

A fábrica do sensível: as imagens contraditórias da arte

Luiz Cláudio da Costa*

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Resumo

Defendendo a estética como terreno afinado com a batalha pela emancipação de novas formas da subjetividade política, Jacques Rancière ressalta o papel da arte como experiência contraditória do sensível. A experiência estética transforma e redesenha a partilha do sensível, a divisão que predetermina as formas de “ser em comum”. Mais do que criação subjetiva oposta a regras comuns, a arte diz respeito à produção de uma ideia de comunidade fundada no dissenso. Dividindo a partir do interior determinada situação do sensível, a arte reconfigura as possibilidades da percepção, do pensamento e da ação, bem como redistribui as competências na comunidade. A arte educa, fazendo-nos habitar uma potência heterogênea que aproxima ordens contraditórias como saber e não saber, logos e *pathos*, autonomia e heteronomia.

Palavras-chave

Estética, Arte, Imagem, Experiência Sensível, Modernismo.

Abstract

Defending the aesthetics as the terrain where the battle takes place for the emancipation of new forms of political subjectivity, Jacques Rancière highlights the role of art as a contradictory sensorial experience. The aesthetic experience transforms and redraws the distribution of the sensorium, the division that predetermines the ways of being-in-common. Art relates to the production of a community founded on the idea of dissent. Dividing from within a given sensorial situation, art reconfigures the possibility of perception, thought and action, redistributing the capabilities within the community. Art teaches how to live in a heterogeneous sensorium because it links contradictory orders as knowing and not-knowing, logos and pathos, autonomy and heteronomy.

Key-words

Aesthetic, Art, Image, Sensory Experience, Modernism.

* Professor e pesquisador da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, é autor do livro *A gravidade da imagem: arte e memória na contemporaneidade* (Quartet/Faperj, 2014) e organizador da coletânea *Dispositivos de registros na arte contemporânea* (Contracapa/Faperj, 2009).

O historiador da fotografia Michel Poivert sustenta a importância das relações ambíguas entre a fotografia e a arte conceitual para o que chama de “requalificação ética da estética” (POIVERT, 2010). Central nas práticas conceituais, o papel da fotografia estabelece uma dialética arte-documento que permite à arte incorporar aquilo que ela não é: “No momento em que, após Marcel Duchamp, tudo pode ser arte, a fotografia preencheria a missão de ser precisamente aquilo que a arte não pode ser, ‘um Outro da arte’” (POIVERT, 2010: 12). A requalificação ética da estética ressalta não a utilidade instrumental da informação visível, mas o valor do documento que revela a realidade contraditória das imagens da arte. Uma tal requalificação permite a revisão da concepção da estética formulada por Clement Greenberg durante os anos 40 e 50, assim como pode problematizar o ressentimento antiestético surgido de certa crítica ao discurso modernista da pureza da forma e da autorreferência da obra de arte.

Historiadores da arte, como Paul Ardenne, demonstram esse ressentimento mediante um discurso iconofóbico que opõe a passividade da contemplação da “obra tradicional” à atividade da ação direta do artista sobre o real. A arte contextual, segundo a concepção de Ardenne, reúne trabalhos preocupados em “tecer com a realidade” (ARDENNE, 2002: 17), o que engloba desde a produção *in situ* surgida nos anos 60 com o minimalismo e se estende às experiências de artistas em “atos de presença” praticados na cidade ou na paisagem. Que os artistas, desde os anos 60, se interessem pela experiência física em presença da realidade material não significa a recusa sem ambiguidades ao gesto da experiência técnica que apreende e conhece pela imagem. Do Fluxus à arte conceitual, as contradições entre rejeitar a imagem e utilizá-la por seu valor de documento nas apresentações de trabalhos efêmeros são reconhecidas por diversos autores (ROBERTS, 1997). Não é o que parece pensar o autor de *Un art contextual*, para quem o real se opõe à aparência, ao ilusório, enfim, à própria obra como forma de representação: “Uma realidade que o artista deseja fazer mais do que representar, o que o leva a recusar as formas clássicas de representação (pintura, escultura, fotografia ou vídeo, quando utilizadas como fórmulas únicas de

exposição) em prol da relação direta e sem intermediário entre a obra e o real” (idem :17-18).

