

## Da arte e do espectador contemporâneos: contribuições a partir de Hannah Arendt e da *Crítica do Juízo*

*Para Antonio Abranches (Tinoco), em memória*

### **Resumo**

*Tendo em vista alterações decisivas no estatuto da obra de arte ao longo do século XX, o artigo aborda aspectos da reflexão de Hannah Arendt sobre a política, mediada pela estética kantiana, para tratar da arte contemporânea e sua relação, nada tranquila, com o espectador.*

**Palavras-chave:** estética . teoria da arte . filosofia política . crítica de arte . arte contemporânea

### **Abstract**

*After considerable changes in the nature of the work of art during the 20th century, this article approaches Hannah Arendt's reflections on politics, parallel to her reading of Kant's aesthetics, to deal with the problematic relationship between contemporary art and its public.*

**Keywords:** aesthetics . art theory . political philosophy . art criticism . contemporary art

---

\* Professor do Departamento de Filosofia da PUC-Rio e Curador do MAM-Rio.

“O ato criador não é executado pelo artista sozinho; o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador.”

*Marcel Duchamp*

“No contexto da Revolução Francesa, pareceu a Kant que a visão do espectador carregava o sentido fundamental do evento, embora essa visão não fornecesse nenhuma máxima para a ação.”

Hannah Arendt

Muito tem sido dito – e não é coisa recente – sobre a dificuldade de ajuizar os fenômenos artísticos. As noções do que sejam a obra de arte, o processo criativo e as formas de recepção dela transformaram-se radicalmente desde, pelo menos, o Manifesto Futurista de 1909. O corolário desta “crise” é ter a necessidade de julgar sido posta de lado como reativa e conservadora. O que se pretende aqui é revisitar o percurso que levou a esta crise e o modo como o juízo estético, mais do que reavaliado, deve ser afirmado enquanto atividade que acolhe (uma presença singular) e produz (um sentido compartilhável). Em uma época como a nossa em que a noção de autoria passa por mudanças profundas, enfatizar a dimensão criativa da recepção pode ser um começo de conversa interessante.

É possível dizer, sem correr grande risco, que a estética moderna foi inaugurada pela *Crítica do Juízo* de Kant. Para Hannah Arendt, além disso, a discussão introduzida pela estética kantiana é de grande relevância para se pensar a política. Segundo a autora, abrindo uma linha interpretativa bastante original, este seria um dos poucos textos em que se poderia pensar a política sem submetê-la à filosofia. Pensando o juízo estético, mais do que isso, garantindo-lhe autonomia frente ao conhecimento e à moral, Kant teria aberto a possibilidade de se pensar um modo original de lidar com a política. O acontecimento singular da beleza seria fundamental para se capturar os sentidos possíveis da ação política e sua disseminação em um espaço público plural e conflituoso.

Irei apropriar-me de alguns aspectos da reflexão de Arendt sobre a política, mediada pela estética kantiana, para tratar da arte contemporânea e sua relação, nada tranquila, com o espectador. Tendo em vista alterações decisivas

no estatuto da obra de arte e da experiência artística ao longo do século XX, o objetivo seria o de juntar a discussão da ação na *Condição Humana* com a do espectador no juízo estético e, assim, tentar repensar as formas de recepção da arte. Acredito que esta reavaliação é da maior importância para se discutir sob novas bases a dimensão política da arte. O modo como a arte solicita o espectador desdobra-se na sua repercussão social, nos possíveis efeitos que ela venha a ter sobre a sociedade. Este tema – a relação entre arte e política – ficou mais relevante depois do fracasso das ideologias e da contraditória e inevitável incorporação das vanguardas pelos museus nas últimas décadas do século XX.

Tanto Kant como Hannah Arendt não tinham especial interesse pela arte. Para Kant, o juízo estético, relacionado ao belo e sublime, tinha na natureza o foco da sua atenção. Duas das principais noções da *terceira crítica*, a finalidade sem fim e o desinteresse, são mais claramente discerníveis nos fenômenos naturais, onde a intencionalidade e a história ficam fora de questão. Arendt, apesar do seu conhecimento da literatura clássica e de alguns escritores e poetas modernos, tampouco se interessava pelos debates estéticos e artísticos e tinha aversão ao tom afetado da crítica especializada no pós-guerra.

