

O ESPECTADOR EMANCIPADO

Jacques Rancière

Tradução
Ivone C. Benedetti


wmf martinsfontes

SÃO PAULO 2012

*Esta obra foi publicada originalmente em francês com o título
LE SPECTATEUR ÉMANCIPÉ
por La Fabrique-Éditions, Paris
Copyright © La Fabrique-Éditions, 2008
Copyright © 2012, Editora WMF Martins Fontes Ltda.,
São Paulo, para a presente edição.*

1ª edição 2012

Tradução

Ivone C. Benedetti

Acompanhamento editorial

Luzia Aparecida dos Santos

Revisões gráficas

Amália Ulsi

Solange Martins

Edição de arte

Adriana Maria Porto Translatti

Produção gráfica

Geraldo Alves

Paginação

Moacir Katsumi Matsusaki

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Rancière, Jacques

O espectador emancipado / Jacques Rancière ; tradução Ivone C. Benedetti. – São Paulo : Editora WMF Martins Fontes, 2012.

Título original: Le spectateur émancipé.

ISBN 978-85-7827-559-4

1. Arte – Filosofia 2. Estética da recepção 3. Imagem (Filosofia)

I. Título.

12-03180

CDD-701

Índices para catálogo sistemático:

1. Arte : Filosofia 701

Todos os direitos desta edição reservados à

Editora WMF Martins Fontes Ltda.

Rua Prof. Laerte Ramos de Carvalho, 133 01325-030 São Paulo SP Brasil

Tel. (11) 3293.8150 Fax (11) 3101.1042

e-mail: info@wmfmartinsfontes.com.br http://www.wmfmartinsfontes.com.br

Sumário

O espectador emancipado	7
Desventuras do pensamento crítico	27
Paradoxos da arte política	51
A imagem intolerável	83
A imagem pensativa	103
Origem dos textos	127

Paradoxos da arte política

Passado o tempo da denúncia do paradigma modernista e do ceticismo dominante quanto aos poderes subversivos da arte, vê-se de novo a afirmação mais ou menos generalizada de sua vocação para responder às formas de dominação econômica, estatal e ideológica. Mas vê-se também essa vocação reafirmada assumindo formas divergentes, se não contraditórias. Alguns artistas transformam em estátuas monumentais os ícones midiáticos e publicitários para nos fazerem tomar consciência do poder desses ícones sobre nossa percepção; outros enterram silenciosamente monumentos invisíveis dedicados aos horrores do século; uns se empenham em mostrar-nos os "vieses" da representação dominante das identidades subalternas, outros nos propõem afinar o olhar diante das imagens de personagens com identidade flutuante ou indecifrável; alguns artistas fazem os *banners* e as máscaras dos manifestantes que se insurgem contra o poder globalizado, outros se introduzem com falsas identidades nas reuniões dos poderosos desse mundo ou em suas redes de informação e comunicação; alguns fazem em museus a demonstração de novas máquinas ecológicas, outros põem nos subúrbios carentes pequenas pedras ou discretos sinais de néon destinados a criar um

ambiente novo, desencadeando novas relações sociais; um transporta para bairros desfavorecidos as obras-primas de um museu, outros enchem as salas dos museus do lixo deixado por seus visitantes; um paga trabalhadores imigrantes para que, abrindo seu próprio túmulo, demonstrem a violência do sistema salarial, enquanto outra vai trabalhar como caixa de supermercado para empenhar a arte na prática de restauração dos elos sociais.