Jacques Rancière (2005: 38) parece ter em mente esse debate da contemporaneidade em suas reflexões sobre arte. O filósofo trata da crise da arte como a “derrota do paradigma modernista simples”, afastado das misturas de gênero e de suportes, bem como da polivalência política das formas contemporâneas da arte. Ao final do último capítulo de *Aisthesis*, Rancière nomeia o pai desse paradigma da arte modernista da América do Norte nos anos 30. Clement Greenberg seria o suporte intelectual da obstrução do curso da arte que, no seio da cultura popular, reservou “sua reverberação infinita aos minutos os mais insignificantes da vida ordinária” (RANCIÈRE, 2011: 301). O modernismo como prática e discurso da arte viria substituir a produção que naquele momento aproximava as artes visuais e a literatura da “arte ordinária da reportagem”, como o livro de James Agee com Walker Evans, *Louvemos agora os grandes homens*. Escritor e fotógrafo combinaram texto e fotografia de modo independente em um “regime médio de apresentação e interpretação dos fatos” (idem: 291). O modernismo de Greenberg e dos artistas marxistas “sérios” viraria a página daquela produção dedicada a conceber a vida dos mais humildes à altura de seu destino.

A propósito, Rancière demonstra reserva em relação ao discurso uniforme do domínio da comercialização da imagem pela cultura do espetáculo. O pensamento crítico que reservou suas forças nos anos 50 contra o ilusionismo das imagens estenderia sua condenação à realidade convertida em pura aparência com o pós-modernismo de Jean Baudrillard e Jean-François Lyotard. Desde Guy Debord, a crítica à lei do espetáculo corresponde à apreciação negativa do olhar por sua condição de passividade. Ao censurar a reprodução indefinida do ilusionismo da imagem tomada por realidade, a vertente crítica desaprova igualmente o espectador que contempla passivamente as imagens. Incorporado às avessas pelo pensamento pós-moderno, esse pressuposto iria considerar a própria realidade uma ilusão, um constructo de imagens (RANCIÈRE, 2012a: 45). Se Rancière concede certa ingenuidade ao “uso militante da imagem”, uma vez que tal atitude pode desqualificar a contradição fundante do sensível ao opor realidade e

aparência, o objeto de sua recusa veemente é o “simplismo das ideias de representação e de imagem” do debate na contemporaneidade (*idem*: 92). Esse problema está no cerne da discussão do filósofo sobre a potência do regime estético. A defesa enfática da estética que ele efetua recai sobre as possibilidades de as imagens da arte reconfigurarem o senso comum: “O problema não é opor a realidade a suas aparências. É construir outras realidades, outras formas de senso comum, ou seja, outros dispositivos espaçotemporais, outras comunidades de palavras e coisas, formas de significados” (p. 99). É nesse cenário que a arte pode intervir e produzir novos modos de ver, sentir, pensar e agir.

Como conceber a requalificação da estética distante tanto das proposições modernistas de autossuficiência das linguagens como dos “ressentimentos antiestéticos” advindos com a crítica pós-moderna ao formalismo? Ao defender a identificação da arte pelo modo de ser sensível de seus objetos, Jacques Rancière chama a atenção para o ressentimento que nega as ilusões da estética enredada na partilha do comum. Duas vertentes despontam abertamente nomeadas pelo filósofo. A primeira é a filosofia analítica dedicada à busca de metodologia bem fundada para a validação dos juízos de gosto. Defendendo a estética como regime sensível da arte, Rancière se posiciona contra a teoria da arte praticada pelos filósofos analíticos. Produzir um saber sobre a arte bem fundado nos critérios lógicos seria afastar os efeitos maléficos das ilusões da estética de um comum partilhado dissensualmente (RANCIÈRE, 201: 169).

A linguagem segundo a filosofia analítica revela o saber como significação designada na proposição, independente da experiência. Vários trabalhos artísticos da vertente conhecida como Crítica Institucional procedem por divisões e decomposições para promover análises do sistema e definir a obra de arte por proposições de linguagem. Joseph Kosuth e Daniel Buren acreditam que a obra de arte não passa de uma proposição de linguagem funcionando de forma lógica. Foi, entretanto, Arthur Danto em “The Artworld”, artigo publicado em 1964, quem enunciou a problemática por meio da distinção entre a *Brillo Box* de Andy Warhol e a caixa da mercadoria. O que fundamentava sua definição da obra era o pertencimento ou não ao mundo da arte (DANTO, 1964: 580). Embora os artistas e

