

A estética após Marcuse: o que ficou da Anti-Arte?

Craig Leonard

Indiscutivelmente interessado pelo mundo da arte, como outros membro da Escola de Frankfurt, Herbert Marcuse concedeu uma palestra à School of Visual Arts (SVA) de Nova Iorque, em 8 de março de 1967, com o tema “Art in the One-Dimensional Society”, publicada na *Arts Magazine*, em maio daquele ano. Frente ao contexto da explosiva experimentação artística, a palestra de Marcuse forneceu aquilo que se revelou uma crítica conservadora à arte contemporânea daquele momento, através das características que ele rotulou como “anti-arte”, termo este vagamente circunscrito ao âmbito das formas “política” e “intermediática” que tentavam escapar às restrições dos princípios estéticos tradicionais – de Platão a Danto. No final dos anos sessenta, este rótulo podia ser aplicado a quase todas as novas tendências das artes visuais, literatura e música. Só em 1967, novas perspectivas estéticas foram sendo forjadas em trabalhos como “Paragraphs on Conceptual Art”¹, de Sol Lewitt; “The Serial Attitude”², de Mel Bochner; “The Dematerialization of Art”³, de Lucy Lippard e John Chandler; *A arte de viver para as novas gerações*,⁴ de Raoul Vaneigem; *A sociedade do espetáculo*,⁵ de Guy Debord; o artigo de Germano Celant sobre “Arte Povera”⁶; “A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey”⁷, de Robert Smithson; “Don’t Give the Game Away”⁸, de Yvonne Rainer; “Homes for America”⁹, de Dan Graham; e *Games at the Cedilla or The Cedilla Takes Off*, de George Brecht e Robert Filliou. A materialização em obras de arte dessas novas motivações incluem notavelmente “Three Forms in the Fabric”, de Robert Morris; “Compositions for Audio Structures (Sound Structures)”, de Christine Kozlov, “Titled (Art as Idea as Idea)”, de Joseph Kosuth;

¹ Publicado na *Artforum*, vol.5, n. 10, no verão de 1967.

² Publicado na *Artforum*, vol. 6, n. 4, em dezembro de 1967.

³ Escrito em 1967, mas publicado em fevereiro de 1968 pela *Art International* (Ver a Introdução de Lippard em *Six Years*).

⁴ VANEIGEM. *A arte de viver para as novas gerações*. Tradução de Leo Vinicius. São Paulo: Conrad, 2002. No original, *Traité de savoir-vivre à l’usage des jeunes générations*, o livro foi traduzido para o inglês com o título *The Revolution of Everyday Life* (Nota da editora).

⁵ DEBORD. *A sociedade do espetáculo*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

⁶ Publicado em *Flash Art*, n. 5, 1967.

⁷ Publicado na *Artforum*, vol. 6, n. 4, em dezembro de 1967.

⁸ Publicado na *Arts Magazine* 41, n. 6, em abril de 1967.

⁹ Publicado na *Arts Magazine* 41, no. 3, 1966-67.

“Konstruktionen – Zeichnungen”, de Hanne Darboven; “Variable Piece”, de Douglas Huebler; “Four in a Dress”, de James Lee Byars; “A line made by walking”, de Richard Long; “Dance or Exercise on the Perimeter of a Square”, de Bruce Nauman; o filme “Wavelength”, de Michael Snow; “Fluids”, de Allan Kaprow; e “A 36" x 36" removal to the lathing or support of plaster or wallboard from a wall”¹⁰, de Lawrence Weiner. Na área da literatura são notáveis “The Literature of Exhaustion”¹¹, de John Barth, e “The Death of the Author”¹², de Roland Barthes, que configuram o recente desenvolvimento na ficção. Enquanto, na música, John Cage incorporou elementos eletrônicos em suas composições, num primeiro momento,¹³ La Monte Young iniciou sua onda senoidal com os *Drift Studies*, Steve Reich concluía sua primeira fase com a peça *Piano Phase*, Konrad Boehmer usava o gerador de função para produzir *Aspekt*, Terry Riley gravou *A Rainbow in Curved Air* e Karlheinz Stockhausen realizou sua épica, eletrônica, concreta e transnacional homenagem *Hymnen*.¹⁴

Este foi um momento confuso, de deslocamento significativo de paradigmas, nas artes, ao qual Marcuse foi resistente, embora relutantemente simpático, afirmo eu, devido à “constelação semântica”¹⁵ que ele construiu em torno da “radicalidade”, de um lado, e da “recusa”, por outro.¹⁶ O comprometimento de Marcuse para com a resistência política,

