

ABSTRACT: The aesthetic of risk – aesthetic of implication – seeks to reclaim for criticism the rights of citizenship, of judgement, of evaluation, which are disqualified by dominant consensual theories today. "To do" aesthetics is not to adapt oneself to the world as it is – or better – as it is imposed upon us, be it liberal, western and democratic. It is concerned especially with taking the risk of responding to horizons of expectations which at times are not formulated, or those which from North to South, hope above all, however little it may be, neither to change or transform the world – a utopian project however disqualified! – but simply to bestow a concrete and authentic sense on the words "freedom" and "democracy".

KEY WORDS: contemporary aesthetics; contemporary art; criticism.

RESUMO: A estética do risco – estética da implicação – busca recuperar à crítica o direito de cidadania, ao juízo, à avaliação, hoje desqualificados pelas teorias consensuais dominantes. "Fazer" estética, não é se adaptar ao mundo como ele é – ou melhor – tal como nos é imposto, seja ele liberal, ocidental e democrático. Diz respeito a assumir especialmente o risco de responder aos horizontes de expectativas, às vezes não formulados, os destes que, do Norte ao Sul, esperam, apesar de tudo, por pouco que seja, nem a mudar, nem a transformar o mundo – projeto utópico, portanto desqualificado! – mas simplesmente de conferir um sentido concreto e autêntico às palavras "liberdade" e "democracia".

PALAVRAS-CHAVE: Estética contemporânea; arte contemporânea; crítica.

MARC JIMENEZ

Para uma estética do risco

Tradução
Sonia Taborda



Recentemente, um pouco por acaso, encontrei um texto de Etienne Souriau escrito em 1960. Trata-se de um discurso pronunciado em Atenas, por ocasião do *IV Congresso Internacional de Estética*, intitulado: “Utilidade e aplicações práticas da estética.”

É um texto que, passados quarenta anos, teve, como se diz, uma brusca e pequena mudança como, por exemplo, quando Souriau confere a uma estética chamada “prospectiva” a tarefa de prever a verdadeira situação da arte em dez, vinte ou trinta anos. Souriau estava convencido, por um lado, que os ciclos de evolução da arte se renovam nesse ritmo e, por outro lado, que esses ciclos são perfeitamente conhecidos. Hoje não podemos evidentemente compartilhar tal certeza. E é inútil sublinhar quanto a arte contemporânea, de uma vintena de anos para cá, desmentiu completamente todo prognóstico formulado outrora sobre seu destino... o que dá a medida das reviravoltas sofridas pela “paisagem” artística.

Certas passagens da conferência de Etienne Souriau merecem, todavia, uma atenção mais detida. O autor cita Paul Valéry que, dizendo-se “deslumbrado e intimidado” pela palavra estética, evocava uma ciência que “nos faria discernir com certeza o que se deve amar, o que se deve odiar, o que se

deve aplaudir, o que se deve destruir e que, de outra parte – acrescenta Valéry –, ensinar-nos-ia a produzir, com certeza, obras de arte de incontestável valor”!

Havia aí, seguramente, muito humor e uma ponta de ironia por parte de Valéry cuja timidez em relação à estética mais parece totalmente relativa!

Mais interessante, porém, é esta observação de Souriau:

É certo que qualquer pessoa com alguns conhecimentos de estética recusará engajar-se em discursos vãos que, às vezes, ainda se organizam em torno de uma questão tão desprovida de sentido quanto aquela que toma partido, por exemplo, a favor da arte abstrata em sua totalidade ou contra ela, pois tal questão existe tão-só para quem não sabe fazer nenhuma diferença entre as obras de grande classe e aquelas de valor medíocre.

Substituindo-se a expressão “arte abstrata” por “arte contemporânea”, parece-me que se obtém uma maneira bastante correta de caracterizar a situação atual da reflexão sobre a arte, especialmente a propósito do famoso debate sobre a falsa “crise da arte contemporânea”.