A vontade de repolitizar a arte manifesta-se assim em estratégias e práticas muito diversas. Essa diversidade não traduz apenas a variedade dos meios escolhidos para atingir o mesmo fim. Reflete uma incerteza mais fundamental sobre o fim em vista e sobre a própria configuração do terreno, sobre o que é a política e sobre o que a arte faz. Contudo, essas práticas divergentes têm um ponto em comum: geralmente consideram ponto pacífico certo modelo de eficácia: a arte é considerada política porque mostra os estigmas da dominação, porque ridiculariza os ícones reinantes ou porque sai de seus lugares próprios para transformar-se em prática social etc. Ao cabo de um bom século de suposta crítica da tradição mimética, é forçoso constatar que essa tradição continua dominante até nas formas que se querem artística e politicamente subversivas. Supõe-se que a arte nos torna revoltados quando nos mostra coisas revoltantes, que nos mobiliza pelo fato de mover-se para fora do ateliê ou do museu, e que nos transforma em oponentes do sistema dominante ao se negar como elemento desse sistema. Apresenta-se sempre como evidente a passagem da causa ao efeito, da intenção ao resultado, a não ser que se suponha o artista inábil ou o destinatário incorrigível.

A "política da arte" é assim marcada por uma estranha esquizofrenia. Artistas e críticos nos convidam a situar o pensamento e as práticas da arte num contexto sempre novo. Gostam de nos dizer que as estratégias artísticas devem ser inteiramente repensadas no contexto do capitalismo tardio, da globalização, do trabalho pós-fordista, da comunicação informática ou da imagem digital. Mas continuam a validar em massa modelos de eficácia da arte que

talvez tenham sido abalados um século ou dois antes de todas essas novidades. Gostaria, portanto, de inverter a perspectiva habitual e ganhar certa distância histórica para fazer algumas perguntas: a que modelos de eficácia obedecem nossas expectativas e nossos juízos em matéria de política da arte? A que era esses modelos pertencem?

Transporto-me então à Europa do século XVIII, no momento em que o modelo mimético dominante foi contestado de duas maneiras. Esse modelo supunha uma relação de continuidade entre as formas sensíveis da produção artística e as formas sensíveis segundo as quais são afetados os sentimentos e os pensamentos de quem as recebe. Assim, supunha-se que a cena teatral clássica deveria ser um espelho ampliador em que os espectadores eram convidados a ver, nas formas da ficção, os comportamentos, as virtudes e os vícios humanos. O teatro propunha lógicas de situações que deveriam ser reconhecidas para a orientação no mundo e modelos de pensamento e ação por imitar ou evitar. *Tartufo* de Molière ensinava a reconhecer e a odiar os hipócritas; *Maomé* de Voltaire ou *Natã, o Sábio* de Lessing, a fugir do fanatismo e amar a tolerância. Essa vocação edificante está aparentemente distante de nossa maneira de pensar e sentir. No entanto, a lógica causal que lhe subjaz está muito próxima de nós. Segundo essa lógica, o que vemos – num palco de teatro, mas também numa exposição fotográfica ou numa instalação – são os signos sensíveis de certo estado, dispostos pela vontade de um autor. Reconhecer esses signos é empenhar-se em certa leitura de nosso mundo. E essa leitura engendra um sentimento de proximidade ou de distância que nos impele a intervir na situação assim significada, da maneira desejada pelo autor. Daremos a isso o nome de modelo pedagógico da eficácia da arte. Esse modelo continua marcando a produção e o julgamento de nossos contemporâneos. Sem dúvida já não acreditamos na correção dos costumes pelo teatro. Mas ainda gostamos de acreditar que a representação de resina deste ou daquele ídolo publicitário nos erguerá contra o império midiático do espetáculo ou que uma série fotográfica sobre a representação

dos colonizados pelo colonizador nos ajudará a escapar hoje das ciladas da representação dominante das identidades.