¹⁰ Este último trabalho de Weiner, bem como o seguinte e similar “removals”, poderiam ser fundamentais para a crítica institucional de Michael Asher. Como Asher explicou: “A criação de um signo pictórico ou escultórico envolve tradicionalmente a adição ou uso de materiais como um suporte inicial, até que algum tipo de solução seja alcançado. A obra exposta na Lisson Gallery [“August 24-September 16, 1973”, de Asher] reverteu esse processo ao criar uma marca, ou um signo, mediante um processo de subtração material, no qual os materiais existentes foram retirados do suporte arquitetônico. Esse procedimento de remoção material foi similarmente usado por Lawrence Weiner em diversas obras que ele realizou em 1968, nas quais os materiais foram removidos dos pisos e paredes da galeria.” ASHER. *Writings 1973-1983 on Works 1969-1979*. Halifax, NS: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1983; p. 81.

¹¹ Publicado em *The Atlantic Monthly*, em agosto de 1967.

¹² Publicado no *Aspen*, n. 5-6, 1967.

¹³ Cage (junto com Lejaren Hiller) iniciou a composição *HPSCHD* em 1967, incluindo não apenas técnicas de gravação eletrônicas, mas tornando-se um dos mais massivos acontecimentos da era quando de sua apresentação na University of Illinois em Urbana-Champaign, em 16 de maio de 1969.

¹⁴ Boehmer, vale notar, foi um “marxista” que dedicou *Aspekt* ao primeiro prisioneiro vietcongue executado, Nguyễn Văn Trỗi. Boehmer viria a criticar fortemente a peça *Hymnen*, de Stockhausen, por incorporar hinos de regimes capitalistas e fascistas (Cf. BOEHMER. *Zwischen Reihe und Pop: Musik und Klassengesellschaft*, hrsg. in *Zusammenarbeit mit der österreichischen Gesellschaft für Musik*. Vienna and Munich: Jugend und Volk, 1970.)

¹⁵ Cf. ADORNO. “Lecture 2: The Negation of Negation”, in *Lectures on Negative Dialectics*. Cambridge: Polity Press, 2008; p. 18.

¹⁶ Comparar com a hostilidade intransigente de Michael Fried em *Art and Objecthood*, também publicado em 1967 e seu posterior diálogo com Robert Morris em “Anti-Form” (1969).

contido em sua frase “a Grande Recusa assume uma variedade de formas”¹⁷, possibilitou a contestação quanto à sua aceitação dos limites da autonomia da arte — uma estética aberta, produto da racionalidade por analogia — que ele defendeu até o final da década de 60. Ironicamente, a maior adesão nas artes, à crítica radical de Marcuse às políticas vigentes, foi de grupos teatrais ativistas (como o Living Theatre, Bread e Puppet Theatre) e de coletivos artísticos anarquistas (como Black Mask e Up Against the Wall Motherfucker¹⁸), com os quais Marcuse simpatizou-se politicamente, mas, resolutamente, rejeitou artisticamente.¹⁹ Como ele defendeu até o fim, “a obra de arte mais diretamente política, reduz o poder de alienação e radicalidade, objetivos transcendentais da mudança.”²⁰ Em resumo, no contexto da teoria estética, há diversos “Marcuses” e, portanto, variadas “anti-artes.” Este estudo irá esmiuçar as diferenças paradigmáticas na forma e na função das variações de anti-arte tais como Marcuse as apresenta e, posteriormente, sugerir uma direção para além delas mediante o período de 1967, quando Marcuse buscou uma abertura para uma ideia ampla de autonomia.

A presente importância de se reconsiderar Marcuse, portanto, baseia-se não apenas em sua crítica humanística aos aspectos repressivos da racionalidade dominante na raiz da “sociedade unidimensional” — que, em termos contemporâneos comparáveis, corresponderia ao “neoliberalismo,”²¹ ao “realismo capitalista”²² ou, de modo mais denunciatório, ao “fascismo tecnocrático do capital”²³ — mas, igualmente, em sua posição estética com que se aventurou cautelosamente para além dos limites do modernismo.²⁴ De

¹⁷ MARCUSE. *Essay on Liberation*, Boston: Beacon Press, 1969; p. VII.

¹⁸ Ironicamente, com este último, Marcuse teve uma ligação familiar através de seu enteado Osha Neumann.