Ao evocar a idéia de uma estética da diferenciação e da nuance entre distintos níveis de qualidade das obras produzidas, Etienne Souriau, de fato, colocava claramente o problema do valor das obras, isto é, o de uma estéti-



ca avaliativa, e portanto crítica, à qual afirma sua adesão e que ele temia ver soçobrar nos falsos problemas generalistas e nebulosos em torno da opção entre arte figurativa e arte abstrata!

Em suma, Souriau se pronunciava em favor de uma estética que privilegia a atenção às obras de arte, que ousa o confronto entre o discurso e a criação artística, entre o conceito e a obra. Ele esboçava, assim, o que poderia ser uma estética do envolvimento, pronta a assumir todos os riscos do julgamento de valor e da hierarquia entre a mediocridade e a excelência.

É certo hoje que a formulação de tal exigência tem qualquer coisa de nostálgico, de desusado, para não dizer passadista. No universo sem risco da exposição cultural, a questão da legitimação, e portanto, aquelas do julgamento, da apreciação, do valor e da crítica não têm mais vez, parece, de serem propostas. A “crise da arte contemporânea” bem poderia ser apenas uma crise do discurso sobre a arte em geral.

É um fato que o discurso sobre a arte e a teoria da arte experimentam grandes dificuldades para integrar as contradições da situação atual, contradição, por exemplo, entre a “mundialização” – que afeta igualmente o mundo da arte – e o escaninho etnocêntrico da reflexão estética ocidental e de um discurso cultural que visam instaurar uma perfeita adequação entre a arte, a cul-

tura e o sistema político, econômico e institucional que governa essa arte e essa cultura.

Entendo por “adequação” o fato de ter-se conseguido, em alguns decênios, extirpar da reflexão sobre a arte todo vestígio de elemento crítico, no sentido oposto do social, do político e da ideologia. E também o fato de que surgem formas específicas, seja de neoconservantismo ou de tradicionalismo (Jean Clair), seja de posições liberais ou ultraliberais (Yves Michaud). De um lado, ataca-se sistematicamente a arte moderna para se chegar a uma rejeição da arte contemporânea... como se esta fosse o prolongamento da modernidade da metade do século! De outro, toma-se partido pelo pluralismo cultural que reina nas democracias liberais, como se esta lógica cultural, noção muito ocidental, supostamente satisfizesse as expectativas da experiência estética, coletiva ou individual. Ora, sabe-se bem que não é nada disso, e não se pode ignorar que, muito frequentemente, o público dos centros de arte, das galerias e das exposições se recusa ao comportamento de simples consumidor dócil e gostaria muito de saber um pouco mais, por exemplo, sobre os critérios que permitiram selecionar e promover tal obra de arte ao invés de tal outra.

Assim, após as estéticas da ruptura, da revolta e da insubmissão ligadas ao projeto “modernista”, lutando



por uma transformação da vida e da sociedade: aquelas das vanguardas, antes e depois da segunda guerra mundial até os anos 70; após as estéticas pós-modernas, terem invocado o “fim da história” e preconizado o historicismo e o ecletismo, entrar-se-ia na era da resignação e da submissão finalmente caracterizada pela desqualificação pura e simples da reflexão estética. Todavia esse esquema é simplista demais. Outras contradições desafiam igualmente o discurso estético que se quer coerente, por exemplo, entre uma estética da interação, do cosmopolitismo, da mestiçagem, da hibridação, que um conceito bem compreendido de “mundialização” autorizaria e, de uma parte, a estética sempre ativa do conformismo e do retorno à ordem e, de outra parte, uma estética do pluralismo consensual, recém-desembarcada a título de nova moda intelectual.

A primeira estética corresponde certamente aos desejos, aos projetos e às intenções de muitos artistas contemporâneos... e a meus próprios desejos. Continuo convencido que a mais interessante das artes destes últimos anos é aquela que manifesta uma resistência ao projeto liberal, que luta contra a destruição das identidades e das diferenças, que trata da identidade cultural, denuncia a violência, o racismo ou o

fanatismo, uma arte que se arrisca a emitir julgamento sobre o mundo. Essa estética ainda está por construir, começando por quebrar o muro que separa do discurso cultural dominante a prática dos artistas. Conheço muito poucos artistas que se confessam “consensuais”!