Ora, esse modelo foi questionado já nos anos 1760 de duas formas. A primeira é a do ataque frontal. Penso na *Lettre sur les spectacles* [Carta sobre os espetáculos] de Rousseau e na denúncia que está em seu cerne: a da pretensa lição de moral do *Misanthropo* de Molière. Além do ataque às intenções de um autor, sua crítica designava alguma coisa mais fundamental: a ruptura da linha reta suposta pelo modelo representativo entre a performance dos corpos teatrais, seu sentido e seu efeito. Molière dará razão à sinceridade de seu misantropo contra a hipocrisia dos mundanos que o cercam? Dará razão ao respeito deles pelas exigências da vida em sociedade contra sua intolerância? Aí também o problema aparentemente superado é fácil de transpor para a nossa atualidade: que esperar da representação fotográfica, nas paredes das galerias, das vítimas desta ou daquela iniciativa de extermínio étnico: revolta contra seus carrascos? Simpatia sem consequência pelos que sofrem? Cólera contra os fotógrafos que fazem da aflição de populações uma oportunidade de manifestação estética? Ou indignação contra seu olhar conivente, que naquelas populações só vê a situação degradante de vítimas?

A questão é indecível. Não que o artista tivesse intenções duvidosas ou prática imperfeita, deixando assim de acertar na boa fórmula para transmitir os sentimentos e pensamentos apropriados à situação representada. O problema está na própria fórmula, na pressuposição de um *continuum* sensível entre a produção de imagens, gestos ou palavras e a percepção de uma situação que empenhe pensamentos, sentimentos e ações dos espectadores. Não é surpreendente que o teatro tenha sido o primeiro a perceber que estava em crise, há mais de dois séculos, um modelo no qual numerosos artistas plásticos ainda hoje acreditam ou fingem acreditar: é porque o teatro é o lugar onde se expõem nuamente as pressuposições – e as contradições – que guiam certa ideia de eficácia da arte. E não é surpreendente que *O Misanthropo* tenha dado a ocasião exemplar para isso,

visto que seu próprio tema aponta para o paradoxo. Como o teatro poderia desmascarar os hipócritas, se a lei que o rege é a lei que governa o comportamento dos hipócritas: a encenação por corpos vivos dos sinais de pensamentos e sentimentos que não são seus? Vinte anos depois da *Carta sobre os espetáculos*, um dramaturgo que ainda sonhava com o teatro como instituição moral, Schiller, fazia a demonstração teatral de tais coisas opondo em *Os bandoleiros* o hipócrita Franz Moor a seu irmão Karl, que leva ao ponto do crime o sublime da sinceridade revoltada contra a hipocrisia do mundo. Qual lição esperar do confronto de dois heróis que, agindo “em conformidade com a natureza”, agem como monstros? “Os elos da natureza estão rompidos”, declara Franz. A fábula de *Os bandoleiros* levava ao ponto de ruptura a figura ética da eficácia teatral. Dissociava os três elementos cujo ajuste supostamente inseria essa eficácia na ordem da natureza: a regra aristotélica de construção das ações, a moral dos exemplos à Plutarco e as fórmulas modernas de expressão de pensamentos e sentimentos pelos corpos.

O problema então não se refere à validade moral ou política da mensagem transmitida pelo dispositivo representativo. Refere-se ao próprio dispositivo. Sua fissura põe à mostra que a eficácia da arte não consiste em transmitir mensagens, dar modelos ou contramodelos de comportamento ou ensinar a decifrar as representações. Ela consiste sobretudo em disposições dos corpos, em recorte de espaços e tempos singulares que definem maneiras de ser, juntos ou separados, na frente ou no meio, dentro ou fora, perto ou longe. É o que a polêmica de Rousseau punha em evidência. Mas ela imediatamente punha em curto-circuito o pensamento dessa eficácia por meio de uma alternativa demasiado simples. Pois o que ela opõe às duvidosas lições de moral da representação é simplesmente a arte sem representação, a arte que não separa a cena da performance artística e a da vida coletiva. Ao público dos teatros ela opõe o povo em ato, a festa cívica em que a cidade se apresenta a si mesma, como faziam os efesbos espartanos celebrados por Plutarco. Rousseau retomava assim a polêmica inaugural de Platão, opon-