Para Arendt, como já frisado, são da maior importância política, todavia, as questões tratadas por Kant em sua estética: “os tópicos da *Crítica do juízo* – o particular, como um fato da natureza ou um evento da história; a faculdade do juízo, como faculdade do espírito humano para lidar com o particular; a sociabilidade dos homens como condição de funcionamento daquela faculdade, ou seja, o vislumbre de que os homens são dependentes de seus companheiros não apenas porque têm um corpo e necessidades físicas, mas precisamente por suas faculdades do espírito – estes tópicos, todos de eminente significação política, isto é, importantes para a política, já eram preocupações de Kant muito antes de que ele finalmente voltasse a elas, na velhice, concluído o ofício crítico”.<sup>1</sup> A soma destes tópicos nos leva à formulação originalíssima do juízo estético kantiano no qual uma forma específica de sentimento nos põe em sintonia com o mundo e em aberta disposição comunicativa com outros sujeitos, apostando em um devir comum, não totalizado, não homogêneo e criador de sentido. O fato de existir uma disposição comunicativa não implica nenhum tipo de harmonia ideal, nenhuma crença ingênua na construção de consensos, pelo contrário, é antes mobilização para o dissenso. Gosto se discute! O juízo estético ao mesmo tempo em que potencializa a dimensão subjetiva – o eu sinto – nos projeta na direção dos outros,

1 ARENDT, H. *Lições sobre a filosofia Política de Kant*, Relume Dumará: Rio de Janeiro, 1993, p. 22.

de um sentir em comum, abrindo a possibilidade de uma universalidade não objetiva e atravessada pela singularidade. A liberdade com que a autora se apropria do pensamento kantiano serve como estímulo para fazermos o mesmo com alguns pontos de sua obra.

Em texto recente, ainda no prelo, sobre o *Homo Faber* em Hannah Arendt, Eduardo Jardim apresenta uma série de perguntas da maior pertinência e que eu gostaria de tomar aqui como ponto de partida para possíveis desdobramentos, a saber:

o próprio caráter de obra tornou-se problemático na arte contemporânea. Pode-se até perguntar se faz sentido chamar de obras tantas manifestações cuja realização já não depende do esforço das nossas mãos(...)qual sentido haveria em recorrer à habilidade manual como critério de arte no mundo da cibernética avançada e dos novíssimos meios de comunicação? Uma reconsideração do significado do fazer precisaria ser feita.<sup>2</sup>

Antes de tomar o desafio proposto desta reconsideração, cabe sublinhar que as mãos ou os meios tradicionais do fazer artístico, dependentes do enfrentamento físico da matéria e do desafio de extrair-lhe uma forma, não estão interditados pela arte contemporânea e pelo avanço das novas tecnologias. É outro desafio fundamental discutir o embate entre mão e matéria na requalificação da temporalidade da percepção e dos nossos sentimentos.

Mudanças determinantes ocorreram no estatuto do fenômeno artístico que nos obriga a rever o processo criativo e as noções de forma e de obra. O que importa é perceber o modo pelo qual a arte, pelo menos desde Duchamp, mas quiçá desde meados do século XIX, pôs em xeque a relação entre criação e fabricação, levando assim a uma reconsideração do par conceitual matéria e forma, tão relevante para a compreensão tradicional da arte, própria ao regime poético ou representativo.<sup>3</sup>

Retomemos os passos da problematização da concepção tradicional de arte, ou seja, falemos da passagem do Regime Poético para o Regime Estético, no qual ela deixaria de ser pensada a partir de modos de fazer normatizados,

2 JARDIM, E. “*Homo Faber*: o animal que tem mãos na visão de Hannah Arendt”, artigo que será apresentado no seminário da Vale em março de 2011, no prelo.

3 Esta noção de regimes de historicidade da arte – regime ético, regime poético e regime estético – foi extraído de Jacques Rancière, *A partilha do sensível*, São Paulo:Editora 34, 2005, a quem retornarei mais à frente neste texto.

que determinavam possibilidades de recepção, para se tornar uma forma de sentir heterogênea, não balizada pelo que já se sabe reconhecer e nomear. É importante salientar que esta passagem não é linear e nem tampouco significa ruptura no sentido de uma não convivência de regimes. Não é que não havia experiência estética na tradição, nem que não haja representação na arte moderna. Significa apenas, como observou Rancière, que

os enunciados e as formas de expressão dependem, sem dúvida, de sistemas de possíveis historicamente constituídos, sistemas esses que definem formas de visibilidade ou critérios de avaliação. Mas isso não quer dizer que quando saltamos de um sistema para outro a possibilidade do novo seja a impossibilidade do antigo. O regime estético da arte, por exemplo, é um sistema de possíveis que se constitui historicamente, mas que não abole o regime representativo anteriormente dominante. Num dado momento vários regimes podem coexistir e confundir-se nas próprias obras.<sup>4</sup>

O romantismo seria o primeiro momento em que os modernos triunfam, ou seja, em que a singularidade do sentir-pensar adianta-se às normas das belas-artes. A vitória do moderno é a vitória do movimento, da crítica, da “imaginação sem fio”. A imitação dos modelos do passado é substituída pelas ideias de autenticidade e originalidade. No fundo, o que se apresenta é a liberdade de se criar o novo.