A segunda estética, a da “paróquia” e do retorno à ordem, depende dessas cristações autoritárias e regressivas provavelmente condenadas a desaparecer mas, apesar de tudo, perigosas, pois se opõem frontalmente à elaboração daquilo que o

filósofo Jürgen Habermas chama a “democracia radical”.

Quanto à estética do pluralismo consensual – consensual

relativamente ao sistema neoliberal – reveste, em nossos dias, duas formas: uma forma estruturada, coerente, teorizada e uma forma difusa, uma espécie de “doxa” que tende a tornar-se dominante hoje, na medida em que parece ter cada vez menos contraditores.

E há grande temor de que esta última “estética” saia vitoriosa do conflito.

Em sua obra sobre *La crise de l'art contemporain*, Yves Michaud busca legitimar a tentativa de liquidar dois séculos e meio de reflexão estética. Convém, segundo ele, elaborar um “novo paradigma” capaz de pensar o status da arte na sociedade contemporânea. Ele

De um lado, ataca-se sistematicamente a arte moderna para se chegar a uma rejeição da arte contemporânea...



constata, com razão, que a Grande Arte, a Grande Estética, a função utópica da arte, a idéia de subversão e de crítica não têm mais vez. Nas democracias liberais, reina – diz ele – a “cultura do zapping” em que cada um é livre para expressar suas preferências e seus gostos sem referi-los a normas ou critérios estabelecidos. Tal constatação não é ... contestável. O problema surge quando Michaud preconiza o que ele chama de “as estéticas do pluralismo” e declara que há hoje “pensamentos adaptados a uma situação de julgamento democrático na qual cada um procede a suas próprias avaliações independentemente de toda deferência a critérios estabelecidos”. Variante: haveria teorias “adaptadas a uma situação em que a diversidade das formas de arte e das práticas, no seio de uma mesma arte, e a diversidade dos objetos culturais candidatos à apreciação tornam inevitável um pluralismo estético”.

Exceto o fato de que se possa achar bastante sombrias e contraditórias com a própria noção de criação tanto a idéia de adaptação ao meio circundante quanto a de uma estética e uma arte perfeitamente conformes e apropriadas ao contexto social e cultural, a questão é saber quais teorias entram na categoria das estéticas do pluralismo. Essencialmente, segundo o autor, as teorias anglo-saxônicas, norte-americanas, as que estão na dependência da filosofia

analítica da arte, assim como os discursos que mediatizam essas concepções, na Europa e principalmente na França, em particular através dos trabalhos de Jean-Marie Schaeffer e de Gérard Genette.

Exprimindo o desejo de uma despolitização da esfera cultural e artística, Yves Michaud defende um tipo de discurso que se conforma perfeitamente a uma concepção pragmática, acrítica e desideologizada das relações entre a arte e a sociedade.

O recurso à filosofia analítica da arte autoriza, por conseguinte, uma montagem teórica e conceitual poderosa, articulada a partir de quatro elementos: uma superestimação institucional que insiste sobre as prerrogativas do mundo da arte, e portanto, do mercado; uma revisão da história da arte; uma redução subjetivista; uma exclusão da dimensão crítica da arte.

A superestimação institucional está ligada precisamente à “teoria institucional da arte”, tal como esta se expressa nos filósofos americanos Georges Dickie e Arthur Danto particularmente.