do à mentira da mimese teatral a boa mimese: a coreografia da cidade em ato, movida por seu princípio espiritual interno, cantando e dançando sua própria unidade. Esse paradigma designa o lugar da política da arte, mas para logo depois subtrair a arte e a política juntas. Substitui a duvidosa pretensão da representação a corrigir os costumes e os pensamentos por um modelo arquético. Arquético no sentido de que os pensamentos já não são objeto de lições dadas por corpos ou imagens representados, mas estão diretamente encarnados em costumes, em modos de ser da comunidade. Esse modelo arquético não deixou de acompanhar o que chamamos de modernidade, como pensamento de uma arte que se tornou forma de vida. Teve seus grandes momentos no primeiro quartel do século XX: a obra de arte total, o coro do povo em ato, a sinfonia futurista ou construtivista do novo mundo mecânico. Essas formas ficaram bem longe, para trás. Mas o que continua perto é o modelo de arte que deve suprimir-se a si mesma, de teatro que deve inverter sua lógica, transformando o espectador em ator, da performance artística que faz a arte sair do museu para fazer dela um gesto na rua, ou anula dentro do próprio museu a separação entre arte e vida. O que se opõe então à pedagogia incerta da mediação representativa é outra pedagogia, a da imediatez ética. Essa polaridade entre duas pedagogias define o círculo no qual ainda hoje está frequentemente encerrada a boa parte da reflexão sobre a política da arte.

Ora, essa polaridade tende a obscurecer a existência de uma terceira forma de eficácia da arte, que merece propriamente o nome de eficácia estética, pois é própria do regime estético da arte. Mas trata-se de uma eficácia paradoxal: é a eficácia da própria separação, da descontinuidade entre as formas sensíveis da produção artística e as formas sensíveis através das quais os espectadores, os leitores ou os ouvintes se apropriam desta. A eficácia estética é a eficácia de uma distância e de uma neutralização. Esse ponto merece esclarecimento. A "distância" estética na verdade foi associada por certa sociologia à contemplação extática da beleza, que esconderia os fundamentos sociais da produção

artística e de sua recepção e contrariaria, assim, a consciência crítica da realidade e dos meios de agir nela. Mas essa crítica deixa escapar o que constitui o princípio dessa distância e de sua eficácia: a suspensão de qualquer relação determinável entre a intenção do artista, a forma sensível apresentada num lugar de arte, o olhar de um espectador e um estado da comunidade. Essa disjunção pode ser emblematizada, na época em que Rousseau escrevia sua *Carta sobre os espetáculos*, pela descrição aparentemente inofensiva de uma escultura antiga, descrição feita por Winckelmann da estátua conhecida como *Torso* do Belvedere. A ruptura que essa análise realiza em relação ao paradigma representativo consiste em dois pontos essenciais. Primeiramente, essa estátua está desprovida de tudo o que, no modelo representativo, possibilitava definir a beleza expressiva e o caráter exemplar de uma figura: não tem boca para proferir uma mensagem, rosto para expressar um sentimento, membros para comandar ou executar uma ação. Apesar disso, Winckelmann decidiu convertê-la na estátua do herói ativo entre todos, Hércules, o herói dos Doze Trabalhos. Mas fez dela um Hércules em repouso, acolhido depois de seus trabalhos no âmago dos deuses. E dessa personagem ociosa ele fez o representante exemplar da beleza grega, filha da liberdade grega – liberdade perdida de um povo que não conhecia a separação entre arte e vida. A estátua exprime, pois, a vida de um povo, como a festa de Rousseau, mas esse povo já foi subtraído, está presente apenas naquela figura ociosa, que não expressa nenhum sentimento e não propõe nenhuma ação por imitar. Este é o segundo ponto: a estátua está subtraída a todo e qualquer *continuum* que garanta uma relação de causa e efeito entre a intenção de um artista, um modo de recepção por um público e certa configuração da vida coletiva.

