

O comum: “imediato-universal”?

Le commun : « immédiat-universel » ?

Stéphane Huchet
(UFMG)

Resumo: Por “comum”, costuma-se remeter a um tipo de arte distanciando os artistas e o público das molduras eruditas que caracterizam a arte em sua história. Retomando aqui alguns poucos pontos de um ensaio publicado pelo autor deste artigo em 2023 e esboçando uma reflexão sobre os paradoxos do conceito, defendo a tese de um “comum” cujo ideal, sociologicamente fundamentado na ideia de proximidade com a vida cotidiana, veicula ainda uma visada universalizante. O conceito bem antigo de *sensus communis* em Kant permite sustentar essa tese, já que todo “comum”, dentro da lógica estética da experiência, cria quase explicitamente uma relação integrativa com a ideia de comunidade. Seja ele micro, seja ele macro, o “comum” precisa ser pensado além da sociologia para afirmar seu pleno pertencimento ao jogo estético como mecanismo potencialmente unificador das sensibilidades. Uma categoria pretensamente inédita recicla antigas motivações.

Palavras-chave: comum; universal; *sensus communis*; comunidade; cotidiano.

Resumé: Par « commun », on renvoie à un type d'art qui place les artistes et le public à distance des cadres érudits qui caractérisent l'art dans son histoire. Reprenant ici quelques points d'un essai publié par l'auteur de cet article et esquissant une réflexion sur les paradoxes du concept, je soutiens la thèse d'un « commun » dont l'idéal, sociologiquement fondé sur l'idée de proximité de la vie quotidienne, véhicule encore une visée universalisante. Le concept ancien de *sensus communis* chez Kant permet de soutenir cette thèse, puisque tout « commun », à l'intérieur de la logique esthétique de l'expérience, crée presque explicitement un rapport d'intégration avec l'idée de communauté. Qu'il soit micro ou qu'il soit macro, le « commun » a besoin d'être pensé au-delà de la sociologie pour affirmer sa pleine appartenance au jeu esthétique comme mécanisme potentiellement unificateur des sensibilités. Une catégorie prétendument inédite recycle des motivations anciennes.

Mots-clé commun; universel; *sensus communis*; communautaire; quotidien.

DOI: <http://doi.org/10.47456/rf.rf.2133.51430>

O “comum” se tornou um lugar-comum na arte e na crítica de arte recentes. Seria interessante que um historiador consagrasse um estudo atento ao surgimento dessa categoria no discurso artístico. Por exemplo, em outro contexto histórico, no fim do século XVIII, Kant já introduziu na filosofia estética a categoria de *sensus communis*, cuja importância aparecerá mais no fim deste artigo. Existiria um *senso comum* na arte, na experiência da arte? Reelaborado nas circunstâncias atuais, essa pergunta poderia também ser estendida naquela que diz: que sociedade o artista gostaria de criar; com que sociedade ele deseja comunicar, e comunicar o quê? É a problemática que atravessa um ensaio que publiquei (Huchet, 2023) e que esse artigo retoma e prolonga, selecionando-lhe alguns brevíssimos reflexos.

Sem fazer uso da palavra, a arte moderna teve sua própria ideia do “comum”, bem genérica. As vanguardas idealizaram uma categoria diferente, a de “Homem Novo”, notadamente no movimento construtivista russo ou no surrealismo, mas esse *slogan* motivava também os movimentos políticos totalitários, com mecanismos obviamente outros (o comunismo, o nacional-socialismo). Mesmo que as mudanças radicais fossem pensadas para serem realizadas em sociedades particulares – o comunismo pretendendo, contudo, internacionalizar a revolução –, a utopia de uma mudança radical da vida veiculava um ideal quase metafísico de redefinição e regeneração da humanidade. Tinha, inclusive, um carácter universalizante. Por exemplo, uma figura marcante da história moderna como Le Corbusier, arquiteto e pintor autoproclamado “purista”, a promover um ideal artístico universalizante, defendia nos anos 1920 a ideia de que o artista deveria usar um “teclado de sensações” suscetível de disparar em toda a humanidade sensações análogas, independentemente dos contextos culturais. O desafio consistia em manejar, na imagem pintada, uma gama de recursos plástico-visuais cujo agenciamento pudesse determinar uma experiência estética comum a todos. Um universo de sensações e percepções comuns à humanidade... Nos mesmos anos, Piet Mondrian destinava seus quadros neoplasticistas a um público também genérico. Ele acreditava numa possível mudança da percepção mediante as coordenadas geométricas e cromáticas pintadas em suas telas, a visão neoplasticista criando as condições de uma consciência nova. Seus famosos colegas “abstratos” (Kandinsky, Klee, Malevitch) atribuíam também um carácter genérico às suas próprias pinturas, sem pensar num perfil específico de destinatário. Os mestres do abstracionismo dialogavam com a filosofia, as consequências sociais de suas obras sendo sobredeterminadas por uma metafísica que transbordava de todos seus textos. A dimensão social, diluída como filigrana apenas implícita em seus textos, não gerava um discurso militante (à diferença do produtivismo de um Rodchenko, por exemplo). O engajamento para a mudança da vida (da percepção, da consciência, da experiência estética) passava por uma

argumentação metafísica e sua dimensão política, subjacente, não gerava uma “mensagem” mediada por uma imaginária panfletária, mas uma invenção radicalmente nova dentro da linguagem visual. As vanguardas artísticas dos anos 1915-25 veiculavam ainda um potente idealismo teórico. Se a palavra “comum” tivesse surgido no espírito dos primeiros mestres abstratos, teria sido o que a estética kantiana pensou bem antes como *sensus communis*. Mesmo sem um diálogo literal com a estética de Kant, as reverberações são evidentes: como argumento mais adiante, é bom não nos esquecermos do *communis* kantiano, que indica alguma comunidade possível no horizonte da experiência estética. Como lembra Jean-François Lyotard, um dos filósofos que renovou a leitura da estética kantiana, o *sensus communis* postula que alguma “Ideia de comunidade” pode surgir de dentro da experiência estética.