A teoria institucional da arte repousa sobre a idéia de que estão habilitados a declarar que um objeto é uma obra de arte os membros do “mundo da arte” (*artworld*): artistas, críticos de arte, historiadores, colecionadores, apreciadores e *marchands*. São eles que avaliam os objetos ou as obras, em fun-



ção de um sistema de convenções, de conhecimentos e de referências predefinidos. Essas convenções desempenham de fato o papel de critérios prévios, aptos a reconhecer um objeto que traz já previamente as marcas de distinção requeridas, mas são incapazes de avaliar as inovações, as obras que pretendem opor-se às regras em vigor. O perigo não será, atualmente, o do conformismo, sobretudo em uma época em que os artistas que recusam qualquer classificação e etiqueta são cada vez mais numerosos?

Isso significa também que o público não-iniciado, estranho ao mundo da arte, que não é conhecedor nem *marchand* nem crítico renomado nem jornalista especializado é incapaz de um julgamento estético seguro. O perigo não é, portanto, o do elitismo?

No que concerne à revisão da história da arte e da história da estética, bastará aqui dar alguns exemplos.

Ao falar das *Boîtes Brillo* de Andy Warhol, Artur Danto afirma que elas “exteriorizam uma maneira de ver o mundo”. Esses objetos-limites mostrariam que a história da arte está terminada. Por conseguinte, essa história poderia conceber-se “enormemente indiferenciada” congregando a arte do passado, a arte moderna e uma arte contemporânea, doravante incapaz de renovação e de inovações.

A dificuldade dessa concepção reside no fato de que ela renuncia a es-

pecificar, a caracterizar a criação contemporânea, recusando-se a fazer valer as inovações “fora das normas”, suscetíveis de ameaçar a coesão e as certezas do “mundo da arte” instituído.

O pluralismo consensual bem poderia aparecer aqui, através de seu conformismo inconfessado, como uma forma específica do pós-modernismo tardio.

Para Gérard Genette, a exclusão da dimensão crítica da arte resulta em uma neutralização da história das artes, concebida como o estudo das fases e dos processos de inovação artística, sem que intervenham, em nenhum momento, os julgamentos de valor. Genette se refere, em parte, às concepções já velhas (anos 70) de Kendall Walton, para afirmar que só devem ser levados em conta, em uma relação “estética”, os “indícios perceptíveis”, que permitem classificar as obras com o auxílio de “categorias genéticas”: standard, variável, contra-standard. Exemplo de indícios standard: “se uma obra é escrita em uma língua, é, sem dúvida, uma obra literária; se ela faz ouvir sons instrumentais, deve ser música; se ela é bidimensional, é antes uma escultura que um edifício, etc”. O traço variável se define em relação a uma categoria: na categoria genérica quadro, encontra-se uma paisagem, ou uma natureza-morta, ou então um retrato; na categoria composição musical, obras em dó maior ou em sol menor, etc.



Os indícios contra-standard são “traços de inovação, suscetíveis de questionar um paradigma genérico existente ou de provocar, seja uma ruptura que conduz à abertura de uma nova categoria, seja uma ampliação da categoria antiga”. Assim, segundo Genette, quando Schönberg resolve deliberadamente abandonar a tonalidade tradicional, inaugura a categoria “música atonal”, Kandinsky inaugura a da “pintura abstrata” e Corneille, em 1637, a de tragicomédia, com *El Cid*. (Cf. Gérard Genette, *L'oeuvre d'art*, t.2, *La relation esthétique*. Le Seuil., pp. 208-209).

A estética se define, assim, como a descrição das “ampliações genéricas” sucessivas, cada vez mais freqüentes na arte contemporânea, que terminam, com o tempo, por integrar traços contra-standard que se transformam *ipso facto* em standard e assim por diante.

É incontestável que a teoria de Genette libera a estética do peso das avaliações contraditórias, das apreciações duvidosas e das interpretações impróprias. Ela a liberta do *pathos* dos afetos e do arbitrário do julgamento de gosto que, apesar de subjetivo, pretende enunciar-se sobre a base de critérios objetivos que determinam o sucesso ou o fracasso de uma obra. Mas essa concepção apresenta também o inconveniente de tornar ininteligível a evolução histórica, social e cultural das artes. Por que Schönberg decidiu ampliar a tona-

lidade clássica; no que a música atonal lhe aparecia como inovadora se o que o compositor pretendia, como ele próprio confessa, era apenas subverter um pouco o “conforto de escuta”, burguês e filisteu, de seus contemporâneos? Podem realmente ser explicadas as razões pelas quais as obras contra-standard conseguem impor-se como standard se se faz abstração dos debates e das querelas estéticas que acabam por julgá-las melhores que as precedentes?