A descrição de Winckelmann desenhava, assim, o modelo de uma eficácia paradoxal, que não passava por um suplemento de expressão ou de movimento, mas, ao contrário, por uma subtração – por indiferença ou passividade radical –, não por um enraizamento numa forma de vida, mas

pela distância entre duas estruturas da vida coletiva. Esse paradoxo Schiller desenvolveria em suas *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme* [Cartas sobre a educação estética do homem], definindo eficácia estética como eficácia de uma suspensão. O "instinto de jogo" próprio à experiência neutraliza a oposição que tradicionalmente caracterizava a arte e seu enraizamento social: a arte se definia pela imposição ativa de uma forma à matéria passiva, e esse efeito a coadunava com uma hierarquia social na qual os homens de inteligência ativa dominavam os homens da passividade material. Para simbolizar a suspensão desse acordo tradicional entre a estrutura do exercício artístico e a de um mundo hierárquico, Schiller já não descrevia um corpo sem cabeça, mas uma cabeça sem corpo, a da *Juno Ludovisi*, caracterizada também por uma indiferença radical, por uma ausência radical de preocupação, vontade e finalidade, que neutralizava a própria oposição entre atividade e passividade.

Esse paradoxo define a configuração e a "política" daquilo que chamo regime estético da arte, em oposição ao regime da mediação representativa e ao da imediatez ética. Eficácia estética significa propriamente a eficácia da suspensão de qualquer relação direta entre a produção das formas da arte e a produção de um efeito determinado sobre um público determinado. A estátua de que Winckelmann ou Schiller nos falam foi a figura de um deus, o elemento de um culto religioso e cívico, mas já não o é. Já não ilustra nenhuma fé e não significa nenhuma grandeza social. Já não produz nenhuma correção dos costumes nem nenhuma mobilização dos corpos. Já não se dirige a nenhum público específico, mas ao público anônimo indeterminado dos visitantes de museus e dos leitores de romances. Ela lhes é oferecida da mesma maneira como é possível oferecer uma Virgem florentina, uma cena de cabaré holandeses, uma tigela de frutas ou uma banca de peixes; da maneira como serão oferecidos mais tarde os *ready-made*, mercadorias desviadas ou cartazes descolados. Essas obras agora estão separadas das formas de vida que haviam dado ensejo à sua produção: formas mais ou menos míticas da vida coletiva do

povo grego; formas modernas da dominação monárquica, religiosa ou aristocrática que conferiam uma destinação aos produtos das belas-arts. A dupla temporalidade da estátua grega, que agora é arte nos museus porque não o era nas cerimônias cívicas de outrora, define uma dupla relação de separação e não separação entre arte e vida. É por ter-se constituído ao redor da estátua desvinculada de sua destinação primeira que o museu – entendido não como simples construção, mas como forma de recorte do espaço comum e modo específico de visibilidade – poderá acolher mais tarde qualquer outra forma de objeto do mundo profano, também assim desvinculado. É também por isso que em nossos dias ele poderá prestar-se a acolher modos de circulação de informação e formas de discussão política que tentam opor-se aos modos dominantes de informação e discussão sobre as questões comuns.

A ruptura estética instalou, assim, uma singular forma de eficácia: a eficácia de uma desconexão, de uma ruptura da relação entre as produções das habilidades artísticas e dos fins sociais definidos, entre formas sensíveis, significações que podem nelas ser lidas e efeitos que elas podem produzir. Pode-se dizer de outro modo: a eficácia de um dissenso. O que entendo por dissenso não é o conflito de ideias ou sentimentos. É o conflito de vários regimes de sensorialidade. É por isso que a arte, no regime da separação estética, acaba por tocar na política. Pois o dissenso está no cerne da política. Política não é, em primeiro lugar, exercício do poder ou luta pelo poder. Seu âmbito não é definido, em primeiro lugar, pelas leis e instituições. A primeira questão política é saber que objetos e que sujeitos são visados por essas instituições e essas leis, que formas de relação definem propriamente uma comunidade política, que objetos essas relações visam, que sujeitos são aptos a designar esses objetos e a discuti-los. A política é a atividade que reconfigura os âmbitos sensíveis nos quais se definem objetos comuns. Ela rompe a evidência sensível da ordem "natural" que destina os indivíduos e os grupos ao comando ou à obediência, à vida pública ou à vida privada, votando-os so-