¹⁹ Em 1972, Marcuse explicaria isso como uma crítica “fraternal”: “O Living Theatre pode servir como um exemplo de auto fracasso proposital. Isso produz um atentado sistemático capaz de unir teatro e Revolução, a peça e a batalha, o corpóreo e a libertação espiritual, a individualidade interna e a mudança social externa. Mas esta união está envolta em misticismo... A mistura de marxismo e misticismo, de Lenine R. D. Laing não funciona; e ela vicia o impulso político.” MARCUSE. *Counter-revolution and Revolt*. Boston: Beacon, 1969; p.113. Junto a esta afirmação, Marcuse adiciona a seguinte nota: “Gostaria de expressar a minha solidariedade para com [The Living Theatre]; a minha crítica é fraternal, uma vez que compartilhamos da mesma luta”.

²⁰ MARCUSE. *Aesthetic Dimension*. Boston: Beacon Press, 1978, p.XIII.

²¹ Em “American Nightmare: Neoliberalism, Neoconservatism, and De-Democratization,” Wendy Brown discute os interesses afins entre *neoliberalismo* — “uma racionalidade marketing-política... que não se alinha exclusivamente com qualquer persuasão política” — *eneoconservadorismo* — “uma racionalidade político-moral impetuosa”; p. 691-692.

²² Ver Mark FISHER, *Capitalist Realism: Is There No Alternative?* Winchester, UK: O Books, 2009.

²³ Ver Joshua SIMON, *Neomaterialism*, p. 153-176.

²⁴ Gostaria de salientar a substância *humanista* da Teoria Crítica em geral. Embora minha tese seja de que as fronteiras estéticas de Herbert Marcuse foram afetadas por uma “intolerância” moralmente direcionada, não o foram da mesma maneira de Theodor Adorno, basta ler a comovente homenagem, de Adorno a Paul Tillich

modo particular, a conversa matizada de Marcuse com a teoria estética de Theodor W. Adorno é central para o prosseguimento da análise.

Como ponto de partida, é aceito que Marcuse e Adorno mantiveram-se comprometidos com a ideia de autonomia artística, compartilhando a crença “romântica” na função social emancipatória de um reino autônomo da arte – no qual as formas da arte são a manifestação material de uma “dimensão estética” separada (para usar um termo do próprio Marcuse) que contém uma “promessa” utópica. As *Cartas sobre a educação estética do homem*, de Friedrich Schiller, são o melhor exemplo nesse sentido – mas Marcuse e Adorno também são produtos históricos de seu tempo, inspirando-se num materialismo Feuerbachiano-Marxista em resposta à dialética idealista de Hegel. Adorno recusou-se determinadamente a considerar a validade da arte que: (1) repudia seu caráter aparente (“como um animal tentando movimentar o próprio chifre”²⁵); (2) renuncia ao desenvolvimento imanente da forma; (3) transgride o limite da autonomia; e (4) usa a comunicação direta do cotidiano. Ainda que, defendo eu, Marcuse tenha ido além desses limites estritos, ou mais precisamente, tenha feito qualificados reparos na rigidez por eles exposta demonstrando uma transição oscilante no período pós-moderno²⁶ (que eu manteria restrito ao indicador categórico que relaciona-se à obra de arte que buscou “ultrapassar” os pilares modernistas inter-relacionados de aparência, imanência, autonomia, e comunicação indireta mantidos por Adorno).

O que deve ser notado é a posição marginal de Adorno e Marcuse no mundo das artes visuais e a aplicação de seus respectivos pontos de vista neste campo, que talvez não possa verdadeiramente ser pensado somente por analogia. É claro, pelo foco primeiro de Adorno sobre a música, que ele foi perturbado pelas direções tomadas por compositores como John Cage e Karlheinz Stockhausen. Sua obra inacabada, *Teoria estética*, extravasa uma discordância decisiva com os elementos extramusicais, eletrônicos e aleatórios da recente “nova música”.²⁷ Portanto, parece-me seguro assumir que toda indefinição das fronteiras materiais entre “arte” e “vida”, para Adorno, foram igualmente amaldiçoadas.

para entender que seus esforços filosóficos eram essencialmente humanistas. Cf. ADORNO *Lectures on Negative Dialectics*. Cambridge, UK: Polity Press, 2008; p. 2-4.

²⁵ ADORNO *Aesthetic Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998; p. 102.