De minha parte, não penso que a estética possa limitar-se só ao prazer egocêntrico de inaugurar uma categoria de obras contra-standard, um pouco como se clica sobre um *mouse* de computador para abrir uma nova janela na tela multimídia!

Sob o nome de “teoria especulativa da arte”, Jean-Marie Schaeffer denuncia as teorias elaboradas no Ocidente que, segundo ele, contribuíram para a sacralização da arte. São visados os poetas e os filósofos do século XIX até hoje, especialmente Novalis, Hölderlin, Hegel, Schopenhauer, Nietzsche, Heidegger e Adorno, mas também os artistas vanguardistas do início do século XX.

Jean-Marie Schaeffer afirma: “poder-se-ia alongar indefinidamente [sic] esta lista dos artistas e dos autores do século XX que se situam na descendência da tradição (especulativa). Eu pretendia simplesmente mostrar que a sacralização da Arte, mais ou menos, tin-



giu uma grande parte da vida artística e literária moderna e modernista, constituindo de alguma forma o horizonte de expectativa do mundo da arte há aproximadamente duzentos anos”.

Em *Les célibataires de l'art*, pode-se ler: “Assim se descobre, por fim, que a história da estética filosófica de Kant hoje não é redutível à teoria da arte desenvolvida pela filosofia alemã de Hegel a Heidegger: que, na França, mesmo tardiamente, reconheça-se a riqueza dos trabalhos da estética analítica inglesa e americana, é um dos mais positivos aspectos dessa evolução.”

A liquidação de duzentos anos de história da estética – uma tradição, conforme Schaeffer, “usada até a textura profunda” – permite então promover as teorias anglo-saxãs, isto é, teorias que dificilmente se adaptam a uma filosofia da arte que conserva a idéia de um potencial crítico das obras de arte, rebeldes à sua integração no sistema atual... postura que me parece, no entanto, corresponder às intenções da maior parte dos artistas, hoje como ontem.

A redução subjetivista remete à idéia do caráter não-comunicável, total ou parcialmente, da experiência estética.

À pergunta formulada por Nelson Goodman: “Quando há arte?” (*When is Art?*), Gérard Genette substitui esta outra interrogação: “Quando um objeto é recebido como uma obra de arte?... Subentendido: por mim.

O problema aqui proposto e que Rainer Rochlitz evoca em sua última obra (*L'art au banc d'essai*), diz respeito à diferença entre relação subjetiva com o objeto (a obra) e a relação idiossincrásica. Amar ou detestar tanto as colunas de Buren, os coelhos de Flanagan, o azul de Monory quanto o *rap* ou os *tags* dos subúrbios, é certamente questão de cada um. Ninguém o contesta. A questão estética é saber se, além das preferências idiossincrásicas, além da relação de si para si, é possível aceder a um tipo de relação inteligível, discursiva ou não, entre um sujeito e um outro sujeito ou outros sujeitos. É a questão kantiana por excelência à qual o filósofo tenta responder. Uma questão que nunca foi elucidada nem pela teoria especulativa da arte nem por seus pretenso representantes, fossem eles Nietzsche, Heidegger, Adorno, Malévitch ou Mondrian nem, aliás, por nenhum artista!

Cortada de suas raízes e de seus prolongamentos filosóficos, a estética, para Gérard Genette e Jean-Marie Schaeffer, é somente um ramo da “antropologia geral” (!) que apenas tem por função “definir”, “descrever” e “analisar” a relação estética, isto é, o vínculo entre uma subjetividade e um objeto que o sujeito considera funcionar como obra de arte. “Relação subjetivizante”, conforme a expressão de Genette! São simplesmente omitidos: a apreciação, o julgamento, a avaliação, a crítica no que



estes têm de relação, não ao objeto, mas ao Outro.