o historiador possam reconhecer no cerne da proposição e do discurso crítico o sistema que define o que é arte, desconsideram, ao operar somente na linguagem, o tecido mais amplo da experiência sensível no qual as obras são produzidas. Lugares de exposição, formas de circulação, mas também modos de perceber, agir e pensar pertencem a esse tecido. O que a crítica analítica não pode admitir ao considerar a obra mera proposição de linguagem é que há um “regime”, um *a priori* histórico constituído por todo o tecido discursivo (no qual entram, mas não exclusivamente, a instituição e o mercado) que permite identificar certos objetos como arte. O regime estético não é uma “teoria”, mas uma noção social, uma formação que identifica e apresenta a obra de arte. Essa dimensão epistêmica da estética é justamente o que é negado pela filosofia analítica. A precisão de Rancière é taxativa: “A filosofia analítica convida a abandonar essas ilusões da estética especulativa em favor das sensatas reflexões a respeito dos critérios da artisticidade dos objetos e da validade dos juízos de gosto” (RANCIÈRE, jul. 2011: 169).

Abraçando a estética como o terreno em que se dá a batalha pela emancipação de novas formas da subjetividade política, Jacques Rancière distancia-se dos discursos desencantados que ressaltam o inexprimível do acontecimento. Defensor do acontecimento irrepresentável, Jean-François Lyotard é o foco da crítica de Rancière ao pós-modernismo. A posição intelectual de Lyotard se enuncia na frase escrita em *O inumano*: “Um acontecimento, uma ocorrência, o que Martin Heidegger chamava de *Ei ereignis*, é infinitamente simples: contudo, esta simplicidade só se pode tornar próxima na privação” (LYOTARD, 1989: 96). Grande admirador de Barnett Newman, Lyotard justifica a abstração na pintura do artista norte-americano por meio de uma leitura particular do sublime. Newman não recusa o tema na pintura, ele tematiza a própria impossibilidade de representar. A geração de Newman nos Estados Unidos não teria sido seduzida pela “abstração vazia” das escolas europeias do início do século XX, mas pelo acontecimento que não pode ser representado (*idem*: 88). Em Newman, o tema é o acontecimento cuja presença suscita surpresa admirável ao mesmo tempo que ameaça como caos. É nessa condição que a obra de Newman pertence ao sublime. A experiência do indizível é um “desapossar da inteligência que comove” (*idem*: 98).

Liotard encarna o pensamento do irrepresentável considerado por Rancière outra espécie do ressentimento antiestético. A história da impossibilidade do pensamento na contemporaneidade tem origem no artigo de Theodor Adorno, “Crítica cultural e sociedade”, escrito em 1949. O Holocausto levou diversos teóricos, como George Steiner e Maurice Blanchot, entre outros, a repensar a linguagem. O silêncio, o espaço da morte, a impossibilidade de representar o irrepresentável tornar-se-iam, para esses autores, o problema de toda linguagem. Defendendo o isolamento das vanguardas em relação às demandas da cultura mercadológica, Lyotard invalida as promessas de emancipação das grandes narrativas. A estética do sublime consiste em testemunhar o irrepresentável, abraçando a experiência do abismo do pensamento como perda da relação estável entre o sensível e o inteligível. A privação de significado e de informação é um modo de resistir à regra da novidade imposta pelo mercado da cultura e da arte. Em sua fórmula, “o sentimento do sublime é o nome dessa privação” (LYOTARD, 1989: 111). Em consequência, Lyotard bloqueia o caminho originário da estética em direção à política. Ao repensar o sublime na arte como modo de provocar o transtorno do pensamento, Lyotard se coloca contra as ilusões, características da estética, de transformação do mundo. Rancière opõe-se firmemente à leitura do sublime de Kant realizada por Lyotard:

A reinterpretção da análise kantiana do sublime transpõe para a arte o conceito que Kant havia situado além da arte, para com isso melhor fazer da arte um testemunho do encontro com o irrepresentável que desconcerta todo o pensamento – e, a partir daí, um testemunho contra a arrogância da grande tentativa estético-política do devir-mundo do pensamento (RANCIÈRE, 2005: 12). A estética é o regime de identificação das artes que reconfigura o sensível sob bases distintas das operações de hierarquização relacionadas tanto ao regime ético das imagens como ao paradigma poético-representacional. Ao entrar em “acordo com o regime ético de imagens”, a estética suprime não a representação, mas as normas de classificação e julgamento de ambos os regimes anteriores (RANCIÈRE, mar.-abr. 2002: 137). O regime ético das imagens havia definido um domínio geral das artes do fazer. Identificando imagens segundo seu teor de verdade, o objetivo principal do regime ético era hierarquizar as ocupações políticas e sociais. Nesse sentido, era