O que parece caracterizar hoje o “comum” artístico mantém uma relação escondida com a ideia de “universal”! Quando um sentimento estético revela algo que nos é comum e que nos une; quando afirmamos que a arte é capaz de despertar em todos nós uma experiência *ética*, nos deparamos com a conexão que o “comum” pode estabelecer com certos mecanismos que a filosofia clássica considerava como “universais”. Afirmar isso é provocativo porque, na arte e na crítica de arte, um uso mais imediato da categoria de “comum” tende a negar qualquer dimensão universalizante. É um problema que não resolveremos aqui, mas que me parece importante porque, na discursividade artística recente, o “comum” vem desbancar o “universal”. É importante ressaltar essa quebra conceitual, já que, nos primórdios da estética moderna, o “senso comum” fazia a sensibilidade estética se alimentar de e alimentar um ideal universal.

Na arte, o atual conceito de “comum” aparenta ter adquirido força quando a categoria que inspirava a filosofia e a política do Iluminismo, a de “universal”, se tornou objeto de um dismantelamento epistemológico. O “comum” ataca um “universal” transformado em objeto de um esvaziamento crítico. O que se purga é sua substância histórica, porque o pretenso universalismo esconderia, dentro do cenário histórico, o que chegou a ser chamado de “epistemicídio”. Eles foram, obviamente, múltiplos, ligados a uma longuíssima história de carácter geopolítico. Insisto: o “comum”, no discurso da arte e da crítica, conhece uma fortuna exponencial na hora da derrota do universalismo teórico, sendo este último considerado como o avesso da arrogância dos até então vencedores da história. Mas será que esse “comum” não veicularia ainda algo de seu antônimo? Com efeito, para sugerirmos que o “comum” pode ser um substituto politicamente correto do conceito de “universal”, tornado caduco, vale lembrar que a raiz da palavra é ambivalente. De que “comum” estaríamos a falar, agora

que o carácter universal que subjazia a ideia iluminista de comunidade estética, sensível, foi questionado?¹

A palavra é polissêmica, mas ela aparenta ser hoje a identificação de um fragmento social. O “comum” é frequentemente o “comum” de uma “comunidade” (auto-)declarada, que reivindica sua legitimidade numa lógica de estrito pertencimento a costumes e escolhas existenciais, comportamentais, morais, sexuais. Ele é a expressão categorial, crítica e social, com frequente sotaque de militância identitária, de um fragmento dentre outros fragmentos da sociedade. O sentimento de (pertencimento à uma) comunidade gera estreitamento de laços, união orgânica em torno de valores compartilhados naquela comunidade. Inclusive, num momento histórico em que todo grupo ideológico se radicaliza na hostilidade para com outro grupo, observamos a tendência a cercear o direito de expressão do outro. Como? Já que uma comunidade se define face a outra, para não dizer contra, apoiada que é contra a diferença para afirmar a sua própria e fazer dela uma prioridade criteriológica, uma comunidade X pode ceder à tentação autoritária de cercear o direito de outra comunidade ou grupo sociocultural Y falar no seu lugar ou pretender compreender ou compartilhar sua experiência. Essas proibições - discorrer sobre uma experiência minha que os outros não seriam autorizados a formular - postulam a impossibilidade que algumas determinações antropológicas de carácter geral possam ser comuns aos membros de duas comunidades diferentes. Vivemos numa época em que os ostracismos - essa antiga tática da Grécia para expulsar um membro indesejável da comunidade cívica -, se alastrando cotidianamente e de maneira covarde no anonimato de julgamentos ferozes espalhados nas redes sociais contra qualquer