bretudo a certo tipo de espaço ou tempo, a certa maneira de ser, ver e dizer. Essa lógica dos corpos tem seu lugar numa distribuição do comum e do privado, que é também uma distribuição do visível e do invisível, da palavra e do ruído, é o que propus designar com o termo polícia. A política é a prática que rompe a ordem da polícia que antevê as relações de poder na própria evidência dos dados sensíveis. Ela o faz por meio da invenção de uma instância de enunciação coletiva que redesenha o espaço das coisas comuns. Tal como Platão nos ensina *a contrario*, a política começa quando há ruptura na distribuição dos espaços e das competências – e incompetências. Começa quando seres destinados a permanecer no espaço invisível do trabalho que não deixa tempo para fazer outra coisa tomam o tempo que não têm para afirmar-se coparticipantes de um mundo comum, para mostrar o que não se via, ou fazer ouvir como palavra a discutir o comum aquilo que era ouvido apenas como ruído dos corpos.

Se a experiência estética toca a política, é porque também se define como experiência de dissenso, oposta à adaptação mimética ou ética das produções artísticas com fins sociais. As produções artísticas perdem funcionalidade, saem da rede de conexões que lhes dava uma destinação antevendo seus efeitos; são propostas num espaço-tempo neutralizado, oferecidas igualmente a um olhar que está separado de qualquer prolongamento sensorio-motor definido. O resultado não é a incorporação de um saber, de uma virtude ou de um *habitus*. Ao contrário, é a dissociação de certo corpo de experiência. É nisso que a estátua do *Torso*, mutilada e privada de seu mundo, emblematiza uma forma específica de relação entre a materialidade sensível da obra e seu efeito. Ninguém resumiu melhor essa relação paradoxal do que um poeta que, no entanto, pouco cuidou de política. Penso em Rilke e no poema por ele dedicado a outra estátua mutilada, o *Torso* arcaico de Apolo; o poema termina assim:

Nela não há lugar
Que não te mire: precisas mudar de vida.

A vida deve ser mudada porque a estátua mutilada define uma superfície que “mira” o espectador de todos os lugares; em outras palavras, porque a passividade da estátua define uma eficácia de gênero novo. Para compreender essa frase enigmática, talvez seja preciso atentar para outra história de membros e de olhar que ocorre numa outra cena bem diferente. Durante a revolução francesa de 1848, um jornal revolucionário operário, *Le Tocsin des travailleurs*, publicou um texto aparentemente “apolítico”, a descrição da jornada de trabalho de um operário marceneiro, ocupado a taquear um aposento por conta do patrão e do dono do lugar. Ora, o que está no cerne da descrição é a disjunção entre a atividade dos braços e a do olhar, que subtrai o marceneiro a essas duas dependências.

“Acreditando-se em casa, enquanto não termina o aposento que está taqueando, ele gosta de sua disposição; se a janela se abre para um jardim ou domina um horizonte pitoresco, por um instante seus braços param e em pensamento ele plana para a espaçosa perspectiva, a fim fruí-la melhor que os donos das habitações vizinhas.”¹²

