

Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte

Arte > Obra > Fluxos

Local: Museu Nacional de Belas Artes,
Rio de Janeiro,
Museu Imperial, Petrópolis, RJ
Data: 19 a 23 de outubro de 2010

Organização:
Roberto Conduru
Vera Beatriz Siqueira

texto extraído de
**Trânsitos entre
arte e política**

A dimensão política da experiência

Luciano Vinhosa Simão
UFF

Resumo

Nesse texto, bebruçando-me sobre a dimensão política da terceira crítica de Kant, aponto as limitações do juízo de gosto diante dos interesses do campo artístico. Em seguida, avanço sobre o paradigma da experiência como forma política que pode ser percebido em certas práticas artísticas de nossos dias.

Palavras-chave

Julgamento de gosto, experiência, política, arte contemporânea

Résumé

Dans ce texte, en mettant en question la dimension politique de la troisième critique de Kant, je mène une réflexion sur les limites du jugement de goût désintéressé face aux intérêts du champ artistique pour, ensuite, réfléchir sur le paradigme de l'expérience en tant que forme politique dont certaines pratiques artistiques d'aujourd'hui portent.

Mots-clés

Jugement de goût, expérience, politique, art contemporain

Arendt, em sua obra póstuma, *O julgar*, sustenta a hipótese que a contribuição política da filosofia de Kant está toda contida em sua terceira crítica. O julgamento de gosto, sendo subjetivo e estético, está pautado nas representações que cada um de nós fazemos diante do objeto de nossa atenção, o que dependeria do livre jogo das faculdades do conhecimento (imaginação e entendimento). No entanto, o belo sendo o sentimento de prazer e satisfação experimentado intimamente, só se cumpre no momento em que a necessidade de sua partilha universal se impõe. Kant ilustra a ideia chamando atenção ao fato de que se fôssemos o único ser de nossa espécie habitando uma ilha e que se não tivéssemos consciência de um outro semelhante não teríamos nunca o impulso em assentir, ainda que para com nós mesmos, que uma tal flor ou paisagem é bela. Vai mais longe ao acrescentar que mesmo a representação íntima desse sentimento não nos seria acessível nessas condições. No julgamento de gosto a dimensão intersubjetiva está implicada, mas seu fundamento não são os gostos reais, posto que cada um teria o seu, mas o conhecimento a priori de que nós, justamente por sermos humanos, possuímos todos a faculdade de julgar. É, justamente, este fundamento transcendental do gosto que permitirá que nosso sentimento particular se coloque no lugar do sentimento de todo outro quando julgamos, ainda que devêssemos admitir que cada um tenha o seu próprio gosto. Arendt aponta na faculdade de ver as coisas não somente de um ponto vista pessoal, mas no lugar de todo outro, a dimensão notadamente política da terceira crítica, porquanto esta faculdade possa nos orientar na esfera pública. Tudo como prescreve Kant ao descrever as condições de sua emancipação, o julgamento será soberano se guardar sua absoluta falta de a priori conceituais, de interesse e finalidade para com o objeto de sua representação.¹

A crença no pronunciamento de um julgamento desinteressado no entanto foi se mostrando de mais em mais improvável, se não ingênua, na medida em que a prática da arte moderna se consolidou em torno de um campo profissional autônomo, altamente institucionalizado e em permanente disputa, como mostrou Bourdieu². Em outras palavras, as circunstâncias que determinam nossas escolhas artísticas dependeriam fortemente do acesso a uma história e a uma teoria da arte um *mundo da arte*, para empregar aqui os termos de Danto³. Diante de sua insuficiência social, o paradigma do gosto desinteressado que marcou a trajetória da arte moderna deu lugar na contemporânea a um outro paradigma que coloca a experiência no centro de suas proposições.