1 O conceito de comunidade interessa a filosofia contemporânea. Maurice Blanchot, em *La communauté inavouable* (1984), que se abre com a proposição de pensar a partir do que Jean-Luc Nancy escreveu num artigo anterior sobre “*La communauté désœuvrée*”, tema do livro epônimo (1986; 2016) ou ainda, Giorgio Agamben, em *La comunità che viene* (1990). A propósito de maio-68, Blanchot fala de uma experiência única do estar-juntos, “‘comum presença’ (René Char), a ignorar seus limites, política pela [...] consciência de ser, tal qual, o imediato-universal [negrito meu], com o impossível como único desafio [...] Presença do ‘povo’ na sua potência sem limites [...]” (p. 53-55). Nancy dialoga com a antropologia filosófica de Georges Bataille, dando à experiência da morte o poder de revelar a comunidade. Para Nancy, “o motivo da revelação, pela morte, do estar-juntos, ou do estar-com” (p. 39), faz o eu desaparecer na morte de outrem (“espaço dos eu, que são sempre outrens”, p. 41) e a partilha do conhecimento da nossa condição mortal faz de outrem um “semelhante [semblable]” (p. 82). Outrem espelha minha condição humana. É fundamental entender esse mecanismo, que torna possível uma partilha porque existe um semelhante na comunicação entre pares. Partilha-se as singularidades, expondo a finitude. A comunidade das singularidades finitas, que se expõe na morte, gera a comunicação que faz comparecer o “entre enquanto tal” (p. 74): “tu e eu (o entre-nós)”, tal é a fórmula em que o “e” assume o “valor de exposição” das singularidades finitas umas às outras: tu (com)partilha eu [toi partage moi], escreve Nancy. É claro que estamos aqui em águas ontológicas radicais, já que a “interpelação [...] mútua das singularidades” (p. 72-73) é “anterior a todo endereçamento de linguagem”. Portanto, não é a linguagem artística que vai revelar nossa semelhança, entre-nós, determinada pelo conhecimento da morte, mas ela pode captar e refletir alguma dimensão afim.

opinião divergente, constituem em inúmeras circunstâncias reflexos automáticos, de carácter fundamentalmente ideológico, refletindo o poder discricionário de subjetividades ou comunidades que, em nome de uma *doxa* excludente, desqualificam qualquer discurso que não viria de seu interior para falar do que elas pretendem monopolizar para poder testemunhar unilateralmente um certo tipo de experiência histórica. É interessante lembrar aqui a 27ª Bienal de São Paulo, que sua curadora, Lisette Lagnado, intitulou em 2006 “Como Viver Junto?” Se punha no desafio da ideia de bem comum - “juntos” - para enfrentar o fato de nosso mundo aparentar ser fragmentado em microterritórios culturais e sociais, ou, como dizia o filósofo Jean-Luc Nancy, acósmicos. Nancy falou de nossas sociedades como incapazes de “fazer cosmos” (Nancy, 1993), já que vivemos uns ao lado dos outros - “junto” (de), sem o plural integrador -, frente a, ou contra eles, as reivindicações comunitárias, ligadas às *agendas* atuais, inspirando fortemente as recentes Bienais. A de 2006 constituía o sintoma de algo em fase de mutação, a sociologia dos títulos e das curadorias sendo, depois, a do viver setorizado de experiências culturais identitárias e reivindicadas por grupos específicos.

De que “comum” fala um artista que pauta seu trabalho na sua priorização? Do nacional, que transcenderia as diferenças num possível sentimento de pertencimento mais universalizante, sem negar, contudo, as especificidades e determinações do particular? Do “comum” de uma comunidade social e cultural específica, a saber, o que um setor fragmentado de uma sociedade reivindica como o critério de definição de sua essência? As pistas apontam mais uma vez para uma sociologização da categoria. O “comum” artístico é uma categoria que se quer democrática. A arte do “comum” não valoriza uma “ciência” da arte com seus saberes sofisticados, seus códigos para iniciados, seu processo cumulativo de linguagens interpretáveis como uma sucessão sem fim de equações formais intra-artísticas à espera de sua resolução, suas teorias complexas e frequentemente herméticas, suas obras de arte sobre Arte (metalinguagem), tudo o que constitui as mediações sábias que uma inteligência mais completa da arte, sobretudo a moderna e a contemporânea, exige. O que dizer, então, de sua relação com as teorias da imagem, especular, especulativa, quando elas tomam rumos teológicos que religam certos discursos atuais aos fundamentos da Patrística cristã (os trabalhos ímpares de Jean-Luc Marion ou Marie-José Mondzain, por exemplo)! O “comum” contrasta radicalmente com essas perspectivas. Atentar para temas mais próximos da condição cotidiana das pessoas já motivava alguns discursos e algumas vertentes artísticas no século XIX. Na pintura “realista”, por exemplo, que fazia das figuras do mundo seu material iconográfico, muitos artistas e críticos defenderam a escolha de temas escolhidos na vida cotidiana. Por exemplo, Maxime du Camp, amigo de Gustave Flaubert, publicou uma mega-resenha sobre a arte exposta na Exposição Universal de 1855, consagrando longas páginas à reivindicação, politicamente argumentada, de uma pintura de temas cotidianos que pudesse testemunhar seu