preciso que as imagens fossem diferenciadas. Deviam ser consideradas verdadeiras ou meros simulacros, conforme imitassem um modelo ideal ou meras aparências. O regime poético-representacional, por sua vez, apareceu para identificar as artes que executavam imitações consistentes no domínio geral do fazer. Organizando as maneiras de fazer, ver e julgar por meio da noção de mimese, o regime poético-representacional pressupôs princípios normativos de inclusão, privilegiando os gêneros segundo os temas, a ação contra a caracterização, a narração em detrimento da descrição. A partir do regime estético da arte introduzido por volta do século XVIII e concluído com Freud, Marx e Balzac no século XIX, não será mais possível haver estabilidade entre o visível e o dizível.

Ao defender a estética, Rancière (2012a: 83-102) combate claramente os discursos críticos que contrapõem a passividade da imagem e sua vida alienada à ação viva capaz de resistir à mentira do espetáculo. A potência das imagens estéticas será então dupla: inscrever os sinais de uma história e ostentar a força afetiva de uma presença bruta, sem deixar de negociar com as imagens que a cultura da mercadoria põe em circulação (RANCIÈRE, 2012b: 9-41). A arte identificada pelo regime estético tornou-se uma espécie de “fábrica do sensível” cujas imagens induzem a novas formas de subjetividade política (RANCIÈRE, 2005: 63). Identificar a arte pelo sensível partilhado supõe o comum como espaço de coparticipação, bem como ressalta a existência de zonas de exclusão. Nas palavras de Rancière (*idem*: 16), “A partilha do sensível faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce”.

A partilha do sensível é o cerne da política, e as práticas artísticas intervêm na distribuição geral dos modos de fazer, nas relações dos modos de ser e nas formas de visibilidade. Ao subtrair o sensível de suas conexões ordinárias, a arte nos faz habitar uma potência heterogênea que aproxima ordens contraditórias como saber e não saber, logos e *pathos*, autonomia e heteronomia. A questão da autonomia continua cara à Rancière, mas ela não representa a autossuficiência de um campo. A autonomização da arte identificada como campo próprio e sua dissolução nas formas da vida são dois elementos em constante tensão indissociável. A arte não é pura reflexão sobre seus próprios dispositivos, nem cada arte é uma investigação

sobre seu meio específico, justamente porque ela não se pode separar dos outros objetos da realidade. A “autonomização da autonomia da arte” operada por Clement Greenberg e por Theodor Adorno constitui o “corte não dialético” que fez a arte esquecer o paradoxo que a funda (ASPE, 2013). A arte só se realiza fora de sua própria esfera incluindo o que não é arte, justamente porque ela é uma “forma autônoma de vida”. Formas de arte e formas de vida interligam-se e operam trocas constantes.

As bases do paradigma estético

Entender a política própria ao regime estético da arte é perceber como autonomia e heteronomia estavam originalmente associadas à concepção da estética articulada por Schiller. Vinculando a arte às promessas de emancipação da vida, Schiller acorda ao que chama de estado estético a experiência do contraditório. O sensível é liberado do domínio do conhecimento bem como da vontade. Após Herbert Marcuse e Jürgen Habermas terem reconhecido a importância de Schiller em atribuir à arte o papel social e revolucionário, é a vez de Jacques Rancière retomar as reflexões do filósofo propositor da educação estética. Rancière busca rever a estética para reatá-la à esfera política como o fizera Schiller, mas, acima de tudo, deseja desfazer o nó que uniu a estética seja ao modernismo formalista, seja ao ressentimento estético pós-modernista. Segundo Ricardo Corrêa Barbosa (2011: 28), Schiller apostou nos “caminhos da formação das condições subjetivas para o advento da nova sociedade e de suas instituições” a fim de rever os equívocos da Revolução Francesa. Educar o homem para a liberdade por meio da arte e da poesia foi o que propôs Schiller em *A educação estética do homem*, obra publicada em 1795, que Rancière privilegia pelo fato de traduzir a cena transcendental kantiana em termos antropológicos e políticos. A noção de jogo livre é fundamental na reflexão operada pela estética realizada por Kant. De Kant a Schiller, o jogo livre das faculdades torna-se jogo entre impulsos.¹

