina de visão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994; e, por fim, Schaeffer, J-M., *A imagem precária*. Campinas (SP): Papyrus, 1996.

114 Lyotard, J-F, op. cit., p.258.

115 *Ibidem*, p. 266.

116 Lyotard, J.-E., *Algo assim como: Comunicação... sem Comunicação*. In Parente, A. (Org), op. cit., p.253.

No centro da crítica de arte de Lyotard está, assim, a atribuição às obras de determinados artistas, de uma dimensão de negatividade, de crítica à sociedade da comunicação e da estetização generalizada. Essas obras de resistência que foram caracterizadas como agenciadoras da dinâmica do desejo, ou do “figural”, em seus textos sobre escrituras dos anos 1960 e 1970, foram retomadas em seus textos sobre pintura dos anos 1980 e 1990 na chave do sentimento do sublime. Mesmo reconhecendo a dificuldade de um ajuste conceitual, e evidentemente terminológico, entre *a economia libidinal* e *a estética do sublime*, é possível supor que as “dinâmicas de ambas as estéticas convivam no mesmo contexto”: o da especificação da efetuação material de cada obra de arte.¹¹⁷ Nesse sentido, se admitirmos que Lyotard, em *Discours Figure*, de 1971, se “ateve ao fato de que o *figural* mergulha suas raízes no fundo das trevas do incomunicável” não é difícil aproximar tal noção do sentimento do sublime enquanto “algo como comunicação sem comunicação”, como vimos.¹¹⁸

Reforçando a proximidade entre arte e filosofia, defendida por Lyotard no curso de toda sua trajetória, pode-se dizer que a arte “movimenta o desejo” em “busca da unidade perdida”, na linguagem de sua “primeira fase”.¹¹⁹ A arte realizaria o “essencial do desejo” que reside na “estrutura que combina a presença e a ausência”, o que nos remete à arte da presença imaterial: “existe o desejo na medida em que o presente está ausente a si mesmo, ou o ausente presente.”¹²⁰ O desafio da arte seria em outros termos, segundo Lyotard, “despertar o enigma do desejo” que pode ser figurado no “jogo da bobina do fort/da” que ritma a alternância da desaparecimento e do retorno maternos. Assim como “o fort/da freudiano repete a alternância do aparecer e do desaparecer”, o gesto da pintura, “suspenderia a repetição e contrairia a alternância”, como em Newman, em “um espasmo de espaço-tempo-cor”¹²¹; ou seja, as noções de falta ou perda, centrais na estética do *figural*, corresponderiam – se quisermos atribuir uma unidade às “estéticas” de Lyotard – às noções de invocação ou alegação da presença, inerentes à estética do sublime transcendente, como vimos.

117 Gérard Sfez, *Autrement qu'être en art*. In Françoise Coblence & Michel Enaudeau, “Lyotard et les arts”. Paris: Klincksieck, 2014; apud Bardelli, M., op. cit., p. 86.

118 Lyotard, J-F, *O inumano: considerações sobre o tempo*. Lisboa: Editorial Estampa, 1997, p. 88.

119 Lyotard. *Por que filosofar?*. São Paulo: Parábola, 2013, p. 61.

120 Idem, p. 106.

121 Jean François Lyotard, *Que Peindre? Adami, Arakawa, Buren*. Paris: La Différence, 1987, p. 34.

Das obras comentadas por Lyotard decorre, assim, o efeito de assombro na espera, uma abertura fundamental para além de sua submissão ao paradigma comunicacional, haja vista que seus fruidores vivenciariam a experiência de uma linguagem que não comunica posto que não “expressa” o sujeito nem se refere ao objeto (ou referente). Seria no plano de uma opacidade irreduzível da linguagem que a forma artística se insurgiria naquilo que se subtrai à imoderação da beleza, ou sublime imanente. Na forma autônoma, resultante da tensão entre a alegação da presença e a perlaboração de elementos formais como linha, forma e cor, é que se abre, em sentido contrário ao da comunicação corriqueira, um campo de indeterminação. Na arte da presença imaterial de Lyotard, em outros termos, há uma expressão sem sujeito e sem mundo, situada, portanto, fora do horizonte relacional do reconhecimento intersubjetivo. É na expressão do “não-subjetivo do sujeito”, ou seja, na impessoalidade ou despersonalização da linguagem no sentido do *on* em francês, como destacou Blanchot, ou do neutro, como disse Barthes, que residiria a dimensão política, de resistência ou negatividade da forma artística.¹²² É nesse coeficiente de indeterminação da forma que se acenaria para a “comunidade por vir”, enquanto nova forma de subjetividade política.