²⁶ Para retomar a discussão acerca da definição de “pós-modernismo” que está no escopo deste trabalho, ver *Postmodernism* ou *Cultural Logic of Late Capitalism*, de Frederic Jameson, *After the Great Divide* de Andreas Huyssen, e *Postmodern Condition*, de Jean-Francois Lyotard.

²⁷ Comparado a muitos escritos de Adorno acerca da “nova música” da segunda escola de Viena.

Marcuse, por sua vez, como demonstrado em sua palestra na School of Visual Arts, considerou a lógica e a justificação de indefinições *formais* particulares na arte, o que não significa dizer que ele as aprovava totalmente. Entretanto, a perspectiva política radical de Marcuse forneceu o fundamento para sua suspensão análoga aos rígidos limites que, para Adorno, consistiam na separação estrita, mas interdependente entre as esferas da arte, da teoria e da prática. O compromisso para com a autonomia da arte e com sua distância crítica em relação à realidade — um legado da estética idealista — jamais foi abandonado por Marcuse, apenas obscurecido devido ao fato de seu compromisso com a dupla recusa, política e artística. De fato, é evidente (na *Dimensão estética*) que o Marcuse adorniano teria preferido manter o paradigma estético romântico-modernista, e ele foi compelido a “mantê-lo”, enquanto sua adesão ao movimento perpétuo do pensamento dialético negativo colidiu forçosamente com questões circunstanciais de moralidade (i.e., a guerra no Vietnã, os conflitos raciais americanos, o movimento estudantil, etc.).²⁸ Esta colisão causou certa abertura, pela qual ingressaram as formas da anti-arte, desde que elas pudessem conter *historicamente* a promessa de que não mais se cumpririam as formas anteriores de arte. Este foi duplamente um romantismo *formalista*: de um lado, idealista, identificando seu compromisso com a crença na “independência radical da potência artística”; e, do outro lado, materialista, admitindo que a arte não justifica as próprias realizações de qualquer modo, já que sempre requer uma linguagem oposta à do cotidiano. Em outras palavras, os limites sociais da arte atuam de modo a impedir, formalmente, as fronteiras do *real*. O alcance da “nova arte” já era amplo e múltiplo, e Marcuse parece demonstrar certa flexibilidade quanto aos limites da autonomia a partir de certas novidades artísticas em desenvolvimento (i.e. mais claramente, Stockhausen), enquanto, para ele, outras mantiveram-se insustentáveis *enquanto arte*, entre as quais, está o “realismo.”

Antes de avançar a investigação da(s) posição(ões) estética de Marcuse em “Art in the One-Dimensional Society,” é necessário sumarizar sua crítica social mais ampla tal como apresentada em *One-Dimensional Man*, tendo em vista que o foco central da palestra de Marcuse na SVA era de que se a arte era ainda possível e relevante, mesmo em uma sociedade unidimensional estreitamente permeada por uma consciência cuja racionalidade

²⁸ O engajamento intelectual precoce de Marcuse na “fenomenologia”, creio eu, permitiu-lhe utilizar como suporte certo “instrumental conceitual.”

protegia o caráter totalitário da sociedade afluenta ao transformar a liberdade numa factual ausência de liberdade. Devido à repressão das dissidências pelo Establishment, ele questiona: a arte deve também curvar-se às racionalizações não razoáveis da sociedade e à sua linguagem operacional limitada?²⁹ A conexão será feita com a crise da arte, como Marcuse expressou, seguindo uma explanação da sociedade unidimensional em relação às variadas tendências e implicações da anti-arte.

Em *One-Dimensional Man*, o progresso técnico é atribuído à expansão capitalista, construído sobre um sistema (automatizado) de trabalho e rendimento técnicos que aumentam a rentabilidade, enquanto a produção de descartáveis aumentou.³⁰ Pela automação da produção material, a tecnologia moderna tem alcançado na capacidade de eliminar a escassez enquanto maximiza o tempo livre.³¹ Isso deveria dotar o indivíduo de liberdade real a fim de que ele desenvolvesse a si próprio, transcendendo o domínio da necessidade em uma existência não alienada, onde, pela verdadeira reconciliação da segunda – e primeira – natureza, a experiência estivesse alinhada com a essência.³²