tempo. Nesse texto particularmente interessante, du Camp prega o mecenato da elite econômica para bancar uma arte que, deixando de ser “católica-aristocrática” para se tornar “nacional, isto é, popular” (du Camp, 1855, p. 415), saberia mostrar ao povo, em grandes narrativas murais, o que ele é: “em alegorias imensas [d] os grandes esforços da humanidade laboriosa [...], eu instruiria o povo, que leria pela primeira vez sua verdadeira história em palácios construídos por ele e para ele” (du Camp, 1855, p. 412), escreve du Camp. Aqui, o espírito do muralismo, pretensamente popular, está sendo formulado bem antes de seu surgimento na história da arte... Pouco depois, muitos pintores introduziram temas do cotidiano em suas telas (Monet, Caillebotte, por exemplo). Vale lembrar o que Leon Tolstói, autor naquele momento de um fascinante romance social e político, *Ressureição* (1900), escreveu no fim do século XIX de uma arte *deselitizada* para o povo, transformando de maneira veemente o “comum” num lema político (Tolstói, 2019). Quanto à relação das vanguardas com a realidade concreta, ela encontra na invenção do *papier-collé*, da colagem, da montagem (“materiais reais num espaço real”, como dizia o escultor russo Tatlin, em 1914) e, obviamente, no *readymade* duchampiano, elementos dessa relação com um real no qual o artista seleciona aspectos físicos dos mais comuns e banais para integrá-los na fabricação da imagem. Entretanto, é de se notar que, por ser *imagem*, a imagem da materialidade real acabava por transfigurar o real em seu símbolo. Ora, esse paradoxo aparece constantemente quando se pensa agora a arte (do) “comum”. A colagem cubista, por exemplo, com pedaços bem comuns de papel de parede, tickets de metrô, bilhetes de cinema etc., não impedia que sua significância operasse num nível não “comum” - e já temos aqui uma ambivalência típica dos jogos de linguagem, com seus paradoxos inerentes à arte! Nesses exemplos históricos, a informação passava pelas imagens. Hoje, o “comum” privilegia a interatividade tri-, ou melhor dito, quadridimensional, a dimensão do tempo, propondo menos *obras* do que processos. Mas se as poéticas diferem das vanguardas do início do século XX, as da arte (do) “comum”, ao inventar novos paradoxos, prolongam o mecanismo do jogo de linguagem inerente à arte, seja ela “comum”, seja ela erudita.

São paradoxos instrutivos da cultura literária e filosófica que Michel de Certeau ressalta na sua grandiosa “Invenção do cotidiano” (1994), balizando o terreno crítico que está em jogo em várias formas culturais de afirmação do “comum”. Num contexto epistemológico sem relação direta com a arte, de Certeau apresenta alguns conceitos suscetíveis de pensar a volta ao homem comum na modernidade, falando numa reorientação da atenção filosófica do uso científico da linguagem à sua experiência na fala comum, notadamente em Wittgenstein. Suas análises foram determinantes em minha reflexão no livro de minha autoria acima mencionado. De Certeau ajuda a entender melhor o que parece constituir uma motivação central da arte (do) “comum”: a devolução da experiência “artística” a estratos menos codificados da percepção e do juízo estético.

Em carácter de proposição desconstrutiva, proponho reafirmar aqui que a reivindicação do “comum” resultaria da metamorfose sociológica de uma má-consciência de artistas que não ousariam mais assumir a antiga glória da arte (notadamente seu comprometimento plurissecular com a elite sociocultural), sua história simbólica, sua ânsia em constituir um *corpus* patrimonial, um “museu imaginário”, como dizia André Malraux. No plano simbólico, a arte do “comum” é uma arte que não veicula uma metafísica da duração e permanência, que não apresenta objetos candidatos a uma eventual museificação, e ainda menos a um devir-eterno. Ela se desfaz de toda preocupação ligada à ideia de posteridade. Uma forma de luta contra uma arte que atravessou a história, carregando uma maiúscula poderosa (a Arte), exige que a arte do “comum” seja circunstancial, de situação, efêmera, micro temporal, que ela não dure além de seu acontecer espaço-temporal. É encenação de uma proposição artística que solicita a recepção imediata de um público num tempo volátil. É o conjunto desses componentes que faz performar a arte do “comum”, construindo uma ocasião, a ocasião de um acaso feliz entendido como o encontro da arte com parceiros aleatórios, o público “comum”. Hoje, a arte que promove o “comum” privilegia a atenção àqueles que não costumam ter uma relação com a arte. Ela faz perfil baixo, reorientando a arte na direção de quem não costuma participar e ainda menos ter sido formado a seus segredos teóricos. A sua brevidade e sua instantaneidade são destinadas ao sentimento e aos afetos imediatos dos espectadores e/ou participantes. O “comum” exige o fim das mediações sábias, dos protocolos seletivos, de uma certa instituição da arte, ela implica um certo não-saber, tornando a assimilação e compreensão mais diretas e fáceis. Nada melhor, nesse sentido, que o contato estabelecido pelo(s) artista(s) com um público em espaços não institucionalizados: rua, praça, parque etc. A arte do “comum” faz comunidade ao ar livre, capturando o público de passagem, surpreso, não avisado. Parece reavivar, numa forma de analogia surpreendente, o modo adotado na Grécia antiga para os cultos, antes de os templos começarem a ser construídos para abrigar um espaço e uma imagem duradouros do divino. O “comum” desloca o rito da instituição, no duplo sentido do genitivo, a saber, os ritos que os templos da arte, o museu ou a galeria, produzem e exigem para atestar que eles mesmos são *ritos-em-si* (todo museu é um mega rito que abriga micro ritos). Esse programa, chamado historicamente de arte anti-institucional, é bem conhecido e, nesse sentido, nada inovador.