Na arte autônoma da presença imaterial - que não deve ser identificada à clausura ou absolutismo esotérico da forma artística enquanto mônada sem janelas - a manifestação da inquietude da linguagem em relação ao sentido e ao referente, operaria como índice da “comunidade de uma falta”, na expressão de Lyotard. Das formas artísticas decorreria um sentimento de suspensão entre o tempo presente e aquele que se anuncia sem jamais se realizar; ou nos termos da economia libidinal do autor, um “desejo insatisfeito em permanente expectativa”.¹²³ Nessas formas artísticas o que *ocorre* é o que nelas próprias se anunciam: “Algo ocorrerá?”. É na sustentação dessa interrogação, na “expectativa de que alguma coisa surja”, ou, ainda, na espera por algo que “aconteça no acontecimento”, na formulação de Lyotard - que se evidenciaria a possibilidade de lugares que ainda não tiveram lugar venham a tê-lo.¹²⁴ É na fruição que suspendendo toda a relação de dominação – assim como no juízo reflexivo kantiano, no qual não há subjugação da sensibilidade pelo entendimento ou vice-versa, mas o livre jogo dessas faculdades – há

122 Blanchot, M. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.: Cf. também Barthes, R. *O Neutro*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

123 Lyotard, J-F, *Économie libidinale*. Paris: Les Editions de Minuit, 1974.

124 Lyotard, J-F, *Peregrinações: Lei, Forma, Acontecimento*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

expectação de que alguma coisa há de surgir desse impulso que força a forma para fora de si mesma, para o informe, como índice de alternativas ao dito real.

Referências

- ADORNO, T.; Horkheimer, M. *Dialética do esclarecimento*. Trad. de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1985.
- ADORNO, T. *Teoria estética*. Trad. de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1982.
- _____. *Filosofia da nova música*. Trad. de Magda França. São Paulo: Perspectiva, p.1974.
- ALMEIDA, J., *Crítica dialética em Theodor Adorno: música e verdade nos anos vinte*. Cotia (SP): Ateliê Editorial, 2007.
- BARDELLI, M. *Lyotard: entre o pensamento e a arte*. 2015. 123 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Filosofia. São Paulo: 2015.
- BARTHES, R. *O Neutro*. Trad. de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAUDRILLARD, J. *A arte da desapareição*. Trad. de Annamaria Skinner. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.
- BLANCHOT, M. *O espaço literário*. Trad. Alvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BURKE, E. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*. 2.ed. Campinas: Editorial da Unicamp, 2013.
- COUCHOT, E.; Hillaire, N. *L'art numérique. Comment la technologie vient au monde de l'art*. Paris: Édition Flammarion, 2003.
- DANTO, A. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. Trad. de Saulo Krieger. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- DELEUZE, G. *Espinosa: Filosofia prática*. Trad. Daniel Lins e Fabien Pascoal Lins. São Paulo: Escuta, 2002.
- DUVE, T. *Kant after Duchamp*. New York/London: Mit Press, 1996.
- FAVARETTO, C-F. Entre o moderno e o contemporâneo. *Ciência para a Educação: Tempo & Memória*. São Paulo, V.4, P. 49-66, 2005.
- GALARD, J. *Beleza exorbitante: reflexões sobre o abuso estético*. Trad. de Iraci Poleti. São Paulo: Editora Fap/Unifesp, 2012.
- GREENBERG, C. *Estética doméstica: observações sobre a arte e o gosto*. Trad. de André Carone. São Paulo. Cosac & Naify, 2002.
- HEIDEGGER, M. *A questão da técnica*. Trad. de Marco Aurelio Werle. *Scientiae Studia: Revista do Departamento de Filosofia*, v.5; n. 3. 2007.