Entre o jogo livre dos impulsos e a aparência livre da obra, Schiller concebe a utopia estética em virtude da força emancipadora da experiência contraditória do sensível na arte. Nas teses dispostas na 15ª das cartas de *A educação estética do homem*, leitura pessoal da *Crítica do juízo*, publicada cinco anos antes por Kant,

Schiller afirma que é o jogo que torna o homem completo em sua humanidade. Em seguida, o filósofo enuncia a promessa do homem em termos do “edifício da arte do belo e da arte ainda mais difícil de viver”. Para Rancière, essas duas proposições apresentam um paradoxo, pois brincando o homem enuncia a mais séria de suas promessas. É, porém, em razão desse paradoxo entre o jogo e a gravidade que a estética pode amarrar a questão da arte àquela da comunidade.

Tradicionalmente, o jogo é atividade sem objetivo que não pode transformar a realidade. Define-se em uma dupla oposição que estabelece uma disjunção: ele é o oposto do trabalho e da seriedade. “Os dois opostos não se superpõem mas, ao contrário, impõem uma disjunção essencial” (RANCIÈRE, 2011: 172). Em Platão, o artesão não se pode dedicar ao jogo, porque consagra todo o seu tempo ao trabalho. Para Schiller, o jogo é uma relação com aparência livre, uma suspensão da relação entre meios e fins. A questão da aparência engloba a configuração sensível da comunidade. A dramaturgia colocada por Schiller se opõe à de Platão, pois a mimese pretendia estabelecer o lugar do artesão como lugar do trabalho. O artesão é excluído da comunidade porque, ao copiar o que é já cópia, ele produz ficções e não tem acesso ao jogo das aparências (*idem*). Em Schiller, o jogo é identificado como a marca da humanidade plena, fundando o princípio de uma nova “arte de viver”. O princípio de uma revolução da existência sensível aparece como a própria fundação de toda a transformação da comunidade política. É isso que Rancière chama de revolução na partilha do sensível, a divisão que predetermina as formas de “ser em comum”. Por um lado, há o jogo livre (experiência contraditória entre autonomia e heteronomia, entre arte e integração com a vida); por outro, há a aparência livre (o aspecto autônomo da obra que parece não ter sido produzido pela vontade). Em Schiller, o que funda a comunidade não é o senso comum, como em Kant, mas a contradição entre o jogo livre da experiência e o aspecto livre da obra.

Embora o modelo do jogo livre da estética derive de Kant, a concepção de Schiller não se organiza em torno das faculdades do homem. O jogo livre está relacionado a impulsos antagônicos que engendram a realidade contraditória da obra de arte. O acordo sem conceito entre o inteligível e o sensível como faculdades dos homem se

torna uma luta de impulsos antagônicos em Schiller. Desse modo, o acordo entre a potência formadora do pensamento e a potência sensível da receptividade é uma discordância. O acordo discordante se dá como dissenso no presente. De um lado, o pulsão formal quer impor sua lei de autonomia com o objetivo de suprimir a heteronomia do pulsão sensível; do outro, este último almeja a receptividade acolhendo toda a vida. A autonomia da razão estabelece a vontade livre de interferências exteriores; a heteronomia suspende o querer e aceita o dissenso característico ao espaço comum. A atividade da forma quer impor sua autoridade sobre a passividade da matéria, mas encontra resistência para adequar-se. Uma vez inviável a adequação entre forma ativa e matéria passiva, os contrários restam reunidos na obra, e as dicotomias, superadas – poder/impoder, autonomia/heteronomia, atividade/passividade. Rancière (2011: 175) assevera: “O senso comum estético é em si mesmo um senso comum dissensual”.

