

A SOCIEDADE COMO OBRA DE ARTE¹

Herbert Marcuse

Tradução do alemão: Ricardo Corrêa Barbosa

RESUMO

Analisando as aporias a que chegaram as vanguardas artísticas européias do início do século XX, o autor reflete sobre a função da arte na "sociedade unidimensional" a fim de oferecer um novo fundamento para a realização de um motivo central dos programas vanguardistas: a superação da arte na vida. Não se trata da mera estetização da vida nem do seu contrário, mas de um duplo movimento: o devir artístico da vida e o devir vital da arte pela superação da "bela aparência" na sociedade tornada em obra de arte.

Palavras-chave: teoria crítica; estética; "sociedade unidimensional".

SUMMARY

Analyzing the aporias that the European artistic vanguards came to in the beginning of the 20th century, the author reflects upon the function of the art in the "one-dimensional society" in order to offer a new foundation for the accomplishment of a central motivation in the vanguard programs: to surpass art in life. Not only being the case of a mere "aestheticalization" of life nor the opposite, but a double movement: the artistic becoming of life and the vital becoming of the art by overcoming the "beautiful appearance" in society transformed in a work of art.

Keywords: critical theory; aesthetics; "one-dimensional society".

Nota introdutória

(1) With permission of the Literary Estate of Herbert Marcuse, Peter Marcuse, Executor. Supplementary material from previously unpublished work of Herbert Marcuse, much now in the Archives of the Goethe University in Frankfurt/M., has been and will be published by Routledge Publishers, England, in a six-volume series edited by Douglas Kellner. All rights to further publication are retained by the Estate.

Este artigo — "Die Gesellschaft als Kunstwerk" — foi publicado pela primeira vez na revista vienense Neues Forum (ano XIV, nº 167-168, nov/dez. de 1967). Como tantos outros, não figura nos nove volumes dos Schriften de Herbert Marcuse (Frankfurt: Suhrkamp, 1978-89), embora integre o segundo de uma série de cinco volumes planejados dos seus escritos póstumos (Kunst und Befreiung, Lüneburg: zu Kampen, 2000) e esteja previsto para o quinto volume da coletânea de escritos do filósofo, em sua maioria inéditos, que vem sendo organizada nos Estados Unidos por David Kellner (o primeiro e único volume até agora editado já apareceu no Brasil: Tecnologia, guerra e fascismo. São Paulo: Ed. Unesp, 1999).

A tradução que se vai ler segue a publicação original, na qual o texto de Marcuse e outro de Herbert Read, "Arte como segundo mundo", formam um

bloco apresentado sob o título "O futuro da arte". Conforme explica Oskar Schütz em nota introdutória aos dois textos, Marcuse e Read haviam sido convidados a discutir sobre "a função da arte na sociedade contemporânea" na terceira edição de um evento anual que tinha lugar em Salzburg: "Conversa sobre o humanismo".

Como o leitor poderá constatar, o artigo contém argumentos defendidos por Marcuse numa conferência realizada em março do mesmo ano na School of Visual Arts de Nova York ("Art in the one-dimensional society". Arts Magazine. Nova York, vol. 41, n° 7, maio de 1967; traduzido em Adorno, Th. e outros. Teoria da cultura de massa. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982) e pode ser lido como uma primeira versão de algumas das principais teses que ele desenvolveria no capítulo "A nova sensibilidade" de Um ensaio sobre a libertação (1969) e no artigo "Arte como uma forma de realidade" (in: Fry, Edward (ed.). On the future of art. Nova York: Viking Press, 1970; republicado em New Left Review, n° 74, 1972). No entanto, Marcuse não mais manteria as mesmas posições em seus escritos seguintes, como Contra-revolução e revolta (1972) e A dimensão estética (1977). Diante da nova conjuntura histórico-mundial — a "contra-revolução preventiva" que se seguiu ao recrudescimento dos protestos do final dos anos 1960 — e das tendências autodestrutivas do movimento artístico, a ênfase dos seus argumentos já não mais recairia sobre uma superação da arte na vida, e sim numa defesa enfática da forma, do caráter transcendente e permanente da arte.

Sou especialmente grato a Peter Marcuse pela gentil autorização para a publicação desta tradução. (Ricardo Corrêa Barbosa)

A função da arte — uma das funções da arte — consiste em levar a paz espiritual à humanidade. Creio que a situação de consciência da arte de hoje não pode ser mais bem caracterizada do que quando se diz: estende-se cada vez mais a consciência de que a paz *espiritual* ainda não basta, pois esta nunca impediu e nunca pôde impedir a ausência de paz *efetiva*, e talvez uma das funções da arte hoje seja a de também contribuir para a paz *efetiva* — uma função que não é trazida de fora à arte, e sim tem de estar na *essência* da arte mesma.