O “comum” não é difícil. Ele privilegia a interação aleatória entre instâncias, artista e público, cujo contato configura a cena de um encontro imediato prescindindo de preparo do lado do observador. O surgimento, em certas situações urbanas, de ações performáticas que parecem ao público relativamente improvisadas, portanto, não baseadas num controle ou num domínio erudito de uma linguagem formal específica, criam um *teatro de situação* que passa uma ideia de espontaneidade até lúdica. A partilha de um momento dinâmico, carregado de

uma breve intensidade, costuma harmonizar o(s) artista(s) e o público no *core* da ação, sempre imprevisível, mas é de se perguntar se a construção da qualidade estética pode deixar muitas vezes a desejar sem afetar o conteúdo propositivo do acontecimento? Como argumenta o livro de minha autoria, a arte (do) “comum” pode gerar uma forma de negligenciamento artístico, notadamente no quesito construção-e-uso-da imagem. A intensidade emocional de uma ação nunca garante a qualidade de seu conteúdo artístico, o(s) artista(s) se revelando às vezes pouco exigentes no “produto” que eles propõem a seu público. Problematizei esse aspecto a partir da categoria nietzscheana de “alexandrinismo”, notadamente na Coda (Huchet, 2023, p. 397-421)², ou da ideia de um prejuízo estético decorrendo de uma insistência excessiva na proposta de uma arte que, no final de contas, procura ser moral (não digo moralizadora). A intenção moral pode impactar a dimensão artística. Às vezes, ao pensar demais no efeito social e menos nas mediações formais-plásticas, a interação “comum” entre artista e público gera uma arte que, por estranho que pareça, acaba usando da performance artística como faria um sofista com a linguagem. A analogia, provocativa, entre arte e sofismo é formulada por Hegel em sua estética, há duzentos anos. Trata da arte que se quer demasiadamente próxima de seu público, levando-lhe informações que não exigem um processo complexo de recepção. Arte “sofista” seria uma arte demasiadamente fácil ou assimilável, persuasiva, que se pretende rica em teor crítico, mas que esconde a fraqueza estética de seus elementos formais atrás de intenções, no caso da arte do “comum”, generosas.

É quase sempre uma argumentação de carácter sociológico que atribui ao “comum” seu poder disruptivo. Ela predomina no discurso dos artistas que atuam nessa linha, propiciando uma motivação capaz de seduzir imediatamente porque ela pauta uma forma de generosidade social. Por quê? Porque esse “comum” é relacionado à ideia de reinventar o cotidiano. Ele quer agir no cotidiano, ser arte que movimenta a vida normal dos anônimos, de preferência urbanos, não iniciados aos códigos da arte institucional. Esse “comum” funciona como *mantra*. Trata-se de fazer a arte descer de seu pedestal histórico, de regenerá-la no caldeirão da interatividade entre artistas e público, de quebrar sua antiga verticalidade e de lhe atribuir uma dimensão horizontal, facilitando a assimilação do parceiro, uma experiência mais imediata que não precisa de iniciação prévia sobre os códigos de linguagem herdados da história da arte. Questão histórica, cuja importância já

2 Notadamente, no que diz respeito a Hegel, uma citação do *Curso de estética* (*Curso de Estética. O Belo na arte*, 2ª ed, São Paulo, WMF Martins Fontes, 2009) e outra, também na p. 410, de Ernst Cassirer, que identificou (*A filosofia do Iluminismo*, Campinas, Editora da Unicamp, 1997) o perigo de um devir-“espetáculo” da arte na teoria do abade André Du Bos no século XVIII. Esse abade bem surpreendente me parece antecipar em muitos aspectos a recente categoria de *espectador emancipado* em J.Rancière, a emancipação em questão sendo central na arte (do) “comum” por ela exigir a marginalização dos intermediários e especialistas na relação entre arte e público (ver cap.4: “Posições estéticas: política do público”, p. 131-167).

transparece, por exemplo, na fascinante e errática conversa entre Joseph Beuys e Jannis Kounellis, em 1985, num colóquio a quatro na cidade de Basileia, no qual a categoria de “comboio” artístico apresentava alguns desafios teóricos longamente discutidos no encontro (Beuys, 1986, p. 140). Por “comboio”, Enzo Cucchi, pintor italiano da Transavanguardia, entendia a história da arte como herança que os artistas devem carregar e com relação à qual eles precisam se posicionar. Um dos problemas era de saber se os artistas podem vulgarizar a arte e como se estabelece a relação entre leigos e especialistas (Huchet, 2023, p. 103-129). Costumamos vulgarizar a ciência, mas podemos vulgarizar a arte? A arte do e para o “comum” ainda recorre a protocolos, mas eles não têm o peso constrangedor presente nos códigos de acesso exigidos pela arte institucional, seja ela moderna, seja ela contemporânea. O “comum” é a categoria que garantiria que, nela, alguma visada educacional (Hélio Oiticica já falava em artista educador em suas “Notas sobre a Nova Objetividade Brasileira”) inerente a uma arte conscientizadora, a despertar a faculdade elucidativa e auto elucidativa das pessoas, conseguisse tocar a todos sem restrição. Num nível geral, o conceito artístico de “comum” é generoso porque ele pauta uma *deshierarquização* no uso das escalas de valores; ele reivindica muitas vezes uma pretensa *deselitização* da arte³, uma proposta de transmissão da possibilidade da experiência “artística” a pessoas não acostumadas a ter um contato com ela – mas que arte, no caso? O “comum” viria horizontalizar a arte numa troca entre artista(s) e público, que, ao “participar” – outro *mantra* –, experimenta o que tantos coletivos costumam chamar de coautoria, condicionada pela renúncia do artista a seu estatuto tradicional de autor. Já lemos muito sobre esse *slogan* corriqueiro que se banalizou e que questionei (Huchet, 2023, p. 79-102 e p.169-220)⁴.