O romantismo acabou com as regras constritoras, pesadas, que amarravam a prática literária, e isso está ligado à ideia de liberdade. O romantismo corresponde ao momento histórico em que o homem adquire a ideia de liberdade.<sup>5</sup>

O livre jogo da imaginação e do entendimento kantiano é a superação das hierarquias e do determinismo no juízo estético, assumindo que qualquer um pode ser tocado pelo sentimento que define a experiência estética. A possibilidade de alguém sentir o prazer do belo e do sublime não significa que todos

4 RANCIÈRE, J. Entrevista com Gabriel Rockhill publicada na edição portuguesa de *Estética e Política: a partilha do sensível*, Lisboa: Dafne Editora, Coleção Imago, 2010, p 58.

5 CANDIDO, Antonio. “O romantismo, nosso contemporâneo”, aula inaugural, PUC-RJ, 1988, in *Jornal do Brasil*, Caderno Ideias, 19/03/1988.

necessariamente o sintam para cada fenômeno ajuizado como tal; esta diferença é o que equaciona a contingência da arte com a liberdade e a pretensão de universalidade do juízo estético.

Há neste momento romântico, pós-kantiano, a ampliação do público interessado que vai participar do processo de legitimação histórica das obras. A democratização do espaço e do acesso às artes tem como contrapartida inevitável o risco de uma difusão banalizante da linguagem poética. Contra isso reagiram os artistas buscando uma linguagem mais depurada e mais densa. Esta tensão entre expressão e comunicação, invenção e diluição, acompanhou a história do modernismo.

O que se percebe hoje é que o legado romântico é paradoxal e inconcluso. Impuseram-se ao artista a necessidade inventiva, a afirmação do novo, só que o obriga, ao mesmo tempo, a disputar o espaço público que na sua diversidade tende a ser conformista e avesso à experimentação. Daí a incorporação de uma negatividade semântica que tenta resistir à absorção institucional; sendo inevitável esta captura, ao menos que ela não se dê sem atritos e deslocamentos.

As vanguardas, filhas diretas do romantismo, lidaram constantemente com esta tensão entre negação e incorporação, redefinindo as fronteiras entre arte e vida, positividade projetiva e negatividade processual, autonomia e heteronomia. O deslocamento destas fronteiras levou a uma mudança em relação às possibilidades da arte atuar no mundo, interferir na sociedade (a grande questão das vanguardas) e, assim, produzir novas formas de vida. O aspecto das vanguardas que nos interessa destacar é o modo como foram redefinidos o processo criativo, o estatuto da obra e as formas de recepção, não obstante sua paradoxal entrada nos museus. O que se pode esperar da arte a partir daí? Como manter viva a ambiguidade entre estranhamento e canonização?

O livro já clássico de Peter Bürger – *Teoria da vanguarda* – trata de modo bastante crítico dessa absorção institucional, assumida como despotencialização e alienação. Sua tese aponta para a esterilização da arte uma vez perdida sua capacidade transformadora. “Ausência de consequência não significa o mesmo que ausência de função, mas designa uma função específica da arte na sociedade burguesa: a neutralização da crítica.”<sup>6</sup> Qual a potência crítica da arte, assumindo-se que não há um discurso legitimador que conduza a uma solução transformadora? Caberia aqui aproximar a relação problemática da vanguarda e do museu (entre o novo e o cânone) àquela das rupturas revo-

---

6 BURGER, P. *Teoria da vanguarda*, São Paulo: CosacNaify, 2008, p. 40.

lucionárias e sua posterior estabilização institucional. Como gerir um estado pós-revolucionário? Como lidar com a posteridade exemplar, canônica, da antiarte? Um ponto importante aqui seria pensar o quanto é possível mudar nas instituições (no estado e no museu) para se re-inventarem diante de novas forças poéticas e demandas políticas.

Para Bürger, seguindo com a sua leitura, o momento determinante da ruptura vanguardista, que redefiniria nossa compreensão do que seja arte, dar-se-ia com o dadaísmo. Este movimento teria sido responsável por uma transformação profunda nas expectativas em relação ao fazer artístico, à obra e às formas de recepção. “O dadaísmo, o mais radical dentre os movimentos da vanguarda europeia, não exerce mais uma crítica às tendências artísticas precedentes, mas à instituição arte e aos rumos tomados pelo seu desenvolvimento na sociedade burguesa.”<sup>7</sup> Não se tratava de uma mudança estilística; pretendia-se, paradoxalmente, acabar com a arte para assim devolvê-la uma necessidade vital.