Se se quer analisar a função atual da arte, tem-se de voltar à sua *grande crise* no período anterior à I Guerra Mundial. Creio que essa crise foi *mais* do que a substituição de um estilo dominante mediante outras formas, por exemplo, substituição do objeto, da figura etc. Essa crise foi a rebelião contra o *sentido* tradicional da arte — iniciada com o cubismo e o futurismo, em seguida com o expressionismo, o dadaísmo, o surrealismo até as formas do presente.

Para caracterizar a grandeza e a profundidade dessa rebelião, gostaria de lembrar uma palavra de Franz Marc, que disse o seguinte em 1914: "Opomos um 'não' a grandes séculos, trilhamos, para zombeteiro espanto dos nossos contemporâneos, um atalho que mal parece ser um caminho, e dizemos: esta é a via principal do desenvolvimento da humanidade".

Segundo Raoul Hausmann, em 1919, esse "não" se dirige contra a arte ilusionista da Europa, pois essa arte apresentou o mundo como um mundo de coisas dominado e possuído pelo homem, e com isso o falsificou. Conseqüência: a tarefa da arte nessa situação é recompor e retificar essa falsa imagem do mundo: apresentar a *verdade*, embora de uma maneira acessível à arte e somente à arte.

A arte tradicional, assim é dito, permaneceu impotente e estranha perante a vida efetiva. Ela era apenas *aparência*. Por isso a arte permaneceu um *privilégio* — arte de igreja, de museu ou de colecionador.

O caráter artificial dessa arte e da verdade nela mediada aparece no *belo* como forma essencial do seu estilo, que transforma o mundo objetivo no *medium* da aparência, nele sem dúvida apresentando também uma verdade ocultada e reprimida, mas uma verdade que guarda o caráter de aparência.

A rebelião contra a arte tradicional aconteceu porque ela era *conformista*, permanecendo sob o sortilégio de um mundo da reificação configurado pela vontade de dominação, e, em segundo lugar, porque esse sortilégio tornava e tinha de tornar a verdade acessível à arte em *bela aparência*. Essa dupla objeção erguida contra a arte tradicional introduziu um forte elemento *político* na arte — "político" no mais amplo sentido, como posição de adversária assumida pela arte contra o existente. Em segundo lugar, encontra-se aí uma nova função *cognitiva* da arte; ela é reclamada como um modo de apresentação da verdade. Cito de novo Franz Marc: "Procuramos a face interna, espiritual da natureza". Hausmann dá um passo adiante e caracteriza a arte com uma proposição muito decisiva, que é então acolhida pelos formalistas: "A arte é *crítica do conhecimento* pintada ou modelada".

Nisso consiste a exigência de uma *nova ótica*, uma nova percepção, uma nova consciência, uma nova linguagem que deve trazer consigo a *dissolução* das formas de percepção existentes e dos seus objetos. Isso é uma ruptura radical; trata-se de novas possibilidades de apresentar as coisas e os homens. Mas também essa função radical da arte não tem de permanecer um mundo da *aparência*, já que deve ser realizada justo apenas na arte, apenas como obra de arte? A rebelião é muito consciente dessa contradição. A arte não mais deve ser impotente perante a vida, e sim cooperar na conformação da vida mesma; e deve, ao mesmo tempo, permanecer arte, ou seja, aparente.

A primeira saída dessa contradição foi indicada pelas grandes revoluções européias de 1918; aqui foi exigida a submissão da arte à política. Lembro a chamada *Proletkult* e as últimas e assoladoras formas dessa tendência no "realismo socialista". Viu-se muito depressa que essa saída não era *nenhuma* saída.

Uma antítese nova e decisiva foi então colocada pelo surrealismo nos anos 1920 e no início dos anos 1930. Não a submissão da arte à política, e sim a submissão da política à arte, à imaginação produtiva. Cito uma passagem de um escrito de 1943 do surrealista Benjamin Péret:

Pois o poeta [...] não mais pode ser reconhecido como tal se não se opõe por um não-conformismo total ao mundo onde vive. Ele se ergue contra

*todos, inclusive os revolucionários, que, colocando-se sobre o terreno apenas da política, arbitrariamente isolada desse modo do conjunto do movimento cultural, preconizam a submissão da cultura à consumação da revolução social*².