Ainda que, ao longo do progresso técnico, uma racionalidade tecnológica tenha se desenvolvido, limitou-se aí as possibilidades política e intelectual, bem como a liberdade de oposição efetiva. O progresso técnico disfarça a racionalidade tecnológica como uma realização “positiva”, e ao fazê-lo torna o pensamento crítico (pensamento “negativo”) impensável, o que é uma limitação à liberdade individual, apesar de todos os benefícios do progresso técnico. Pensar negativamente tornou-se “irracional”, “não razoável.” A implicação disso alinha-se ao fato de que as alternativas baseadas no pensamento crítico estão além das *capacidades* e necessidades do sujeito individual, cujos impulsos têm sido reprimidos, determinando os limites da consciência. Esta consciência limitada — ou “falsa consciência” — é aceita como “correta” e, segue-se disso, que ela é heteronomamente

²⁹ Cf. Capítulo 4 de MARCUSE. *One-Dimensional Man*, “The Closing of the Universe of Discourse.”

³⁰ O descartável é também “supérfluo” aqui; sobre a importância do descartável e do superfluo para a expansão capitalista, ver Joshua SIMON. *Neomaterialism*, p. 79-88.

³¹ MARCUSE. *One-Dimensional Man*, p. 16. Cf. Karl Marx, *Grundrisse: Foundations of the Critique of Political Economy*, trad. Martin Nicolaus. London: Penguin, 1973; p. 708.

³² “Essência” é usada aqui como oposta à “aparência”, que encontra sua expressão sombria na “reificação”. Cf. MARCUSE. “The Concept of Essence”, in *Negations: Essays in Critical Theory*, trad. Jeremy J. Shapiro. Boston: Beacon Press, 1968, p. 31-32; e Georg LUKÁCS. “Reification and the Consciousness of the Proletariat”, in *History and Class Consciousness*. trad. Rodney Livingston. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1971; p. 86.

influenciada a transformar a segunda natureza em primeira.³³ A ideologia, então, é absorvida pela realidade, determinando assim as relações sociais. Além disso, em relação à tecnologia, “a ideologia tornou-se presente no processo de produção de si mesma”³⁴, pelo que “os produtos ‘vendem’ o sistema para o ele próprio”³⁵, os próprios produtos transmitem e garantem as relações sociais segundo a ideologia da qual são manifestações.³⁶ De um modo geral, a razão é suplantada pela racionalidade tecnológica, rendendo-se ao processo de reificação. Tal reificação do indivíduo foi ratificada, ou essencializada, deixando de ser acessível, alienando o indivíduo de si mesmo *sem que ele perceba*. Ainda mais importante para Marcuse, o pensamento crítico necessário para o “rompimento” desta segunda natureza reificada tem sido também apagado devido à transformação do pensamento em irracionalidade.

Como resultado, o pensamento “utópico” tem se rendido ao delírio pelo qual ele deve ficar como uma contra-imagem [*Gegenbild*] do real, uma imagem racionalizada de si próprio, e, portanto, *re-imaginável* [irrepresentável ou inimaginável].³⁷ Se nenhuma contra-imagem é pensável, será, então, utópica. A incapacidade para pensar contra-imagens do real, acusa o aspecto “totalitário” do real como uma “coordenação técnico-econômica [totalizante] que opera através da manipulação das necessidades por interesses escusos” mediante “um Sistema específico de produção e distribuição.”³⁸ (Esta definição geral permite a Marcuse aplicar o termo para qualquer estrutura político-econômica, como ele demonstra em sua crítica ao “capitalismo operacional”, em *One-Dimensional Man*, bem como ao “comunismo vulgar”, em *Marxismo soviético*³⁹). Isto levou ao “achatamento da sociedade”⁴⁰, livre de oposição crítica efetiva, caracteristicamente unidimensional, portanto.

Com um sistema totalitário, a noção de progresso é limitada a um conjunto de valores arbitrários pelo próprio sistema. Em contraste, a noção schillereana-marxista de

³³ MARCUSE. *One-Dimensional Man*, p. 11

³⁴ *Ibid.*, p. 11

³⁵ *Ibid.*, pp. 11-12

³⁶ *Ibid.*, p. 12. Em outras palavras, o produto torna-se um “fetiche” que oculta, na mercadoria, a força ideológica por trás das relações sociais. Cf. Karl Marx, “The Fetishism of Commodities and the Secret There of,” in MARX. *Capital*, vol. 1, *A Critique of Political Economy*. Trad. Ben Fowkes. London: Penguin Books, 1992.

³⁷ Comparar isto com o uso “romântico”, em Schelling, da expressão *Gegenbild*, reflexão.