A exclusão da dimensão crítica da arte surge evidentemente como corolário do que vem de ser dito.

Lembremos a fórmula de Yves Michaud afirmando que a democracia liberal poderia enfim ter encontrado sua estética: teoria “adaptada a uma situação em que a diversidade das formas de arte e das práticas torna inevitável um pluralismo estético”.

Não se trata de rejeitar globalmente o aporte da filosofia analítica da arte. As teorias anglo-saxãs, principalmente a teoria dos símbolos exposta por Goodman, tiveram o mérito de chamar a atenção sobre o funcionamento lingüístico das categorias e dos conceitos que utilizamos comumente, e às vezes de modo irrefletido, no domínio da arte: obra ou objeto de arte, experiência artística, mundo da arte, a começar pelo próprio termo “arte”. Sem dúvida seria conveniente também recolocar a questão da arte em seu contexto institucional, seja à maneira de Dickie – com todas as reservas feitas precedentemente –, seja, como sugere mais sutilmente Danto a propósito da arte contemporânea, levando em conta principalmente o efeito *feedback* provocado pelo “clima” ou pela atmosfera que sobredeterminam a recepção do objeto promovido à condição de obra de arte.

Eu teria mais reservas no que concerne à crítica, esboçada por Good-

man e retomada por Schaeffer e Genette, da pretensa sobrecarga metafísica de que teriam sido vítimas especialmente os artistas da modernidade, em detrimento do prazer e do gosto, bem como da espontaneidade da experiência estética. Revelar o elo histórico entre a arte e a metafísica é também invocar as relações – históricas elas também – entre estética e filosofia e condenar um “assujeitamento filosófico” pretensamente pernicioso, para retomar a expressão de Danto.

Certamente pode parecer prejudicial para a esfera do sensível e do imaginário que a sensibilidade tenha enfim obtido direito de cidadão no pensamento ocidental, com a condição de entrar, graças aos cuidados de Baumgarten, no grilhão de uma disciplina chamada “estética”, ela própria definida como “ciência da sensibilidade”! Herbert Marcuse já notara algo semelhante em “Eros e Civilização”. Pode-se também deplorar a criação da própria palavra “estética”, neologismo improvável, esquisito, originário do grego, depois latinizado, um vocábulo que Hegel, lembramos, julgava superficial e inoportuno.

Porém não se poderia dizer que, fazendo sua irrupção na filosofia, ainda que sob a forma de uma filosofia da arte, a estética abriu um espaço até então inexistente, o da crítica – em outras palavras, da crise – contemporânea, ela própria de uma ruptura decisiva que



tem por nome a “*Aufklärung*”, “*Aufklärung* crítica” – quase um pleonasma – do qual Kant é a testemunha direta?

Se se lastima o assujeitamento filosófico da arte, deve-se dizer de que filosofia se trata. A filosofia, como a metafísica, teria sido sempre a mesma, una e indivisível? Não se deveria ver nela o trabalho do conceito, a criação de conceitos que a filosofia tira não do céu das idéias nem de sua própria história, mas de seu confronto a um real difícil de captar? Exatamente como a estética é criação contínua de conceitos para explorar o campo do sensível, do gosto, da imaginação, das paixões, das intuições, das emoções, em suma, de uma experiência sobre a qual ela julga ter a competência para falar, mais competência, em todo caso, que qualquer outra disciplina. Que a estética rememore sua origem filosófica não significa por isso que ela se submeta a uma determinada concepção da filosofia.

As teorias analíticas da arte revelam de fato quanto é difícil tratar da estética sem remetê-la à sua gênese, à história desta convergência entre a admissão do caráter histórico da arte, o nascimento da história da arte, a expansão do mercado de arte, a escalada do pré-capitalismo burguês, a fundação da crítica de arte como gênero e o exercício do espírito crítico em todos os domínios, metafísico, político e religioso principalmente.