Os anos 60 e 70, em ocorrência, foram férteis de *experimentalismo* que deve ser compreendido aqui nos dois sentidos: uma arte que experimenta novas formas de expressão e que ao mesmo tempo propõe a experiência como resultado de suas iniciativas. Neste caso, além de extrapolar os habituais limites que as separavam, foi comum o transbordamento das artes para além dos circuitos tradicionais (museus e galerias), ou ainda de manifestações incompatíveis com o modelo “exposição”. Experiências muitas vezes realizadas em espaços outros em continuidade com os da vida cotidiana ou, ao contrário, realizadas em círculos

1 La vie de l'esprit. Paris : PUF, 1981

2 As regras da arte. São Paulo : Cia das Letras, 1996.

3 Le monde de l'art. In: Lories, Danielle. Philosophie analytique et esthétique. Paris : Klincksieck, 1988.

privados, não raro em situações de intimidade absoluta as *obras no escuro*, para citar o termo de Kaprow tornaram-se corriqueiras naquele momento. O propósito atendia, no primeiro caso, à necessidade de recuperar para a prática artística o espaço de ação política e sua consequente amplitude pública; no segundo, privando a arte de seu sentido público e privilegiando a experiência intimista, resistir à pressão do constante assédio institucional e à *glamourização da sociedade do espetáculo*⁴.

Se em parte essas iniciativas puderam redefinir a arte reinventando novas práticas, por outro lado deixam dúvidas quando as vejo, em alguns casos, enclausuradas nas instâncias corporais e íntimas do próprio artista. Tenho em mente certas ações intimistas de Vito Acconci, Gina Pane ou, aqui bem perto de nós, certas experiências realizadas por Arthur Barrio nos anos 70⁵, por exemplo. Ora, por vezes esquecemos que cabe ao artista promover, se não a experiência do outro, ao menos a partilha do sensível, identificada desde de Schiller⁶ com o espaço propriamente político da arte e que seria capaz de transformar a sociedade a partir da generalização de seu regime. A questão aqui é menos a de saber se o pudor ou a dor, sendo experiências íntimas, possam nos atingir de alguma forma, do que esta de como edificar uma experiência que emerge no espaço entre sujeitos.

Mais recentemente, e a exemplo do que ocorreu nos anos 60 e 70, reagindo a um certo conformismo institucional, certas práticas artísticas dos anos 90 passaram a colocar seu foco de interesse novamente na experiência, mas desta vez de forma ampliada na figura das trocas intersubjetivas. Mas, se existe uma ação micropolítica que se transfere para o plano macro, em alguns casos seria pertinente perguntar como uma experiência radicada na intimidade de cada um pode, de alguma forma, contribuir para a melhoria das condições humanas e, efetivamente, de nosso espaço de vida?

1. O gosto e sua forma política

Acatando a dimensão política apontada por Arendt, Uzel⁷ sustentará que a terceira crítica e sua consequente vulgarização teve um papel fundamental para o sistema moderno das artes, este a que chamamos de Belas Artes. Contemporânea dos salões do século XVIII, a Crítica do juízo corroborou para a emergência de uma comunidade estética fundada na autoridade do cidadão comum que para eles afluíam em massa. O autor vai apoiar sua argumentação na obra *La peinture et son publique à Paris au XVIIIe siècle* que Thomas Crow escreveu sobre os salões organizados pela *Académie Royale*. Se as artes, em particular as artes plásticas, estiveram desde a sua emergência no século XV vinculadas a um círculo estreito de homens esclarecidos – príncipes e aristocratas –, no século XVIII, com as transformações que vinham ocorrendo no plano social, um novo ator ganhará

4 Debord, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro : Contraponto, 1998.

5 Refiro aqui a experiência que realizou durante três dias e três noites nas ruas do Rio de Janeiro e da qual nem os registros fotográficos são admitidos pelo artista como possíveis vetores de trânsito da experiência.

6 *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*. Paris : Aubier Montaigne (1992)

7 *Entre l'esthétique et le politique: les ens comunis*. In : Ouellet, P. (2002)

a cena. Este é o público. É para e com ele que os Salões de Arte vão se erguer e se fortalecer. Uzel conta que em seu livro *Crow* dá voz aos diferentes grupos que compõem o público. Acolhe testemunhos de artistas, críticos e representantes da academia, mas acorda particular atenção às declarações do escritor Louis-Sebastien Marcier sobre o Salão de 1787. Às vésperas da revolução e carregado de conotações política, Marcier nos relata que, nas seis semanas que ele aconteceu, o Salão acolheu uma multidão de populares que ali acotovelavam-se durante horas para ver as obras expostas.