É sabido que nem a arte acabou, nem os museus acabaram. Todavia, as mudanças na natureza da obra, ocorridas àquela altura, foram determinantes para a arte contemporânea e os modos de relação que ela estabelece com o espectador. Gostemos ou não, a melhor arte do século passado – e deste que começa – vincula-se às conquistas experimentais da vanguarda histórica. A inserção das colagens, com suas derivações nos *ready-mades*, nas fotomontagens, nas *assemblagens*, nas instalações, nas performances etc., é de grande relevância para a compreensão do que mudou no estatuto das obras.

Toda uma dimensão de estranhamento e de processualidade foi introduzida, pondo em xeque a ideia de obra acabada e tornando mais difícil distinguir a arte da não arte. Como observou Adorno, referindo-se a este momento, “as únicas obras que contam, hoje, são aquelas que não são mais obras”.<sup>8</sup> Recusando uma maneira de ser tradicional das obras, constituía-se uma nova possibilidade de arte. A contaminação com a materialidade do mundo, com as formas prosaicas de linguagem, vinha sendo, desde pelo menos Baudelaire, uma forma de produzir poesia sem critérios *a priori*, como, por exemplo, as normas de versificação que definiam o poema. Ela se aproximava da vida, se apropriava dos seus elementos brutos, para modificá-los e diferenciá-los em relação ao que já se sabia, se conhecia e se fazia.

---

7 *Ibid.*, p. 57.

8 *Ibid.*, p. 118,

Desde então, não há mais uma materialidade própria à arte e isto muda a noção de forma e, conseqüentemente, a de obra. Ela se torna inorgânica, fragmentada, inacabada, ou seja, se reinventa como alegoria, segundo a interpretação benjaminiana. Instaure-se assim uma nova instância criativa, pautada na prática relacional do cortar e colar, deslocar e recriar, produzindo sentidos imprevistos e surpreendentes para a obra. A forma deixa de ser um veículo de revelação e reconciliação, para ser um ruído de estranhamento e choque. O choque, dentro do ideário das vanguardas, teria a função de retirar o espectador de uma acomodação passiva, para dotá-lo de uma nova consciência e do poder de ação. Neste processo, a arte sairia de seu isolamento, perderia sua autonomia, para assumir-se como prática transformadora. Para dar eficácia política à arte, era fundamental, na concepção das vanguardas segundo Bürger, problematizar a noção moderna e burguesa de autonomia. Todavia, daquele momento na década de 20 até o presente, a pretensão transformadora desmobilizou-se e o choque foi para o museu, ou pior, deslocou-se para a vida de modo perverso, como instrumento da propaganda e do consumo. Seria este destino, como mencionado anteriormente, sinal de fracasso das vanguardas?

Talvez seja o caso de separarmos as coisas e reformularmos a pergunta. Afinal, seria a autonomia de fato uma domesticação da potência crítica da arte, responsável pela pretensa separação entre arte e vida? Este é o ponto a ser rebatido na tese de Bürger (e em toda a crítica marxista e sociológica): o equacionamento necessário entre autonomia e alienação, entre crítica e conscientização. O que interessa na caracterização da autonomia não é o isolamento, a neutralização de qualquer efeito social para a arte, mas a sua não determinação, a não identificação entre uma forma e um conceito. Através dela constitui-se uma experiência na qual o que se apresenta não é imediatamente reconhecido, não podendo ser categorizado ou consumido. Esta autonomia é da experiência e não do objeto, e é isso que faz com que a forma significativa dada à percepção seja algo singular, que mobiliza a imaginação e o pensamento a produzirem sentidos novos.

Assim, o fato da arte não ter função determinada é o que permite ao espectador ser, potencialmente, alguém livre para sentir por si mesmo. Essa liberdade não significa ausência total de convenções e determinações, mas sim que estas não dão conta da situação experienciada, obrigando-nos a lidar com o que ainda não está nomeado, produzindo diferenças intrínsecas ao acolhimento (ajuizamento) do novo. A arte não é política pelo que ela diz, mas por comprometer o espectador a ter que sentir e dizer por conta própria e, assim,

assumir-se como corresponsável pela invenção e disseminação de novos sentidos para a arte e para o mundo. O fato deste sentido não estar dado e poder ser de muitas maneiras é o que nos permite ler a autonomia como a garantia de um território experimental.

É a partir da compreensão do que está em jogo nessas questões relativas ao novo e ao seu ajuizamento que faz sentido considerar alguns elementos da teoria da ação (e seu esforço em separá-la da fabricação) de Hannah Arendt e o modo pelo qual os espectadores atuam aí, reverberando os sentidos não definidos ou previsíveis pelo sujeito da ação.