Por que é exigida em vez disso a submissão do movimento político e social à imaginação artística? Porque esta — diz o surrealismo — produz em linguagem e imagem *novos objetos* — como um ambiente da libertação do homem e da natureza da reificação e da dominação. Conseqüentemente, ela deixa de ser mera imaginação; ela produz um novo mundo. A força do saber, do ver, do ouvir, limitada, reprimida e falsificada na realidade, torna-se na arte em força da verdade e da libertação.

Com isso a arte é salva em sua função dupla, antagonística. Ela é, como obra da imaginação, aparência, mas na aparência aparecem a realidade e a verdade possível vindoura, e a arte pode romper o sortilégio da falsa realidade existente.

Até aqui a tese do surrealismo. Mas nesse ponto aparece imediatamente uma nova impossibilidade. A arte deve desempenhar a função dissolutiva, transformadora *como arte*, como obra escrita, imagística, sonora. Como tal, ela permanece uma *segunda realidade*, uma cultura *não-material*. Como pode a violência material vir ao encontro dela, a violência da transformação efetiva, sem que ela seja superada (*aufgehoben*) como arte?

A forma da arte é essencialmente distinta da forma da realidade; arte é realidade estilizada, e mesmo realidade negativa, negada. Mais ainda: a verdade da arte não é a verdade do pensamento conceitual, da filosofia ou da ciência, a qual reconfigura a realidade. O elemento da arte é a sensibilidade interna e externa, o estético; ela é antes *receptiva* do que positiva.

Há uma transição de uma para outra dimensão? Uma realidade material da arte que não só mantenha a arte enquanto forma como também e primeiramente a efetive? Algo da *sociedade* tem de se contrapor à arte, se tal realização da arte deve ser possível. Mas não de modo que o processo social se submeta à arte; não de modo que o interesse de uma dominação qualquer seja impingido à arte; não de modo que uma não-liberdade — por mais que esta sempre possa ser socialmente necessária — seja imposta a ela. E sim apenas de modo que a sociedade produza as *possibilidades* materiais e intelectuais de acolher a verdade da arte no processo da sociedade mesma, de materializar de tal maneira a forma da arte.

Por que houve até agora na filosofia da arte, na estética, a insistência sobre o *belo* como qualidade essencial da arte, onde porém é totalmente manifesto que tanta arte não é de modo algum bela? A determinação filosófica do belo é a manifestação sensível da idéia. Como tal, o belo parece estar a meio caminho entre as esferas pulsionais não-sublimadas e sublimadas. O objeto sexual imediato não precisa ser belo, enquanto no outro extremo o objeto sumamente sublimado pode ser reclamado como belo apenas num sentido muito abstrato. O belo pertence à esfera da sublimação

(2) Péret, Benjamin. *Le désbonheur des poètes*. Paris: Pauvert, 1965, p. 65. Para a tradução dessa citação recorri às edições francesa e alemã de *An essay on liberation*, nas quais ela figura no idioma original (N. do T.)

não-repressiva, como livre formação da mera matéria da sensibilidade e, com isso, como sensibilização da mera idéia.

Beleza como ordem não-repressiva

O belo encontra-se em inseparável unidade com a *ordem*, mas ordem no seu único sentido *não-repressivo*, no sentido, por exemplo, em que a palavra "*ordre*" aparece em Baudelaire, em "Invitation au voyage", junto com "*luxe*" e "*volupté*". Ordem como estilização, limitação da violência da matéria, e também da matéria humana, ordem como libertação: nesse sentido, o belo é a forma na arte. Toda obra de arte é, assim, consumada, repousa em si, é plena de sentido e, como tal, tranquilizante, consoladora, reconciliadora com a vida.

Isso vale também para as obras mais radicais da arte não-objetiva, abstrata. Mesmo estas são quadros ou esculturas, têm a moldura como limite e fim (*Ende*); se não têm moldura, têm o seu espaço, sua superfície. Todas elas são potenciais peças de museu.

Na literatura não há propriamente nenhuma obra autêntica com "*happy end*". Todas elas são plenas de infelicidade, violência, padecimento, desespero. Mas esse elemento negativo está supressumido na forma da obra mesma pelo estilo, a estrutura, a ordem e a consumação da obra de arte. O bem não triunfa de modo algum, mas o fracasso tem o seu sentido, sua necessidade no todo da obra.

A ordem estética é justa. Nesse sentido, quer ela queira ou não, é uma ordem *moral*, e como tal implica de fato a *catarse*, que Aristóteles atribuiu à tragédia como essencial. A arte purifica, dissolve o que na vida é e permanece irreconciliado, injusto, sem sentido.