- JAMESON, F. *A virada cultural: reflexões sobre o pós-moderno*. Trad. de Carolina Araújo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- KANT, I. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Trad. de Valerio Rodhen e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.
- LÉVY, P. *O que é o virtual?* Trad. de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1996.
- LYOTARD, J-F. Algo assim como: Comunicação... sem Comunicação. In: PARENTE, A. (Org.). *Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual*. Trad. Rogerio Luz et alii. São Paulo: Editora 34, 1993.
- _____. *Discours, figure*. Paris: Kincklisieck, 1985.
- _____. *Économie libidinale*. Paris: Les Editions de Minuit, 1974.
- _____. *Flora danica: La secession du geste dans la peinture de Stig Brøgger*. Paris: Galilée, 1997.
- _____. Faire voir les invisibles, ou: contre le réalisme. In: _____ et al. *Daniel Buren. Les Couleurs: sculptures. Les Formes: peintures*. Paris: Collections du Musée National d'Art Moderne [s/d].
- _____. *Heidegger e "os judeus"*. Trad. de Ephraim F. Alves. Petrópolis: Vozes, 1994.
- _____. *Karel Appel: Un geste de couleur/Karel Appel: A Gesture of Color*. Leuven: Leuven University Press, 2009.
- _____. *L'Album: catalogue de l'exposition Les Immatériaux*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1985.
- _____. *L'assassinat de l'expérience par la peinture, Monory*. Pantin: Le Castor Astral, 1984.
- _____. *Leçons sur l'analytique du sublime*. Paris: Galilée, 1991.
- _____. *L'enthousiasme: La critique kantienne de l'histoire*. Paris, Galilée, 1986.
- _____. Les Immatériaux: A Conversation with Bernard Blistène. In: _____. *Flash Art*, março de 1985.
- _____. *Moralidades pós-modernas*. Trad. de Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1996.
- _____. *O inumano. Considerações sobre o Tempo*. Trad. de Ana Cristina Seabra e Elisabete Alexandre. Lisboa: Editorial Estampa, 1997.
- _____. *O Pós-Moderno*. Trad. de Ricardo Corrêa Barbosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.
- _____. *O pós-moderno explicado às crianças*. Trad. de Tereza Coelho; Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1993.
- _____. *Peregrinações: lei, forma, acontecimento*. Trad. de Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.
- _____. *Por que filosofar?*. Trad. de Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola, 2013.
- _____. *Que peindre?: Adami, Arakawa, Buren*. Paris: Hermann Éditeurs, 2008.
- _____. *Sensus communis. Cahier du collègue international de philosophie*, n.3, pp. 67-87, Paris, mars 1987.

- LYOTARD, J-F. *Textes dispersés I: esthétique et théorie de l'art / Miscellaneous Textes I: Aesthetics and Theory of Art*. Louvain: Leuven University Press, 2012.
- MACIEL, K. A última imagem. In: Parente, A. (org). *Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual*. Trad. de Rogerio Luz et al. São Paulo: Editora 34, 1993.
- NEWMAN, B. *Barnett Newman: select writings and interviews*. Los Angeles: University of California, 1990.
- PELBART, P. *Vida capital: ensaios de biopolítica*. São Paulo: Iluminuras, 2003.
- _____. *O avesso do nihilismo: cartografias do esgotamento*. São Paulo: N-1 edições, 2013.
- SCHAEFFER, J-M. *A imagem precária*. Trad. de Eleonora Bottmann. Campinas (SP): Papirus, 1996.
- SCHILLER, F. *Do sublime ao trágico*. Trad. de Pedro Sussekind e Vladimir Vieira. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- SFEZ, G. Autrement qu'être en art. In: COBLENCÉ, F.; ENAUDEAU, M. *Lyotard et les arts*. Paris: Klincksieck, 2014
- SIMONDON, G. *L'invention dans les techniques. Cours et conférences*. Paris. Éditions du Seuil, 2005.
- VIRILIO, P. *A máquina de visão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.