Voltemos um pouco, todavia, para percebermos como as mudanças no estatuto da arte ao longo do século XX, destacando-se seu caráter aberto e inacabado, nos permitem essa aproximação com a teoria da ação de Arendt. Voltemos a Duchamp. Sem dúvida, foi a partir de sua obra que as coisas mudaram de modo mais evidente no mundo da arte. Transferindo alguns objetos corriqueiros para galerias e designando-os objetos de arte, ele realiza o gesto artístico mais radical e, ao mesmo tempo, banalizante do século XX. Isso, evidentemente, não aconteceu do nada e nem, tampouco, significou um rompimento imediato com toda relação com a tradição. Pelo contrário, foi um gesto consciente que assumia o fato de que a história da arte e sua institucionalidade haviam se tornado uma espécie de materialidade poética. Também deixava claro que a arte não poderia acontecer sem levar em consideração este espaço de legitimação que se tornou o museu e o mercado, configurando redes de significação que iam sendo constituídas e problematizadas historicamente. Era uma obra que passava a exigir do espectador que se desfizesse de suas expectativas habituais, pois não era pelo embate puramente formal que se poderia lidar com esses trabalhos.

Cabe observar que não se está aqui valorizando uma arte conceitual em detrimento da experiência sensível ou se descartando formas mais tradicionais como a pintura ou a escultura. O que se pretende é rever a qualidade da experiência sensível na arte depois de Duchamp. A estética não foi superada, foi redefinida. Sem inviabilizar qualquer meio de expressão, criaram-se outras possibilidades de arte que fugiam das categorias tradicionais e dos hábitos arraigados. Inventou-se, simultaneamente, outro tipo de espectador.

O ponto crucial do pensamento-obra de Duchamp é a quebra no modo de equacionar arte e experiência sensível. Como observou Octavio Paz,

Picasso tornou visível o nosso século; Duchamp nos mostrou que todas as artes, sem excluir a dos olhos, nascem e terminam em uma

zona invisível. À lucidez do instinto opôs o instinto da lucidez: o invisível não é obscuro nem misterioso, mas transparente(...)⁹

Esta comparação entre Picasso e Duchamp é das mais pertinentes. O primeiro transformou tudo em arte, enquanto Duchamp, sem transformar nada, fez com que tudo pudesse ser arte. O fato de tudo poder ser arte, é importante frisar, não implica que qualquer coisa o seja. Na verdade a “coisa” pouco importa, o artístico não pode mais ser definido depois do gesto criativo de Duchamp.

Levar um mictório para o museu não foi um movimento arbitrário, delirante, realizado a partir da mera vontade subjetiva do artista. Ele nasceu de uma compreensão de que a arte estava atrelada a uma rede semântica a ser considerada e deslocada pelo gesto poético. Antes de enviar o mictório (*A Fonte*) em 1917 para o Salão de Artistas Independentes de Nova York, Duchamp já havia exposto dois outros *ready-mades* que passaram completamente despercebidos. O mencionado Salão, feito à imagem e semelhança do de Paris, propunha que todas as obras enviadas pelos “artistas” seriam expostas e que não haveria nem prêmios e nem jurados. Havia uma comissão organizadora que contava com o próprio Duchamp – esta a razão de *A fonte* ser enviada com o pseudônimo Richard Mutt – que depois de certa contenda a respeito da inusitada “obra”, acaba excluindo a peça da exposição. Depois da inauguração, Duchamp escreve uma carta em defesa de Richard Mutt em um pequeno jornal de vanguarda – *The Blind Man*. Sua defesa inaugura o que se poderia denominar como o início de uma “poética relacional”, em que a criação dá-se sempre dentro de um espaço que a acolhe e que é, simultaneamente, transformado por este acolhimento que, por sua vez, ressignifica o sentido do próprio gesto criador.

Na passagem mais importante desta carta para se repensar o processo criativo – e conseqüentemente a recepção – ele assinala:

Se o Sr Mutt fez ou não com as próprias mãos *A fonte*, isso não tem importância. Ele a escolheu. Ele pegou um objeto comum do dia a dia, situou-o de modo a que seu significado utilitário desaparecesse sob um título e um ponto de vista novos – criou um novo pensamento para o objeto.<sup>10</sup>

9 PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou O Castelo da Pureza*, São Paulo: Perspectiva, 1997, p. 9.

10 DUCHAMP, M. “Em defesa de Richard Mutt”, *The Blind Man*, NY, maio, 1917, apud Tomkins, Calvin, *Duchamp*, Cosacnaify, São Paulo, 2005, p. 208-209.