A rebelião do período atual voltou-se desde o início contra a falsa, a aparente doação de sentido do sem-sentido na arte. Com isso ela vai de encontro à existência da arte mesma. Ela é a resposta da arte às condições e situações objetivas, histórico-sociais: a rebelião contra a arte ilusionista da Europa é apenas um aspecto parcial do período tardo-capitalista, no qual os antagonismos da sociedade tornam-se manifestos em duas guerras mundiais, numa série de revoluções e numa crescente destruição produtiva.

Na consciência dos artistas vanguardistas, a arte torna-se nessa época numa *folie decorativa num mundo do terror*, uma *folie* mais ou menos bela, agradável. Esta função de luxo da arte deve então ser destruída. O protesto do artista torna-se numa análise apaixonada, *crítico-social*. Cito uma passagem de um escrito de Otto Freundlich em que este artista vanguardista apostrofa a burguesia do seu tempo:

Há muito comprimis o mundo em vossas fôrmas de bolo, vós, glutões, vós, padeiros e confeitores, e vós mesmos não sois doces, apenas para

vós tudo deve ter um sabor doce, para que possa ser ostentado sobre vossas mesas para os vossos ventres insaciáveis. No entanto, é preciso que se saiba quão amargos sois vós, amantes de doces, se a massa (Teig) não quer ser tão condescendente como a avidez do vosso paladar o quer. Pois numa mão tendes a fôrma de bolo, na outra a espada, o punhal, canhões, veneno, gases e martírios estão prontos para dar cabo da massa renitente.

Não há demonstração mais terrível da *verdade* do que Freundlich diz aqui — em 1918 — do que sua própria vida (cito a partir do índice da coletânea da qual retirei esta citação³): "Freundlich Otto, nascido em 1878, morto na câmara de gás no KZ Maidanek, escultor, pintor e artista gráfico alemão, membro do Grupo de Novembro de Berlim, residente em Paris a partir de 1924, deportado como judeu em 1943".

Desde então há um aguçamento da essencial *incompatibilidade de arte e sociedade*, que, por exemplo, encontrou sua expressão na frase de que depois de Auschwitz é impossível ainda escrever poemas líricos.

Contra isso foi dito: se a arte não pode resistir também a *isso*, ela não é em geral arte alguma e também não mais pode ter função alguma. Creio que hoje existe uma arte que de fato resistiu. Na literatura, quero mencionar Samuel Beckett; ele não é o único no qual não mais existem nenhuma justiça interna e nenhum sentido. Isso mostra a radical mudança de função da arte.

(3) Trata-se da coletânea *Manifeste, Manifeste 1905-1933* (Dresden: Verlag der Kunst, 1956). As citações anteriores de Franz Marc ("Der blaue Reiter", 1914) e Raoul Hausmann ("Die Kunst und die Zeit", 1919) remontam a esta coletânea de manifestos das vanguardas artísticas européias do início do século XX (N. do T.)

Arte e sociedade de consumo

Minha hipótese de trabalho é a seguinte: não é o terror da realidade que parece tornar a arte impossível, e sim o caráter específico do que chamei de *sociedade unidimensional* e o nível de sua produtividade. Ele indica o fim da arte tradicional e a chance de sua superação realizadora (*erfüllenden Aufhebung*).

A *grande* arte sempre se deu muito bem com a horrível realidade. Lembro opostos tais como o Partenon e a sociedade escravista, as romanças medievais e as carnificinas dos albigenses, Racine e a fome de massa sua contemporânea, as belas paisagens dos impressionistas e a realidade como está apresentada na mesma época no *Germinal* de Zola.

A arte confirmou também na bela forma o conteúdo *transcendente*. Aqui, na bela forma, se encontra o elemento *crítico* da reconciliação estética, a imagem dos poderes a serem libertados e pacificados. Esta outra dimensão, a dimensão transcendente da arte, na qual ela se colocava antagonisticamente perante a realidade, está porém *demolida* na altamente desenvolvida sociedade industrial do presente e ocupada pela própria sociedade repressiva.

Na chamada sociedade de consumo a arte torna-se em artigo de consumo de massa e parece perder sua função transcendente, crítica, antagonís-

tica. Nessa sociedade a consciência e os instintos são atrofiados em nome de um outro modo de ser, ou se manifestam como impotentes. O progresso quantitativo absorve a diferença qualitativa entre liberdade possível e liberdades existentes.