³⁸ MARCUSE. *One-Dimensional Man*, p. 3

³⁹ MARCUSE. *Marxismo soviético*. Tradução de Carlos Weber. Rio de Janeiro: Saga, 1969.

⁴⁰ MARCUSE. *One-Dimensional Man*, p. 8

progresso social vê a humanidade em direção a um desenvolvimento universal e essencial, e que é a realização da liberdade humana. Nesse sentido, o *telos* do progresso técnico deveria em última instância cancelar [*aufheben*] a racionalidade tecnológica que o acompanha, em prol de uma forma de racionalidade constitutiva maior, aquela da liberdade individual. Neste momento, análogo ao “impulsolúdico” [*Spieltrieb*], de Schiller, contido na forma estética, a tecnologia levaria o sujeito ao ‘*jogo livre* das faculdades’, na luta pela pacificação da natureza e `a influência estética sobre (não meramente o “embelezamento de”⁴¹) as condições sociais, técnicas e produtivas, dada a consciência esteticamente transformada do sujeito individual.⁴² Ainda que Marcuse mantenha, a partir de uma perspectiva utópica de esquerda, as condições sociais existentes, ele refuta a chegada iminente do fim do progresso.⁴³ Alternativamente, Marcuse declara que o “progresso” técnico tem alcançado o estágio no qual a racionalidade de seu desenvolvimento “demanda a subversão radical da organização e da direção prevalentes.”⁴⁴

No paradigma idealista, as formas estéticas são as manifestações materiais do domínio estético autônomo. A “dimensão estética” é uma das ilusões nas quais a imaginação é soberana. O domínio separado da arte garante a possibilidade de alternativas para o real, onde o real, em contraste, é o domínio da não-arte. Dada esta negação definitiva do real, a dimensão estética aponta para o pensamento crítico a ela inerente. O domínio separado da arte fornece a possibilidade de alternativas frente ao real, onde o real é, inversamente, o domínio da não-arte. A materialização particular da arte, pela estética, demonstra a possibilidade da negação — cognitivamente, de forma sensitiva — e com isso, a noção de progresso e promessa potenciais: a negação *move* a dialética. Este último ponto constitui uma antecipação da satisfação utópica da arte (a *promesse du bonheur*)⁴⁵ pela qual

⁴¹MARCUSE. “Art in the One-Dimensional Society,” *Arts Magazine*, Maio 1967, p. 31.

⁴²MARCUSE. *One-Dimensional Man*, p. 16

⁴³“Se hoje, esses traços integrais, esses traços verdadeiramente radicais que tornam uma sociedade socialista uma negação definitiva das sociedades existentes, se essa diferença qualitativa aparece hoje como utópica, idealista, metafísica, esta é precisamente a forma na qual estes traços radicais devem aparecer se eles forem realmente a negação da sociedade estabelecida: se o socialismo for, sem dúvida, a ruptura da história, o corte radical, a entrada no reino da liberdade, a ruptura total.”MARCUSE. “Liberation from the Affluent Society”, in David COOPER (Ed.), *The Dialectic of Liberation*. Harmondsworth/Baltimore: Penguin, 1968; p. 177.

⁴⁴MARCUSE. *One-Dimensional Man*, p. 16.

⁴⁵Citada primeiramente por Marcuse em seu ensaio “Über den affirmativen Charakter der Kultur,” *Zeitschrift für Sozialforschung* 6, p. 1 (Paris: 1937), a expressão de Stendhal, “*promesse du bonheur*” [promessa de

a arte permite a realização material da liberdade inatingível na realidade. Enquanto na noção idealista de essência está contida a “potencialidade pura”, pela dimensão estética autônoma tem-se a pura promessa.⁴⁶

Com a dimensão autônoma que é a negação da realidade, a arte progride imanentemente enquanto negação formal da negação (Anti-Arte₁). Se a arte rejeita o caráter aparente ou aquilo que é ilusório, ela nega tal negação da realidade reduzindo-se, a si própria, em não-arte (Anti-Arte₂). Pelo paradigma vanguardista, a Anti-Arte₁ ocorre realmente como *arte* em si, uma vez que ela é “anti” em virtude de sua negação progressiva das formas precedentes. A Anti-Arte₂, em contraposição, é não-arte devido à sua negação da ilusão.