O gesto poético se descola completamente da fabricação e o espectador passará a ser convocado para a disseminação de sentido. É na sua instabilidade ontológica que o *ready-made* produz dissonâncias e deslocamentos nas nossas formas de ver e nomear o que percebemos. Vemos um mictório, mas não é isso o que interessa. Vemos uma peça assinada, com um título e sobre um pedestal; mas não é uma escultura, uma obra de arte imediatamente identificável. A questão que se coloca para o espectador é como algo pode se tornar arte, na diferença constituída no ato de ajuizar, sem qualquer critério *a priori* que garanta essa possibilidade. A responsabilidade do juízo se torna mais aguda diante da constatação de que há uma fronteira movediça separando a arte da não-arte.

Como escreveu Thierry De Duve em um livro definitivo para a compreensão do legado duchampiano,

o *ready-made* não nos diz qual é a essência da arte, nem tampouco que somos capazes de inferir dele que ela não tenha uma essência. Ele nos abandona com nossa própria ignorância. Ele não nos diz quais são as condições necessárias e suficientes para que todo e qualquer objeto seja arte. Mas também não diz que a arte carece de condições. Ele nos abandona com nossa ignorância e com a nossa responsabilidade. Se o *ready-made* nos diz algo, é que a arte não diz respeito a ver e conhecer, mas a julgar; não é da ordem do descritivo, mas do prescritivo.<sup>11</sup>

A partir de Duchamp – radicalizando uma tendência que havia sido sugerida pela teoria do gênio kantiana e que já vinha se formalizando desde pelo menos Courbet – não há mais nada *a priori* que garanta o estatuto artístico: não há materiais e processos de formalização delimitadoras da obra, nem hierarquias temáticas como havia dentro de uma lógica representativa. A liberdade instaurada pelos românticos, de que não há nada a ser representado pela arte e que, no limite, cabe a ela reinventar-se a cada vez, ganha aí seu lance mais radical. A era da crítica coincide com este momento em que se assume positivamente a liberdade como exercício experimental no qual todos “se engajam nas atividades de expressão, discussão e decisão”.<sup>12</sup>

Esta liberdade aponta para a passagem do regime poético para o regime estético retomando o vocabulário de Rancière. A obra de Duchamp – to-

11 DE DUVE, Thierry. *Kant After Duchamp*, MIT University Press, Cambridge, 1996, p. 347.

12 ARENDT, Hannah. *Da Revolução*, São Paulo: Ática, 1998, p. 188.

mando-a como exemplar dentro de um processo que a antecede e ultrapassa – nos ajuda a compreender esta transição. Com ela a arte deixa de ser um saber-fazer, uma questão de conformidade poética, para se tornar um sentir heterogêneo, uma questão estética. A fatura não se reduz mais a um ofício, a uma artesanaria, o que sobressai é o risco das escolhas, das apropriações, que estão sempre no limite ínfimo entre a diferença poética e a indiferença banal. Sem exclusão dos procedimentos tradicionais, surge outra forma de pensar a técnica e outra ética da criação.

Aqui neste ponto me parece pertinente trazer à tona as noções de ação e juízo trabalhadas por Hannah Arendt. No regime estético, o fenômeno artístico deixa de ser pensado segundo o modelo da fabricação para se aproximar da dimensão agônica do agir – onde a imprevisibilidade e a inserção dentro de um sistema de relações dão-lhe um sentido que é em si litigioso. É a perda de um sentido unificado e transcendente que marca a crise da tradição e da autoridade. Segundo Rancière, o regime estético é assim chamado – em oposição ao poético – pois nele a

identificação da arte já não se faz por meio de uma distinção no seio das maneiras de fazer, mas pelo fato de se distinguir um modo de ser sensível próprio dos produtos da arte. (...) Este sensível, subtraído às suas conexões ordinárias, é habitado por uma potência heterogênea; a de um pensamento que se tornou estrangeiro a si próprio – produto idêntico ao que não foi produzido, saber transformado em não-saber, logos idêntico a um *pathos*, intenção do inintencional, etc.<sup>13</sup>

Este sensível heterogêneo é o que produz o estranhamento, a desidentificação própria ao juízo estético kantiano, uma vivificação da alma que desperta a imaginação na direção das ideias estéticas. Produzindo, portanto, a insubordinação do sentir em relação ao conhecer, a indeterminação do sentido que vai se constituindo no transcorrer da experiência.