Na generalidade que o abraça, o público dos salões é empiricamente constituído de homens e mulheres provindos das mais diversas origens sociais, com níveis de instrução e interesses bastante diversificados tanto quanto suas opiniões e gostos, somente comparáveis a diversidade das obras ali expostas. Com efeito, essa nova classe, alheia aos critérios estéticos praticados pela tradição acadêmica, vai exercer uma liberdade de julgamento sem precedentes na história, afirma Uzel. Neste ponto, o autor chama a atenção para o espaço político que o salão é capaz de gerar em oposição àquilo que Haberman encarregava às elites esclarecidas de realizar no plano de uma missão educativa civilizatória⁸. A credibilidade do público tirava sua força daquilo que se supunha ser a aptidão natural de todo ser humano em reconhecer instintivamente o belo, fosse esse o ponto de vista dominante da estética filosófica do século XVIII. Se a estética daquela época aposta no gosto espontâneo como forma de combate ao objetivismo, ela recai inevitavelmente em uma outra forma de objetivismo que é este da voz soberana da natureza, argumenta Uzel.

No entanto, se dessa expressão espontânea se esperava que emanasse o autêntico veredito do gosto intuitivo, os julgamentos de fato se revelavam, em realidade, mais contraditórios que conciliadores. Neste momento, Uzel retoma Kant para explicar que sua teoria se destaca do empirismo dominante do século VIII por vias transcendental. Desprezando os gostos reais, Kant toma como pressuposto o conhecimento a priori de que todos nós possuímos a faculdade de julgar. A novidade que sua teoria traz, segundo Uzel, não é somente de refutar o objetivismo afirmando que o julgamento de gosto é subjetivo, mas igualmente refutando-o ao afirmar que ele depende do livre jogo das faculdades do conhecimento – imaginação e entendimento (p.177), quer dizer das competências do sujeito naquilo que revelam do traço propriamente humano do homem. A soberania do julgamento kantiano está baseada em sua absoluta falta de a priori conceituais, de finalidade e de interesses. Kant prescreve sua receita: 1) pensar por si; 2) pensar no lugar de qualquer outro; 3) pensar sempre de acordo consigo mesmo (§ 40, p 140). Somente nestas condições que o julgamento pode ser íntegro e conquistar sua autonomia. No entanto, isso não quer dizer que cada um tem o seu gosto e ponto final. De fato, sua teoria propõe o trânsito intersubjetivo do sentimento que é dado pela qualidade reflexionante do julgamento e sobre a qual se fundamenta a universalidade de sua validade: eu no lugar de todo outro. É justamente porque a natureza de minha satisfação é desinteressada, livre e não se funda em qualquer inclinação pessoal que seja, é que posso crer que ela se sus-

⁸ Para Habermans, que tenta atualizar o ponto de vista iluminista, caberia a um grupo de homens esclarecidos promover a educação estética das massas.

tente em alguma coisa que suponho em todo outro. Na interpretação de Uzel, é essa alguma coisa que Kant chama *sensus communis*.

Uzel chama a atenção para a diferença que Crow faz entre a generalidade para a qual o termo “público” reenvia e a “assistência”. Diferente do primeiro, esta última, constituindo-se do efetivo contingente de homens que visitam uma exposição, é a manifestação concreta do público, entidade abstrata que representa a totalidade de pessoas. Este ganha sua consistência a partir das diferentes vozes assistenciais as quais supõe representar, quer dizer no momento em que um conjunto de indivíduos acordava fé em uma tal coisa ou outra. Em sua totalidade, o público está na medida de vir a ser o motor mesmo da história da arte, afirma Crow (Uzel, p. 180). O poder normativo que praticava, explica Uzel, pôde então se diferir daquele dos conselheiros eruditos dos príncipes na medida em que se julgava que sua expressão emanava de uma autêntica coletividade e não refletia o arbítrio de uma autoridade esclarecida. A esfera pública e conseqüentemente o espaço político do salão resulta justamente não do consenso entre as vozes, mas antes do sentimento de julgar em comum, participando do processo normativo e crítico que regula a produção artística.