Esse conceito generoso de “comum” é uma máscara. Ou ele é o “comum” de alguns – de algum grupo, de alguma comunidade - ou, sendo potencialmente para todos, ele é paradoxalmente um vestígio de universalidade. Trata-se da diferença entre um “comum” específico, exclusivo, que restringe sua generalidade a um

3 Nesse sentido, a posição heterotópica da arte (do) “comum” com relação ao mercado da arte merece ser mencionada. Por mais que o efêmero possa, contudo, desejar se beneficiar de um devir-mercadoria, as ações no “comum” representam, em seus mecanismos, um universo afastado da lógica monetária.

4 A isonomia estética entre artistas e público exige uma relação direta entre ambos, sem mediadores. A problematizo longamente, frisando o paradoxo de artistas que precisam, para garantir essa igualdade entre destinador e destinatário, artista e público, que suas poéticas artísticas funcionem como atos de comunicação indutores de (re)ação. Um desejo pragmático de comunicação que Habermas, o filósofo com quem se dialoga, nega aos atos poéticos – seriam ficções desinteressadas -, cria o paradoxo da arte do “comum”: o poético assume a função de transmissão de alguma mensagem, induzindo potencialmente uma reação pragmática, o que constitui uma motivação tradicionalmente reservada aos “atos ilocutórios” (verbais) de comunicação. O “comum” seria sempre para comunicar algo que pudesse induzir o sentimento e/ou a experiência de alguma comunidade.

perfil sociológico definido - os parceiros, o enunciador, o público destinatário e o enunciado agem em nome próprio - e um “comum” em que a atenção a todos configura uma generalidade abrangente, inclusiva, reciclando o universal sob uma máscara nova. Assim, se entendemos por “comum” *o que podemos compartilhar, uma experiencia sensível não limitada por pré-requisitos cognitivos ou setorializações sociológicas*, ele aparenta reafirmar uma espécie de universalismo, mas no modo fraco ou, melhor dito, como que numa ontologia paradoxal em que o artista não ousaria mais afirmar as pretensões simbólicas da arte – sua grande letra A -, escondendo-as atrás de um discurso nivelador. Acredito que o “comum” é uma ilusão se ele significa uma maneira inconfessada de reciclar um universal recalcado que insiste por trás e está a voltar a despeito das denegações. Com efeito, a mudança das causas sociais ou dos horizontes antropológicos não pode esconder que todo “comum” potencializa uma universalidade. A concentração do “comum” e das ações que ele pode motivar num público sociologicamente perfilado – para usar uma palavra antiga, o proletário -, não pode barrar o fato de que a questão da comunidade sem limites do “povo”, como disse Blanchot, está a ressurgir. Trata-se de uma genericidade que, por mais circunstancial ou breve que seja, não deixa de apontar para o “imediato-universal” de que falava o filósofo francês.

Enquanto pesquisador no duplo campo da história da arte e da estética, minha atenção às permanências críticas trans históricas me leva a propor a ideia de que, mais de duzentos anos depois do filósofo solitário de Königsberg ter construído sua estética, os adeptos do “comum” ainda se inserem - num paradoxo que eles não gostariam de reconhecer - na lógica do *sensus communis*. A questão é relacionada à do efeito e do afeto gerados pela arte. Decerto, com Kant, se falava ainda em “belo”. Não retomaremos aqui os trabalhos decisivos de Thierry de Duve sobre a legítima substituição da palavra “arte” à palavra “belo” na teoria da arte, mas consideramos como adquirido que onde se lê “belo” em Kant, deve-se ler “arte” (de Duve, 1989). A partir dessa substituição epistemológica amplamente argumentada pelo De Duve nos anos 1980, podemos retornar a Kant com o intuito didático de enxergar em sua meditação filosófica sobre o belo e o sublime uma filosofia do efeito estético. Efeito, afeto, juntos, já que o sentimento, no que chamavam, há duzentos anos, de gosto, está envolvida como uma peça-chave nesse processo.

A frequente destinação, notadamente pelos ativistas, da performance artística a um público chamado genericamente de periférico, vivendo habitualmente longe do mundo da arte institucional, não pode esconder o fato de que a ambição de uma ação com e no “comum” carrega em si potencialidades universalizantes. Seja como o “comum” de um grupo sociocultural específico, seja como o “comum” de uma nação que possui também seus *totens* de identificação e “identidade”, o “comum” é sempre uma generalidade. O “comum” *particular* é a maneira insatisfatória de qualificar o “comum” de um grupo que reivindica uma identidade cultural,

racial, étnica, cultural, religiosa, sexual etc. específica. O “comum” *universal* seria também o modo vago de chamar para um público não predeterminado, anônimo, infinito. A tensão é flagrante entre o *comum universal* (macro comum) e o *comum particular* (micro comum). Mas, nos dois casos, a diferença de estratificação, de definição do objeto, do público-alvo, não impede que o mecanismo requerido para que a proposição artística funcione seja bem algum *sensus communis*. O “universal” está sempre de volta como sombra fantasmal mesmo quando ele é redefinido como “comum”. Ao mesmo tempo em que ele pretende desfazer o “universal”, o “comum” o reaviva na denegação.