Todos os esboços da imaginação produtiva parecem hoje se transformar em possibilidades técnicas. Contra sua realização, a ordem existente é no entanto mobilizada, pois as formas e conteúdos hoje possíveis da liberdade, tais como a imaginação produtiva pode apresentá-los, não são conciliáveis com os fundamentos materiais e morais da ordem existente. Com isso, a imaginação produtiva, como o experimentar metódico sobre as possibilidades do homem e da matéria, torna-se hoje numa força social da *reconfiguração da realidade (Umgestaltung der Wirklichkeit)*, e o ambiente social torna-se em material potencial e espaço da arte.

A *convergência de técnica e arte* não é algo de inventado, e sim já indicado no desenvolvimento do processo de produção material. É antiqüíssima essa afinidade de técnica e arte, produção de coisas conforme a razão e produção conforme a imaginação. A antiqüíssima afinidade de técnica e arte foi no entanto fortemente rompida no processo social; a técnica permaneceu como reconfiguração do mundo da vida *efetivo*, e a arte foi condenada à configuração e à reconfiguração *imaginárias*. As duas dimensões se separaram: no mundo social real, a dominação da técnica e a técnica como meio de dominação — no mundo estético, a aparência ilusória (*der illusionäre Schein*).

Hoje podemos antever a possível unidade de ambas as dimensões: a *sociedade como obra de arte*. Essa tendência parece estar ancorada na própria sociedade, particularmente na crescente tecnicização do processo de produção material na redução da força de trabalho física humana nesse processo, na redução da necessidade do trabalho renunciante e alienante na luta pela existência. Essa tendência estimula nela mesma o *experimentar* sistemático com as possibilidades técnicas de trabalho e ócio, sem fardo, sem alienação, sem exploração. Isso seria um experimentar com possibilidades liberadoras e pacificadoras da existência humana — a idéia de uma convergência não apenas de técnica e arte, como também de trabalho e jogo; a idéia de uma conformação artística possível do mundo da vida.

Uma arte produz contra a natureza: contra a natureza falsa, violentada, feia, e também contra a "segunda natureza" da sociedade. O técnico como artista, a sociedade como obra de arte — isso pode então ocorrer se a arte e a técnica são liberadas do seu serviço a uma sociedade repressiva, se não mais deixam que seu modelo e sua *ratio* sejam dados de antemão por uma tal sociedade, ou seja, apenas de acordo com uma e numa transformação radical que abrange a totalidade da sociedade.

A *idéia utópica de uma realidade estética tem de ser sustentada até o ridículo que hoje esta necessariamente ligado a ela*. Pois talvez a diferença qualitativa entre a liberdade e a ordem existente esteja nela indicada.

O estético é mais do que o *mero* "estético". Ele é a razão (*Vernunft*) da sensibilidade, a forma da sensibilidade penetrada pelo espírito e, como tal, a

forma possível da existência humana. A forma bela como forma de vida pertence como possibilidade apenas ao todo de uma sociedade livre possível, e não, ao contrário, ao apenas privado, ao apenas particular, ao museu.

Superação histórica da arte significa, como possibilidade de hoje, a fusão da produção material e intelectual, a compenetração recíproca do trabalho socialmente necessário e do trabalho criativo, da utilidade e da beleza, do valor de uso e do valor. Uma tal unidade não é possível como embelezamento organizado do feio, como invólucro decorativo do brutal, mas apenas como a forma de vida universal que homens livres podem se dar numa sociedade livre.

Nada se deixa predizer concretamente sobre uma tal forma, senão que ela está ancorada como possibilidade técnica na dinâmica da sociedade do presente. Em todo caso, tal superação da arte não seria obra da arte mesma, e sim apenas o resultado de um processo social em todas as suas dimensões — econômica, política, psicológica, intelectual.

Assim, a arte mesma jamais pode tornar-se política sem se aniquilar, sem violar sua essência própria, sem abdicar. Os conteúdos e formas da arte nunca são a ação (*Aktion*) imediata; são sempre apenas linguagem, imagem, som de um mundo não ou ainda não existente. E a arte pode guardar a esperança e a lembrança de um tal mundo se apenas permanece *ela mesma*. Isso significa, hoje: não mais a grande arte do passado, ilusionista, reconciliante, purificante, que não mais pode resistir à realidade atual e está condenada ao museu, e sim a descomprometida *recusa da ilusão*, a revogação da aliança com o existente, a libertação da consciência, da imaginação, da percepção e da linguagem da atrofia pela ordem existente.

Recebido para publicação em
11 de maio de 2001.

Herbert Marcuse (1898-1979),
filósofo alemão, foi um dos
membros mais destacados da
Escola de Frankfurt.

Novos Estudos
CEBRAP
N.º 60, julho 2001
pp. 45-52