Sintetizada na instância do “público”, a noção de comunidade estética em Uzel obedece ao princípio da heterogeneidade mais do que não conota uma sociedade exclusiva, composta de homens reunidos em torno de uma sensibilidade comum ou forma de vida partilhada. No entanto, o julgamento de gosto, que encontra sua máxima expressão política nos salões de arte do século XIX, encontra seu limite quando a voz da audiência é minimizada em favor de um discurso crítico especializado que toma a cena artística a partir do século XX. Neste sentido, toda argumentação que se fundamente no desinteresse do julgamento se verá comprometida.

2. O jogo e sua forma política

Rancière⁹ identifica em nossos dias um certo estado de ressentimento antiestético permeando a sociedade, em particular o *mundo da arte*. O autor remonta a origem deste malentendido à época da Revolução Francesa e do idealismo alemão, cujos ideais entremelavam as práticas artísticas com o absoluto filosófico e as promessas da comunidade política. De uma forma geral, o ressentimento antiestético ora toma a forma de uma desilusão que faz com que a arte dobre sobre si mesma, discutindo seus critérios a partir do reconhecimento de sua limitada condição institucional – é a posição analítica; ora lamenta-se que a arte tenha se diluído na cultura e, por conseqüência, a estetização geral da vida nos conduziu ao inevitável fetichismo do consumo, postura que Rancière indentifica com as colocações de Lyotard. Em resumo, diz o autor, o ressentimento antiestético toma assim o lugar do grande ressentimento contra a idade das utopias e das revoluções; em outras palavras, do ressentimento contra a dissensualidade política (p.145).

O autor pergunta se naquele entremelar apontado não residiria um paradoxo de origem que explicasse as metamorfoses e suas eventuais aporias ou

⁹ La communauté esthétique. In: Ouellet, P. (2002)

entropias (p145). Vai retomar a décima quinta carta de Schiller para afirmar que nela existe uma forma de experiência sensível que define a própria condição da humanidade do homem: o jogo. Para ele, Schiller inaugura um novo regime de afetividade da arte que guarda sua singularidade e, em contrapartida, uma nova configuração da comunidade como experiência viva de um mundo estético (p.146). Tais proposições puderam então, segundo Rancière, fazer a ligação entre o regime estético da arte com as formas reconfiguradas de partilha do mundo sensível que implicam a esfera da experiência diária. Assim, o modelo schilleriano do jogo, que se sustenta nesta tensão, estende-se do discurso teórico para a vida, determinando o modo de percepção do homem ordinário, abrangendo tanto o quotidiano quanto as instituições que o conformam. Esta rede de pensamento alcança o nosso tempo no instante mesmo em que a “utopia” e o “nielismo” estético nela implicados se chocam com o discurso da produtividade, acarretando, com efeito, o descrédito da arte diante do mundo do trabalho, gerando o ressentimento contemporâneo.

Fundamentando-se no modelo conceitual kantiano¹⁰, o jogo em Schiller toma um sentido muito particular de suspensão, ensina Rancière. Por conseguinte, é um acordo sem conceitos entre um entendimento que não impõe nenhuma forma ao mesmo tempo que não determina nenhum objeto à conhecer e uma sensibilidade que não se submete a nenhum constrangimento e nem impõe, em retorno, um objeto de desejo (p. 147). Ao contrário dos critérios *poéticos* que predis põe da virtuosidade da técnica visando o bom produto, o regime estético da arte define um *sensorium* específico. A experiência estética se instaura quando os dados sensíveis em nossas representações não se submetem nem ao positivismo do entendimento, nem aos desejos rendidos aos apetites anárquicos dos sentidos. Portanto, é da arte, não aquilo que se diferencia pelo modo de fazer, mas pelo modo de sentir que promove. O pertencimento a este *sensorium* é que qualifica as coisas da arte como tal. Desta feita, qualquer instância da atividade humana que nele se veja integrado partilha de um mesmo regime estético. Mas é no interior mesmo da obra de arte que a contradição aparece em sua forma mais evidente, remarca Rancière. Se em sua generalidade, quer dizer como atividade artesanal, a obra de arte é o produto da vontade que impôs sua forma à matéria, a obra de arte estética é também a negação da arte como forma material. Subtraída das conexões habituais do conhecimento e do desejo, a obra de arte estética, em sua heteronomia sensível, é a reunião de contrários: voluntarismo e involuntarismo ; atividade e passividade; consciente e inconsciente.