Mantida nos termos de um paradigma teológico do progresso, contudo, a Anti-Arte₂ (não-arte) pode indicar a presença do momento *histórico* quando arte e não-arte têm, finalmente, sido superadas (*aufgehoben*) pela forma mais alta desejada de uma realidade estética, anulando a necessidade de adicionar arte a esta realidade. Aqui, toda produção contém, na realidade, a qualidade da forma estética; primeiramente, pela manifestação de liberdade caracterizada por sua existência através da produção (e produtos) não-alienada, e, em segundo lugar, pela presença de um estado pacificado das relações sociais (recordar o paradigma Schiller-Marx). A superação da arte e da não-arte por uma forma estética maior produziria qualitativamente uma forma “bela” da realidade (um novo Princípio de Realidade), o qual seria o “fim” da arte, isto é, o fim da necessidade da arte enquanto modelo e enquanto catalisadora, tendo a arte atingido seu *telos* de tornar a realidade estética. Juntamente a uma realidade qualitativamente transformada, contendo as características da dimensão estética, coincidiria o fim da racionalidade tecnológica. A presença de uma realidade estética (mesclando sensibilidade e cognição) pode ser fundamentada apenas pela presença de técnicas esteticamente influenciadas. Com sua refutação do fim do progresso, Marcuse postula que as condições sociais existentes refutam a presença desta realidade estética, enquanto as técnicas existentes também refutam a presença do fim da racionalidade tecnológica. Portanto, a presença da Anti-Arte₂ confirma

felicidade] reaparece em muitos escritos de Marcuse, dentre os quais *One-Dimensional Man*, p. 60. O ensaio de Marcuse, de 1937, foi traduzido para o inglês, por Jeremy J. Shapiro, como “The Affirmative Character of Culture” in MARCUSE. *Negations: Essays in Critical Theory*. Boston: Beacon Press, 1968; p. 88–133.

⁴⁶ Cf. MARCUSE. “The Concept of Essence,” p. 34.

a superação *prematura* do real e da dimensão estética, o que bloqueia a função utópica da arte e apaga sua promessa.

Os argumentos pela Anti-Arte₁ e contra a Anti-Arte₂ foram compartilhados tanto por Marcuse quanto por Adorno, mas dirigindo-se a uma terceira forma de anti-arte (Anti-Arte₃) emerge uma ruptura decisiva entre os dois. No que diz respeito aos seus argumentos acerca dos protestos estudantis, o ponto crucial de conexão entre Marcuse e Adorno está na posição que eles têm sobre a relação entre teoria e prática. Para Adorno, dada a transformação da razão em racionalidade instrumentalizada, a teoria levada à prática resultaria sempre em “pseudo-ativismo”.⁴⁷ Enquanto Marcuse claramente aceita a necessidade de uma ação fundada no pensamento, nos casos em que as circunstâncias sociais se mostram *intoleráveis*, considera que a prática que precede a teoria está justificada.⁴⁸ Esta consideração da circunstancialidade teórica/prática demonstra o centro da flexibilidade estética de Marcuse. Na Anti-Arte₃, Marcuse funde de maneira análoga conceitos das esferas estética e prática, o que lhe permite classificar os princípios estéticos modernistas em favor de um princípio de outra ordem, baseado sobre referentes *morais*. Concretamente, a razão de Marcuse para uma noção alargada de autonomia artística é possibilitada por meio dos conceitos mesclados de *estranhamento* e *dessublimação*. Marcuse retira do ensaio “Art as Technique” (1917), do formalista russo Viktor Shklovsky⁴⁹, a proposição de que a linguagem poética é oposta à prosaica por ela comunicar “a sensação das coisas como elas são percebidas e não como elas são conhecidas.”⁵⁰ A linguagem poética é definida, assim, como um “estranhamento” (*ostranenie*), que permite a emergência de uma nova instantaneidade entre os mundos subjetivo e objetivo pela mediação artística. Pela distinção formal de Shklovsky, Marcuse atribui qualidades críticas que permitem o co-funcionamento das demandas materialista (Feuerbach, Marx) e idealista (Schiller, Hegel) sobre o objeto artístico. Nas palavras de Marcuse: “a arte, enquanto produção e reprodução de ‘coisas’, joga com possibilidades de

⁴⁷ ADORNO. “Resignation”, in *Critical Models*. New York: Columbia University Press, 2005; p. 291.

⁴⁸ Ver Carta de Marcuse para Angela Davis: “Dear Angela” in MARCUSE. *The New Left and the 1960s: Collected Papers of Herbert Marcuse, Vol. 3*, ed. Douglas Kellner. London: Routledge, 2005; p. 49.