No regime estético proposto por Rancière, a singularidade do fenômeno artístico se distingue subjetivamente enquanto um sentir heterogêneo que produz significados imprevisíveis e nada consensuais, não obstante sua capacidade de constituir um comum, uma rede de significação e formas de vida compartilhadas. Usando a terminologia kantiana, o sentimento subjetivo traz consigo uma pretensão de universalidade. Esta combinação é a novidade e o

---

13 RANCIÈRE, Jacques. *Estética e Política: a partilha do sensível*, Lisboa: Dafne Editora, 2010, p. 24.

problema. Não devemos ir além da pretensão, mas tampouco não devemos abrir mão dela, pois é a partir dela que percebemos a dimensão comunitária, intersubjetiva, comunicativa, deste sentimento estético. Ele não nos faz permanecer na sensação que se basta nela mesma, obrigando-nos a sair da introspecção satisfeita na direção do outro, da diferença, do mundo. Esta é a dimensão política do juízo estético, no qual um prazer desinteressado, não pautado por interesses particulares, por idiossincrasias, revela algo, de nós mesmos e do mundo, que quer ser compartilhado. É da natureza do prazer estético, deste sentir heterogêneo, essa projeção para fora, para a troca e para o discurso. Não se trata de um discurso com poder de prova, mas que vai revelando, aos outros e a nós mesmos, quem nos tornamos e somos a partir da experiência de um fenômeno que é simultaneamente presença e sentido. O que interessa é a possibilidade de sermos mobilizados pela presença surpreendente de algo que desloca nossas premissas de identificação, nos tira das certezas adquiridas, nos faz buscar um novo modo de perceber, de falar, de pensar.

O que gostaria de defender aqui é que este fenômeno artístico imprevisível e surpreendente, guardadas as diferenças, tem muito em comum com a noção de ação em Hannah Arendt, para quem

o fato de que o homem é capaz de agir significa que se pode esperar dele o inesperado, que ele é capaz de realizar o infinitamente improvável. E isto, por sua vez, só é possível porque cada homem é singular, de sorte que, a cada nascimento, vem ao mundo algo singularmente novo.<sup>14</sup>

A potência do nascimento, da natalidade, é o signo do novo que se insinua na arte a partir deste sentir heterogêneo do regime estético. O novo é o produto do gênio,<sup>15</sup> que se dissemina em um mundo plural, no qual a exemplaridade que aí se manifesta, a comunicabilidade de algo que nasce de uma experimentação com as formas de expressão, não é nunca um dado, mas uma conquista.

A condição para que as possibilidades desta conquista – a comunicabilidade, o compartilhamento – se realizem de fato depende da obra tocar de algum modo o espectador, convidando-o, por sua vez, a expressar seus sen-

14 ARENDT, Hannah . *A condição humana*, *op.cit.*, p. 191.

15 Denominação do artista criador segundo Kant e que foi tão banalizada e deturpada ao longo da história da arte moderna. O que era uma potência nascida da de-subjetivação, do ultrapassamento da intenção fabricadora, tornou-se produto de uma vontade subjetiva radical.

timentos. O fato dela não acontecer de fato, não implica recusarmos sua pretensão de direito. Não há aí artificialidade nem intelectualização da recepção, mas uma convocação expressiva que tira o espectador da passividade. Daí a dimensão discursiva – que não explica, mas suscita e desvela. “Se a ação, como início, corresponde ao fato do nascimento, o discurso corresponde ao fato da distinção e é a efetivação da condição humana da pluralidade, isto é, do viver como ser distinto e singular entre iguais.”<sup>16</sup> Esta distinção vai se manifestando no discurso de *quem* está agindo (sentindo), “o que ele fez, faz ou pretende fazer”, as expectativas e significados da ação (sentimento), produzindo/exigindo daqueles que a acolhem e repercutem, a capacidade de ajuizar, de traduzir tal sentimento como próprio da experiência singular da arte. Este ajuizamento vai se dando em ato e acaba definindo a forma da ação (ou da obra/experiência) disseminar-se no mundo produzindo significações nada consensuais, sempre litigiosas. Julgar aí não é normatizar, é produzir distinção (diferença) e dar-lhe uma forma singular.

Esta combinação entre ação e discurso fica assim reposicionada, no caso da arte, para tratar da relação entre materialidades e ideias. O que se apresenta – o acontecimento artístico – suscita uma articulação entre presença e sentido,<sup>17</sup> que vão se reconfigurando a partir da impregnação de um pelo outro. A forma não está apenas fixada no objeto, *a fonte* não é igual ao mictório do banheiro não obstante sua materialidade idêntica, pois o deslocamento produziu outras relações que instalaram ali novas significações obrigando-nos a percebê-la diferentemente. O modo como um mictório pode vir a se tornar arte é algo que não está dado, não se inscreve na pura percepção da forma, mas nas relações que constituem um campo semântico que vai desdobrando, em mão dupla, a presença em sentido.