O jogo que serve de modelo em Schiller combina uma dupla suspensão: de um lado a potência do instinto formador impondo sua lei autônoma que suprime o heterogêneo; de outro o instinto sensível, potência da passividade que não se submete a nenhuma forma. Do acordo sem conceitos entre esses dois instintos nasce o instinto do jogo. Este conflito entre as faculdades do espírito que o jogo instaura pode se traduzir em termos políticos na medida em que a batalha dos instintos, própria do regime estético, for estendida à vida. Ele é capaz de pôr em cheque a tradicional imposição do intelecto sobre a sensibilidade e, junto com

¹⁰ Schiller se apropria do conceito de livres jogos da imaginação de Kant.

ela, a suposta predominância de uma classe cultivada sobre barbárie popular. A verdadeira revolução deve romper com a lógica da dominação naquilo que ela apresenta de mais profundo, ou seja: a diferença das naturezas tal como esta se dá a perceber enquanto evidência sensível, quer dizer na diferença das destinações inscrita sobre os corpos (p.148).

Neste ponto, Rancière contrapõe o ponto de vista de Schiller àquele de Platão. O jogo, enquanto atividade que se opõe ao trabalho, em Platão, não está somente interdito ao artesão porque este é um trabalhador, ele é antes inapto a jogá-lo por pertencer a uma classe de homens que não pode acessar às atividades do espírito. Somente ao filósofo é dada a clareza de saber que a vida é um jogo e que é necessário praticá-lo bem. Se no acordo sem conceitos que caracteriza o jogo a livre aparência, que não se refere e nem se opõe a nenhuma realidade, engendra a configuração sensível da comunidade, em Platão, aquele que joga com a aparência, a mimético, está excluído de sua república porque faz duas coisas ao mesmo tempo. O princípio que exclui o mimético é o mesmo que coloca o artesão em seu lugar (p.149). É justamente este princípio que estabelece uma lógica de dominação fundada na suposta diferença entre as naturezas humanas que é negada em Schiller. O homem só é plenamente humano quando brinca. A capacidade de todo homem jogar a livre aparência elimina as hierarquias que os separava habitualmente. O sensorium estético em Schiller prescreve uma “arte de viver”, princípio de uma revolução sensível que aparece como o fundamento mesmo de toda transformação política (p.150). Sob este princípio, a arte e a política, o prazer e o trabalho, a passividade e atividade, o produtivo e o improdutivo não aparecem como opostos inconsiliáveis – autonomia da razão e heteronomia do sensível – mas nivelados pela experiência estética expandida e sustentada pela mesmas condições de suspensão, tão próprias do jogo.

No entanto, as teorias de Rancière que retomam o jogo de Schiller, embora visem a partilha do sensível, ainda o toma pelo viés do exercício íntimo e de sua improvável transitividade. Contudo, para pensarmos a noção de *espaço intersubjetivo* devemos superar o plano da simples transitividade das experiências íntimas, mas alcançar a dimensão ecológica – uma terceira coisa que se constrói na cooperação entre sujeitos (na esfera pública, efetivamente no espaço físico que promove o encontro) convertendo-se em benefícios mútuos que ultrapassem a esfera privada da experiência. Neste terreno, o jogo encontrará seu lugar de exercício.

Certamente, algumas práticas artísticas em curso em nossos dias e que trazem consigo a necessidade de construir esse espaço sensório através da experiência estética também encontram sua dimensão política na medida em que essa experiência pode ser, mais do que compartilhada, construída coletivamente. O modelo tradicional da prática que separa artista e público poderá ser repensado a partir desta ênfase. No entanto, interromperei aqui minha reflexão, guardando-a para uma ocasião em que disporemos de um espaço mais amplo para os seus desdobramentos.