A teoria especulativa de Schaeffer padece da mesma dificuldade.

A afirmação da existência de um plano de fundo metafísico, de um universo de substâncias, de essências, de verdades críticas e ocultas, de uma ordem natural escondida jamais me inquietou além da conta... muito simplesmente porque está em meu poder não acreditar nisso. A crença em Deus obseda o religioso, o místico, o crente; ela não inquieta nem o ateu nem o incrédulo nem o agnóstico. Era já a lição de Pascal!

Em compensação, existem ordens racionais – ou que se dizem tal –, ordens jurídicas ou pseudo-jurídicas, diferentemente repressivas e coercitivas que envenenam a vida concreta, cotidiana: a ordem política, ideológica, a ordem tecno-científica, a ordem do capitalismo neoliberal, a ordem do dinheiro – as ordens da Bolsa, a ordem imposta do cultural, isto é, a do consumo programado da cultura, a ordem da comunicação vazia de conteúdo, ordens que procedem por injunções francas ou insidiosas e que literalmente subjagam, sujeitam e, às vezes, “excluem” da comunidade! E aí não basta não crer para se liberar delas! Tracemos a linha que liga tecno-ciência e comunicação-cultura... e se obtém este triângulo das Bermudas em que exatamente, hoje, se perde a estética, isto é, o sobressalto filosófico e crítico, a invocação à causa e à crise de um sistema bem ordenado!

Não estou certo de que a estética – ficando claro que ninguém é obrigado



a “fazer” estética – consiste em “surfear” beatificamente sobre o espírito do tempo.

No texto de Etienne Souriau ao qual me referia no começo desta intervenção, trata-se do caráter indispensável da estética para aquele que – eu cito – “sabe discernir o gênio de um Kandinsky, o imenso talento de um Mondrian, a estranha e patética inventividade de um Delaunay das banalidades ou agressividades vazias deste ou daquele.

Haveria ainda muito a dizer sobre o discernimento, o julgamento, sobre o ato de triar, de avaliar, de passar pelo crivo, de criticar, sem sequer recorrer à etimologia que revelaria fortes semelhanças entre esses termos. E todos esses vocábulos, em sua afinidade, estão aí para lembrar que “fazer” estética não é adaptar-se ao mundo tal como ele é – ou melhor, tal como nos é imposto – ainda que “liberal”, ocidental e democrático. É, ao invés disso, assumir o risco de responder aos hori-

zontes de expectativa, às vezes informulado, daqueles que, no Norte como no Sul, esperam, apesar de tudo, por pouco que seja, não mudar nem transformar o mundo – projeto utópico já desqualificado –, mas muito simplesmente conferir um sentido concreto e autêntico às palavras “liberdade” e “democracia”.

A estética, se tem lembrada hoje sua origem filosófica é também para mostrar que o que pode fazer sentido, isto é, crise, em dado momento, e até na arte contemporânea ou precisamente graças a ela, é justamente o imprevisível, o imponderável, o incalculável, o indeterminável, o que derroga a ordem imposta e introduz o caos; em outros termos, o indeterminado, o contingente, o não-necessário. O que quer dizer que a estética não se insere nem no prescritivo, nem no jurídico, mas no risco da mediação e da partilha da experiência, na expectativa do *kairos*, do momento favorável.

PARA UMA ESTÉTICA DO RISCO: Conferência proferida em Porto Alegre, em novembro de 1999.

MARC JIMENEZ: Doutor em Filosofia pela Universidade de Paris I - Panthéon-Sorbonne.

Professor de Estética na UFR de Artes Plásticas e Ciências da Arte

na Universidade de Paris I - Panthéon-Sorbonne.

Diretor da Coleção Esthétique das Edições Klincksieck e, da Coleção Séminaire Interarts em Paris.