O *sensus communis* é fácil de se compreender quando entendemos com Kant que ele é a “ideia de um senso comum a todos, isto é, uma faculdade de julgar que, em sua reflexão, leva em conta, ao pensar, o modo de representação de outro homem para vincular, por assim dizer, seu juízo à razão humana [...]” (Ferry, 2003, p. 128). Vemos bem: o juízo estético liga os homens e os faz enxergar a possibilidade de uma participação universal a uma forma de razão. A experiência em questão, na qual inteligência e sensibilidade se completam e se alimentam mutuamente, instaura um apelo a um compartilhamento intersubjetivo potencialmente universal. Seria na ordem da experiência estética, da sensibilidade, dos sentidos, que encontraríamos o lugar privilegiado de uma possível comunidade sensível, que pode unir, evitando os atritos ligados a outras ordens da experiência. Como escreve Lyotard, o *sensus communis* é “a Ideia [...] de um senso comunitário [...] que leva em conta o modo de representação de todo outro homem” (Lyotard, 1984, p. 241). Todo outro homem... É a lógica de Le Corbusier e dos abstratos mencionados acima. Um universal que as vanguardas prezavam e promoviam, o que poderia ser considerado como uma das diferenças com a qual os artistas do “comum” pretendem romper, restringindo seus horizontes práticos a grupos mais circunscritos e a situações mais modestas. O universalismo das vanguardas históricas constituiria um cenário glorioso com o qual se quer romper, reorientando sua dimensão utópica em performances heterotópicas menores. O “comum” reinventa bem uma arte “menor”, depois da arte “maior” que todas as vanguardas foram, não em suas poéticas visuais, mas em seus ideais teóricos...

Entretanto, tratando-se de “micro comum” ou de “macro comum”, ambos convocam as propriedades da experiência estético-artística⁵, que consiste na abertura de um horizonte de integração intersubjetiva de escala humana em que as pessoas conseguem identificar uma solicitação a se unir com os outros para agir na realidade, independentemente de toda norma prescritiva. Nem normativa, nem prescritiva, a arte é indutiva. Ela seria capaz de fazer se encontrar, convergir, *comungar* num afã de ação na realidade, os membros de uma sociedade, respondendo a um apelo da arte, a resposta sendo inventada e

5 Não entramos aqui na relação entre os dois termos. Os mantemos unidos estrategicamente.

não predeterminada por um conceito normativo prévio. Como escreve Lyotard, os interlocutores “devem um e o outro procurar formular completamente o sentido. É assim que a comunicabilidade é exigida ‘por assim dizer como um dever’” (Lyotard, 1984, p. 243) que a experiência estética cria.

Na experiência do sentido comunitário, a “partilha” não pode não acontecer. A arte faz se experimentar o direito de todo juízo estético, de todo sentimento artístico, existir e se comunicar. Lyotard caracteriza, inclusive, esse sentimento potencialmente compartilhável, de “antecipação sentimental da república” (Lyotard, 1984, p. 242). A arte, pela experiência que ela propicia, tem esse poder de antecipação de uma coisa comum experimentada na *ágora* do sentimento gerado na recepção. O sentimento disparado no sujeito, que participa enquanto espectador de uma performance artística “comum” – urbana, aparentemente não-institucional e improvisada, *happening* ou *event* em que o(s) artista(s) interage(m) com uma coletividade –, é o sentimento de dividir com os outros um “elo de ‘comunicabilidade’”. Esse elo sentimental não pode ser objeto de um conceito [...], mas o sentimento tampouco é ausência de elo” (Lyotard, 1984, p. 243). Se o sentimento carrega de dentro de si uma potência de comunicação com os outros, é porque a arte, propiciando ideias, institui de direito o dever da partilha. O *sensus communis* é um apelo à comunidade. Essa comunidade é “chamada imediatamente, sem mediação de um conceito, pelo único sentimento, naquilo que o torna partilhável *a priori*” (Lyotard, 1984, p. 242). Importa que seja uma partilha imediata, sem mediação. É assim que, seguindo essa lógica, o “comum” atual prescinde de iniciação prévia a códigos cognitivos ou informativos da linguagem artística. É exatamente nesse sentido que Lyotard resumia a significação desse sentimento, que se alimenta de, e que propulsa uma antecipação da república.

Creio poder afirmar que o artista do “comum” é um neokantiano que se ignora. Ele não leva uma ação artística ao público sem cogitar a geração de um efeito/afeto, e recorre, assim, sob uma máscara nova, ao mecanismo enunciado por Kant no conceito de *sensus communis*, sempre a reativar uma ideia da comunidade. Na circunstância, acaba sendo de menor importância saber se ele age para uma comunidade restrita a certos traços socioculturais específicos ou para uma comunidade infinita, porque, o que aqui age é a capacidade de a arte pôr em movimento e sentimento de comunidade. Seja micro comum, seja macro comum, é o núcleo de humanidade que ambos procuram despertar e (re)configurar. Que haja dez pessoas ou o infinito dos humanos no jogo da interação com a arte, se trata de um processo de natureza similar. Inclusive, o “imediato-universal” de Blanchot tem mais chances de se concretizar na micrologia experimental da performance breve, efêmera, circunstancial. Com efeito, é uma certa velocidade em (re)configurar o universal na sua imediatidade que caracteriza a proposição da arte (do) “comum”, que escolhe investir no curto prazo, sem, contudo, ignorar o fato de que a concentração espaço-temporal da experiência garante a intensidade do movimento sensível e crítico no qual o humano está a se atestar como comunidade estética e moral. As argumentações sociológicas são absolutamente insuficientes. Elas não podem

esgotar a análise do “comum” artístico porque elas não fazem jus às consequências mais amplas do processo. A sociologia costuma ofuscar o funcionamento estético mais amplo. Assim, a arte do “comum” não pode impedir que, dentro do espaço mais modesto ou restrito de sua performatividade, o salto na dimensão universal inerente ao *sensus communis*, disparado na experiência estética, esteja a funcionar.