O jogo entre eles (a presença e o sentido) constitui a surpresa estética que vai suscitando significados que, por sua vez, vão contaminando os modos de perceber a arte e o mundo. *A priori* existe apenas a surpresa e a aposta. Vai ser a sua disseminação pela troca intersubjetiva e pelo compartilhamento (ou não), que lhes irá dando uma forma significativa. Como observou Dana Villa “a ênfase arendtiana na dimensão agonística da ação deve ser lida combinada com sua teoria do juízo político”. Mais à frente, seguindo no equacionando entre ação e juízo e apontando na direção que me interessa sublinhar, ele acrescenta que

---

16 *Ibid.*, p. 191.

17 Estas noções de presença e sentido foram livremente apropriadas do livro *Produção de presença* de Hans Ulrich Gumbrecht, Rio de Janeiro: Contraponto e a Editora PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2010.

além de completar sua teoria da ação política, a teoria do juízo político em Arendt serve para atrelar o ator e o espectador, a virtuosidade do *performer* com a aparente passividade da audiência. Assim, ela nos faz ver o juízo não apenas como a realização da potência reveladora da ação, mas como sendo em si uma espécie de ação.<sup>18</sup>

Não se trata de tirar o espectador do seu lugar, dotando-o do poder de agir. A arte não quer conscientizar, ela não carrega discursos que produzem efeitos políticos ou morais previsíveis. Ao contrário, ela desfaz a relação entre discursos e lugares, produzindo complexidade e atrito.

Ser espectador não significa uma condição passiva a ser transformada em ativa. É a nossa condição normal. Nós aprendemos e ensinamos, agimos e conhecemos, enquanto espectadores e, assim, associamos o tempo todo o que está sendo percebido com aquilo que já foi visto, já foi dito, já foi feito e já foi sonhado. Não há formas privilegiadas, como não há pontos de partida privilegiados.<sup>19</sup>

Parte significativa da repercussão duchampiana na arte contemporânea, bastante evidente a partir da década de 1960, tem a ver com essa dimensão participativa do espectador, que assume para si parte relevante da potência criativa que até então estava reservada e circunscrita ao processo de realização da obra. O sentido, aquilo que produz a diferença no seio da indiferença, desdobra-se a partir dessa reverberação criativa na recepção e não é algo que esteja fixado no objeto. A forma é uma força, um devir criativo que se constitui na própria ação receptiva e reflexiva do espectador.

Como não poderia deixar de ser, essa situação iria levar a uma reformulação do museu, ainda em processo, que passa a ser concebido, para além e à revelia de sua dinâmica espetacular, como espaço de pesquisa e de experimentação. Congregando múltiplas maneiras de ser das obras de arte, somos continuamente convocados a julgar, a fazer distinções, exigindo formas de engajamento ora mais críticas e reflexivas, ora mais lúdicas e sensoriais. É um espaço de possibilidades, obviamente atravessado por interesses e conflitos,

18 VILLA, Dana. *Arendt and Heidegger: the fate of the political*, Cambridge: Princeton University Press, 1996, p. 81.

19 RANCIÈRE, Jacques. "The Emancipated Spectator" in *The Emancipated Spectator*, Londres: Verso 2009, p. 17.

no qual somos convidados a exercitar nossa capacidade de imaginar mundos ainda não constituídos. Esta capacidade é assinalada pelo artista Nuno Ramos ao afirmar que “a arte talvez seja a última experiência universalizante, ou ao menos não simétrica à discursividade do mundo, e acho que tende a ser cada vez mais atacada, toda vez que discrepar, como soberba e como arbítrio.”<sup>20</sup>

Voltando ao diálogo com Hannah Arendt, creio que este percurso da arte desde Duchamp nos levou para longe do modelo convencional da fabricação – na medida em que, a partir daí, evidenciou-se que a qualidade/significação estética, enquanto razão de ser da arte, não está contida nos dispositivos que balizam o ato criativo. A capacidade de a obra inaugurar sentidos novos se constitui junto à recepção, no transcorrer da sua disseminação no mundo. Para além da nostalgia e da ingenuidade, da recusa deliberada ou da aceitação indiferenciada do novo, há que se repensar sempre o que queremos da arte, sua liberdade experimental e suas formas de reverberação no mundo. Como no torso arcaico do poema do Rilke: “Força é mudares de vida.”

---

20 RAMOS, Nuno. “Bandeira Branca, amor”, *Folha de S. Paulo*, Ilustríssima, 17/10/2010. Este artigo de Nuno foi escrito como resposta às críticas e subsequente retirada dos urubus que estavam em sua instalação na 29ª Bienal de São Paulo.