A arte não diz respeito à livre criação subjetiva em oposição às regras da comunidade, mas à produção de uma ideia de comunidade fundada no dissenso, o que significa a recusa da estética a hierarquias com fundamento na autoridade de um impulso ou faculdade. Na 16ª carta Schiller diferencia a beleza na ideia e a beleza na experiência. Na ideia, os princípios opostos, diferenciados na representação, entram em equilíbrio, ao passo que na experiência é dada uma dupla beleza. Na experiência, existe uma beleza suavizante e outra enérgica. Enquanto esta última não pode guardar o homem de certos resíduos de selvageria e dureza, a beleza suavizante não o protege de um certo grau de lassidão e esmorecimento. A existência de duas belezas na experiência explica as contradições dos juízos de gosto na avaliação da cultura (SCHILLER, 2014: 79). O juízo estético não tem para Rancière a dimensão de privilégio de cultura de classe, mas caráter democrático e dissensual. Longe da estabilidade entre forma e matéria, entre palavra e coisa própria ao regime da representação, o discurso da estética não identifica a arte tampouco com a ideia de pureza. A obra de arte é uma realidade sobretudo contraditória e, por isso mesmo, eficaz (RANCIÈRE, mar.-abr. 2002: 134). Por sua ambiguidade e incongruência, os objetos de arte podem reconfigurar continuamente o sensível a partir da experiência comum, isto é, a partir da vida. O conflito dos impulso na estética, enquanto “dramaturgia política”,

questiona o modelo de poder implícito no acordo entre as faculdades do conhecimento tal como colocadas por Kant – o poder intelectual-formal que legisla sobre a potência sensível passiva.

Com as propostas de educação pela estética, Schiller articulava sua crítica aos desvios da Modernidade em sua busca da emancipação do homem. Com efeito, o contexto do aparecimento de *As cartas* era o da Revolução Francesa no período do terror, e a cultura, o objeto das críticas do filósofo. Como afirma Pedro Sússekind (2011: 16), apostar na estética a fim de proporcionar as condições do exercício da liberdade era evitar “os descaminhos da selvageria e da barbárie para os quais a época moderna tendia”. O fracasso da Revolução Francesa foi ter considerado a liberdade em função do poder da lei e da autonomia da razão que se impõem às massas. A ideia de liberdade permanecia, desse modo, prisioneira da lógica do mundo que ela desejava derrubar, um mundo em que a lei da dominação se identificava com o poder da classe culta e civilizada em detrimento da natureza selvagem da população rude. Pedro Sússekind (*idem*: 14-15) admite um duplo descaminho da Modernidade no diagnóstico de Schiller: ora o homem é vítima da rudeza e tende à selvageria, ora ele é vítima da perversão e tende à barbárie. “Ou seja, a ênfase excessiva na cultura teórica e no domínio racional, de acordo com as propostas do projeto iluminista, tenderia a tornar insensível o homem refinado, assim como a falta de educação faria do homem inculto um escravo de seus impulsos”.

A verdadeira revolução para Schiller seria aquela que pudesse romper com a lógica da dominação naquilo que ela tem de mais profundo, o sensível partilhado. Esta é a função da revolução que a educação estética pode promover: abolir a lógica da dominação com suas hierarquias e substituí-la pelo comum fundado no dissenso. Pelo dissenso, as imagens da arte podem fender do interior uma situação dada no sensível, reconfigurando as possibilidades da percepção, do pensamento e da ação, bem como redistribuindo as capacidades. A ideia de uma educação estética, contudo, pressupõe uma visão teleológica de aprimoramento da humanidade. Nesse sentido, a emancipação por meio da atividade intelectual e sensível do espectador como nova subjetividade política só pode ocorrer se a obra como

mediação não tiver desígnios determinados, se ela for ignorante de seus fins. A emancipação do espectador formado pelas imagens da arte tem como modelo o “mestre ignorante”, tal como concebido por Joseph Jacotot no século XIX. O mestre ignora a desigualdade das inteligências e dos saberes. Desfazendo a hierarquia fixa das posições, ele promove a emancipação do aluno que atravessa o caminho entre o que já sabe e aquilo que ele ignora (RANCIÈRE, 1987). A arte emancipa favorecendo a experiência contraditória do sensível liberada do domínio do conhecimento e da vontade.