Nunca é suficiente sociologizar a questão do “comum”, que encontra nas legitimações sociais e políticas seu eixo habitual de argumentação. No final de contas, todo artista do “comum” recorre ao jogo da “educação estética da humanidade”, seja ele restrito ou amplo em seus horizontes. Inclusive, no plano de sua relação dialética com a história da arte, a arte do “comum” não pode ignorar que ela está a acontecer depois de séculos de “arte”. Como momento contemporâneo de uma história da arte que insiste por baixo, a arte do “comum” não pode ser pensada sem levar em conta que ela é uma pragmática *histórica*. Como mixto insolúvel de realismo e de utopia, ela pretende mudar a realidade e gerar uma realidade mais fundamental que a realidade normal, mas quando ela tenta “colar” o máximo possível ao real, tanto do lado de seu público quanto do lado de seus procedimentos artísticos, ela não pode deixar de abrir uma questão delicada: a arte que “cola” ao real é uma linguagem que carrega sempre seu diferencial com relação ao real comum. É o que afirmamos a respeito do simples exemplo da colagem cubista: materiais reais, sim, mas numa imagem que opera no plano do símbolo. Performar o, no, e com o “comum”, é sempre relançar uma máquina simbólica que não é comum porque ela tem uma genealogia.

O artista do “comum” sabe que a arte é poderosa em manejar as realidades num plano simbólico. Na pauta do “comum”, ele nunca deixa de desempenhar o papel do *bom pastor* que leva a *boa nova* da arte às pessoas não iniciadas. Nesse jogo, esse artista que Dominique Chateau chamou de “pós-artista” avança mascarado: ele pretende despersonalizar seu papel de agenciador, pretende dividi-lo com os outros, os anônimos da rua, da praça, do teatro de-teatralizado, pretensamente *desesteticizado*, *desarticizado* etc., mas ele o faz graças aos recursos da singularidade simbólica envolvida em toda performance estético-artística. Ele manipula a credulidade do público porque nesse tipo de performance, por essência simbólica, o público “comum” é glorificado, mas aquele que glorifica é o artista com os recursos da linguagem que ele maneja: a arte. A palavra se escreve com uma letra minúscula que é apenas o tampa-sexo da maiúscula.

A arte, como protocolo de sensibilização, sempre recorreu ao jogo da diferença. A denegação manifesta sintomaticamente uma dificuldade em resolver dialeticamente a relação com a *tradição da diferença* – boa maneira de caracterizar a história das artes –, que é sempre uma irreduzível diferença social e simbólica. Os artistas sempre souberam, mesmo e sobretudo quando o denegam, que o artista nunca é “comum”. Tampouco a “arte”.

Referências

- BEUYS, Joseph et al. **Bâtissons une cathédrale**. Paris: l'Arche, 1986.
- BLANCHOT, Maurice. **La communauté inavouable**. Paris: Minuit, 1984.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis, Vozes, 1994.
- DE DUVE, Thierry. **Au nom de l'art**. Pour une archéologie de la modernité. Paris: éditions de Minuit, 1989.
- DU CAMP, Maxime. **Les Beaux-Arts à l'Exposition Universelle de 1855**. Paris: Librairie Nouvelle, 1855.
- FERRY, Luc. **Homo Aestheticus**. A invenção do gosto na era democrática. Edições Alameda, 2003.
- HUCHET, Stéphane. **A sociedade do artista**. Ativismo, morte e memória da arte, São Paulo: Editora 34, 2023.
- LYOTARD, Jean-François. **Le différend**. Paris: éditions de Minuit, col. Critique, 1984.
- NANCY, Jean-Luc. **Le sens du monde**. Paris: Flammarion, 1993.
- NANCY, Jean-Luc. **La communauté désœuvrée**. Paris: Christian Bourgois éditeur, 1986.

Stéphane Huchet

Professor Titular da Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais. Pesquisador em Produtividade do CNPq. Publicou *A Sociedade do artista: ativismo, morte e memória da arte*, São Paulo: ed.34, 2023; *Experimentum mundi: arte e sortilégios modernos da semelhança*, Porto Alegre: Ed. da UFRGS, Col. Interface, 2022; *Intenções Espaciais: a plástica exponencial da arte (1900-2000)*, Belo Horizonte: C/Arte, 2012; *Fragmentos de uma teoria da arte (org.)*, São Paulo: Edusp, 2012; *Castaño: situação da pintura*, Belo Horizonte: C/Arte, 2006 e outros artigos.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9400245008288091>

ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4102-6920>