⁴⁹ Em “Art in the One-Dimensional Society,” Marcuse faz referência à versão do ensaio de Shklovsky, intitulado “Iskusstvo kak priëm”, que ele proferiu na França com o título “L’art comme procédé”. In: *Théorie de la littérature*. Paris: Éditions du Seuil, 1965. Em inglês, o ensaio de Shklovsky foi traduzido como “Art as Device”. Cf. Victor ERLICH, *Russian Formalism*, New Haven: Yale University Press, 1981; 76.

⁵⁰ SHKLOVSKY. “Art as Technique,” in *Literary Theory: An Anthology*, Julie RIVKIN e Michael RYAN (Eds.) Malden: Blackwell Publishing Ltd, 1998; p.16.

temas... Isto supõe redefinir aquilo que é, para a livre percepção do alcance e da configuração dos objetos que produzem nosso universo repressivo.”⁵¹ A transformação estética da sensibilidade *através* da forma está, portanto, alinhada com a qualidade de autonomia inerente à forma, que, conjuntamente, exemplifica a liberdade. Marcuse compatibiliza a isso a noção de “dessublimação” que:

[...] não é uma ruína da civilização mas apenas a ruína de aspectos exploradores arcaicos à civilização. Longe de desfazer e regredir trata-se antes da reintegração das faculdades humanas à civilização, necessidades e satisfações que foram reduzidas, mutiladas e distorcidas pela tradição de uma civilização exploradora. E, como reação, esta mutilação trouxe as frustrações prevalentes que irrompem em destruições e agressões excessivas, tão gritantes no nosso tempo. Em outras palavras, essa dessublimação é apenas uma revolta contra aspectos repressivos de uma cultura que fomentou a falsa consciência, a moralidade hipócrita, formas administradas de lazer e elevação, e a submissão moralista ao gerenciamento das relações humanas em nossa sociedade” (“Beyond One-Dimensional Man”, pp. 115-116).

Baseados sobre a moral imperativa da *intolerância*, portanto, novos desenvolvimentos em experimentação formal (Anti-Arte₃) foram capazes de ecoar um esforço crítico que Marcuse alinharia com a “Grande Recusa” sócio-política e seu formalismo análogo, a Anti-Arte₁ (arte como negação da negação), como, de maneira significativa, não sucumbir à não-arte “realista”, a Anti-Arte₂ (arte como negação da aparência). Ainda que Marcuse tenha buscado avançar além dos limites de Adorno, ele, por fim, atenuou esse ímpeto — um ímpeto fundado na noção de “entidade de classes”⁵² — e reorganizou os fundamentos da estética adorniana num terreno mais seguro. Surpreendido pelos ventos radicais do final da década de 1960, Marcuse abrandou sua compartimentalização categórica, deixando apenas uma pista acerca do potencial do estranhamento, um materialismo moral, não completamente explorado, para os dias

⁵¹ MARCUSE [manuscrito] “Art in the One-Dimensional Society”, Marcuse Archive, Archivzentrum, Universitätsbibliothek, Frankfurt am Main.

⁵² Comparar com o ensaio de Marcuse “On The Concept of Essence”, no qual a inclinação de Feuerbach para uma inter-relação humanista entre sujeito e objeto, ou entre sujeito e sujeito, pode ser derivada a partir da ideia platônica de essência, pela qual o universal idealmente existe no particular: “pois quando a unidade na multiplicidade, o universal é concebido como o que verdadeiramente existe, elementos éticos e críticos entram no conceito de essência [...] A forma de sua existência imediata é imperfeita quando mensurada com sua potencialidade, cuja compreensão revela a imagem de sua essência. Seu *eidos*, ou idéia torna-se o critério através do qual a distancia entre o que existe e o que poderia ser, a essência, é medida em cada caso [...] Platão e a antiga teoria da essência foram impelidos pelo desassossego (*unrest*) da tensão não resolvida entre essência e existência” (p. 33).

atuais.⁵³

Tradução de Deivid Junio Moraes

⁵³ Como Dick HIGGINS, artista do Fluxus, confiante, escreveu: “Muitos dos melhores trabalhos produzidos hoje parecem cair na media... Os problemas sociais que caracterizam nosso tempo, como opostos aos políticos, não mais permitem uma aproximação compartimentalizada. HIGGINS. “Synesthesia and Intersenses: Intermedia”, *Something Else Newsletter 1*, No. 1 (Something Else Press, 1966).