Três cenários nas transformações do regime estético

De acordo com Rancière (2009: 13-14), a teoria freudiana teve ancoragem na configuração do inconsciente tal como revelado pelo regime estético da arte, assim como a revolução humana proposta por Marx em meados do século XIX deriva desse paradigma que concebeu a arte como “poder vivo da comunidade” (RANCIÈRE, marc.-abr. 2002: 138). Rancière analisa a transformação do regime estético da arte considerando três cenários diferentes: a arte pôde tornar-se vida; a vida pôde tornar-se arte; arte e vida puderam trocar suas propriedades. Arte pura e arte engajada, as belas-artes e artes aplicadas pertencem à mesma temporalidade que rejeita o regime representacional projetando a arte na vida. O formalismo de Riegl e Worringer, bem como a crítica ao ornamento postulada por Adolf Loos e a combinação de linhas e tamanho de caracteres na página apresentada por Mallarmé tinham o mesmo princípio básico de que a arte é uma forma de habitar um mundo comum e educar a coletividade. Essa é a razão que explica a aproximação entre a vanguarda marxista e a vanguarda artística da década de 1920. Ligados pelo projeto de construção de novas formas de vida, esses discursos tendiam a se separar do comércio social das imagens (RANCIÈRE, 2012b). A lógica originária como aparência livre, sem referência a qualquer verdade, reverte-se e torna-se expressão de uma certa vida como verdade que a arte testemunha. A autonomia da forma que aventara Riegl e entusiasmara Clement Greenberg é, entretanto, revogada nas primeiras décadas do século XX:

Quando a revolução estética assume a forma de uma revolução humana, anulando a revolução “formal”, a lógica originária é revertida. A autonomia da

divindade fútil, sua indisponibilidade, prometeu um dia uma nova era de igualdade. Agora, o cumprimento dessa promessa está identificado com o ato de um sujeito que se livra de todas essas aparências, que eram somente o sonho de algo que ele agora deve possuir como realidade (RANCIÈRE, marc.-abr. 2002: 138).

Rancière considera o segundo cenário, a vida tornando-se arte, o momento do aparecimento dos museus, por volta de 1800. Com os museus, concebeu-se a ideia da arte como expressão e patrimônio de uma nação. Embora o “patrimônio comum” tenha sido resultado da pilhagem dos exércitos franceses em territórios alheios, Rancière (2011, p. 41-58) reconhece que o museu permitiu perturbar as hierarquias do regime representacional. A nova transformação da estética implicou três aspectos. Ela transferiu para as obras de arte as propriedades do estado estético, posto que são constituídas contraditoriamente pela vontade e não vontade, pela consciência e não consciência. Em seguida, a obra como identidade de imagens contraditórias foi considerada uma realidade histórica, algo que já ocorreu e existe no passado. Por fim, a autonomia não iria mais exprimir a heterogeneidade nem da aparência pura da obra nem de uma forma de vida. Hegel e Schelling conceberam a arte como “espírito das formas”, invertendo a proposta de revolução estética de Schiller. As propriedades da experiência estética foram transferidas para a obra de arte em si, anulando sua projeção para uma nova vida. O caráter político da experiência estética foi revertido e encapsulado na historicidade da obra que, entretanto, era ambígua. Por um lado, ela criava uma vida autônoma enquanto expressão de história; por outro, a trama da vida da arte implicava um veredicto de morte. Quando a arte se torna exclusivamente arte, ela desaparece. Para a trama do “fim da arte”, ao mesmo tempo e no mesmo movimento em que a arte para de ser não arte, ela deixa de ser arte. Torna-se coisa do passado como patrimônio da liberdade: “A idade heroica da liberdade holandesa pertence ao passado, como a idade mítica da liberdade grega” (RANCIÈRE, 2011: 57).

As trocas entre arte e vida não param, entretanto, na trama construída pelo espírito das formas. Na reavaliação do “sensível heterogêneo”, retoma-se a utopia da vida nova. Essa reavaliação seria realizada pela questão do “fetichismo da mercadoria”. O segredo da mercadoria consiste em codificar a heterogeneidade na vida cotidiana. Tanto a arte como a mercadoria são realidades que nos escapam quando

tentamos dela nos apropriar. Stendhal, Balzac e Zola compõem o quadro do capítulo de *Aisthesis* intitulado “O céu do plebeu” (RANCIÈRE, 2011: 61-76). A poética romântica bem como o realismo romanesco ressaltaram a multiplicação das temporalidades da arte e de suas fronteiras, colocando fim nos cenários simples da arte que se torna vida ou do fim da arte no momento em que a vida se torna arte. As noções de latência e atualização se impuseram, permitindo que os trabalhos do passado pudessem ser considerados materiais para novas produções. Balzac chegou a conceber móveis e utensílios velhos na loja de antiguidade de *La peau de chagrin* como “um poema interminável”. O grande poeta para o romancista não era Byron, mas Cuvier, o naturalista que podia reconstituir florestas a partir de vestígios petrificados e espécies de gigantes a partir de ossos dispersos.

A loja de antiguidades de Balzac tornava equivalentes o museu de belas-artes e o museu etnográfico. O “sensível heterogêneo” podia aparecer em qualquer lugar. Qualquer objeto podia atravessar a fronteira e repovoar a esfera da experiência estética, transformando mais uma vez a política da arte. Nesse cenário das imagens dessemelhantes da arte, o que se operava era uma negociação entre as imagens de circulação social, os sinais e marcas da presença bruta do mundo e a discursividade dos sintomas.

A nova política da arte torna-se uma hermenêutica de signos. Objetos “prosaicos” se tornam signos da história a decifrar: “o poeta se torna não só um naturalista ou um arqueólogo, escavando fósseis e esvaziando seu potencial poéticos, mas também um tipo de especialista em sintomas, investigando as fundações obscuras ou o inconsciente de uma sociedade para decifrar as mensagens gravadas na carne das coisas comuns” (RANCIÈRE, mar.-abr. 2002: 145)

Cada um desses cenários pressupõe uma variante da estética. Reconfigurando a arte em sua dimensão política, a estética promove ao estatuto de realidades contraditórias tanto a experiência do sensível como as imagens da arte. Tornar o espectador um participante ativo está no cerne da condição política da arte, mas isso não implica uma recusa das imagens, tampouco da contemplação. As imagens da arte identificada pelo regime estético, em sua realidade contraditória, articulam ação e paixão, saber e não saber, abandonando a antiga primazia do primeiro

termo sobre o segundo, primazia que a arte no regime poético da representação havia instaurado. A presença bruta opera trocas com o discurso dos sintomas nas imagens da arte para investigar uma história social cifrada e inconsciente que só o espectador, enquanto aprendiz da obra ignorante, tem a decifrar, constituindo-se em nova subjetividade política. Ao mostrar o sensível sob um aspecto inabitual e enigmático, a arte identifica passividade e atividade, imagens e discursos, *pathos* e formas. O espectador, por sua vez, contempla e julga a aparência contraditória. As imagens da arte não podem ser consideradas nem pura forma, nem espetáculo de ignorância e passividade, pois o que importa é o efeito que produzem e a exigência que colocam para o espectador.

Referências

- ASPE, Bernard. A revolução sensível. *Aisthe*. Revista da linha de estética do Programa de Pós-graduação em Filosofia da UFRJ, v. 7, n. 1, 2013.
- ARDENNE, Paul. *Un art contextuel: création artistique en milieu urbain, en situation d'intervention, de participation*. Paris: Flammarion, 2004.
- BARBOSA, Ricardo Corrêa. A educação do homem e a educação estética do homem. In: HUSSAK, Pedro. VIEIRA, Vladimir (Org.). *A educação estética: de Schiller a Marcuse*. Rio de Janeiro: Nau. Edur, 2011.
- DANTO, Arthur. The Artworld. *The Journal of Philosophy*, v. 61, n. 19, p. 571-584. Oct. 15, 1964.
- LYOTARD, Jean-François. *O inumano: considerações sobre o tempo*. Lisboa: Estampa, 1989.
- POIVERT, Michel. *La photographie contemporaine*. Paris: Flammarion, 2010.
- RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes, 2012a.
- _____. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012b.
- _____. A comunidade estética. *Poiésis*, n. 17, p. 169-187, jul. de 2011.
- _____. *Aisthesis: scènes du régime esthétique de l'art*. Paris: Galilée, 2011.
- _____. *O inconsciente estético*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- _____. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: EXO experimental org., Ed. 34, 2005.
- _____. "The aesthetic Revolution and its outcomes". *New Left Review*, 14, mar.-abr 2002, p. 133- 15. Disponível em: [http:// newleftreview. org/.](http://newleftreview.org/)
- _____. *Le maître ignorant: cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*. Paris: Fayard, 1987.
- ROBERTS, John. *The impossible document: Photography and conceptual art in Britain, 1966-1976*. London: Camera Work, 1997.

SCHILLER. *A educação estética do homem: numa série de cartas*. São Paulo: Iluminuras, 2014.

SÜSSEKIND, Pedro. Schiller e o desafio de pensar a modernidade. In: HUSSAK, Pedro. VIEIRA, Vladimir (Org.). *A educação estética: de Schiller a Marcuse*. Rio de Janeiro: Nau. Edur, 2011.

Artigo recebido em agosto de 2015. Aprovado em outubro de 2015