Esse olhar que se separa dos braços e fende o espaço da atividade submissa destes para nela inserir o espaço de uma inatividade livre define bem um dissenso, o choque de dois regimes de sensorialidade. Esse choque marca uma subversão da economia “policial” das competências. Aposentar-se da perspectiva é já definir sua presença num espaço que não é o do “trabalho que não espera”. É romper a divisão entre os que estão submetidos à necessidade do trabalho dos braços e os que dispõem da liberdade do olhar. É, por fim, apropriar-se desse olhar perspectivo tradicionalmente associado ao poder daqueles para os quais convergem as linhas dos jardins à francesa e as do edifício social. Essa apropriação estética não se identifica com a ilusão de que falam sociólogos como Bourdieu. Ela define a constituição de outro corpo que já não está “adaptado” à divisão policial de lugares, funções e competências sociais. Portanto,

12. Gabriel Gauny, “Le travail à la journée”, in *Le Philosophe plébien*, op. cit., pp. 45-6.

não é por erro que esse texto "apolítico" aparece num jornal operário durante uma primavera revolucionária. A possibilidade de uma voz coletiva dos operários passa então por essa ruptura estética, por essa dissociação das maneiras operárias de ser. Pois para os dominados a questão nunca foi tomar consciência dos mecanismos de dominação, mas criar um corpo votado a outra coisa, que não a dominação. Como nos indica o mesmo marceneiro, não se trata de adquirir conhecimento da situação, mas das "paixões" que sejam inapropriadas a essa situação. O que produz essas paixões, essas subversões na disposição dos corpos não é esta ou aquela obra de arte, mas as formas de olhar correspondentes às formas novas de exposição das obras, às formas de sua existência separada. O que forma um corpo operário revolucionário não é a pintura revolucionária, quer ela seja revolucionária no sentido de David, quer no de Delacroix. É bem mais a possibilidade de tais obras serem vistas no espaço neutro do museu ou mesmo nas reproduções das enciclopédias por preço módico, onde são equivalentes às que ontem contavam o poder dos reis, a glória das cidades antigas ou os mistérios da fé.

O que funciona, em certo sentido, é uma vacância. É o que nos ensina uma iniciativa artístico-política aparentemente paradoxal que atualmente se desenvolve num dos subúrbios de Paris cujo caráter explosivo se manifestou na rebelião do outono de 2005: um daqueles subúrbios marcados pela rejeição social e pela violência das tensões étnicas. Numa dessas cidades, um grupo de artistas, *Campe-ment urbain* [Acampamento urbano], montou um projeto estético na contramão do discurso dominante, que explica a "crise dos subúrbios" pela perda do elo social causada pelo individualismo de massa. Com o título "Je et Nous" [Eu e Nós], o intuito foi mobilizar uma parte da população para criar um espaço aparentemente paradoxal: um espaço "totalmente inútil, frágil e improdutivo", um lugar aberto a todos e sob a proteção de todos, mas que só possa ser ocupado por uma pessoa para a contemplação ou a meditação solitária. O aparente paradoxo dessa luta coletiva por um

lugar único é simples de resolver: a possibilidade de estar sozinho(a) aparece como forma de relação social, a dimensão da vida social que, precisamente, é impossibilitada pelas condições de vida naqueles subúrbios. Aquele lugar vazio desenha ao inverso uma comunidade de pessoas que tenham a possibilidade de ficar sozinhas. Significa a igual capacidade dos membros de uma coletividade para ser um *Eu* cujo juízo possa ser atribuído a qualquer outro e criar assim, com base no modelo da universalidade estética kantiana, uma nova espécie de Nós, uma comunidade estética ou dissensual. O lugar vazio, inútil e improdutivo define uma ruptura na distribuição normal das formas da existência sensível e das "competências" e "incompetências" a ela vinculadas. Num filme ligado a esse projeto, Sylvie Blocher mostrou habitantes com camisetas ostentando uma frase que cada pessoa havia escolhido, portanto, algo como um lema estético. Entre aquelas frases, lembro-me desta, em que uma mulher velada diz com suas palavras o que o lugar se propõe formular: "Quero uma palavra vazia que eu possa preencher."

A partir daí, é possível enunciar o paradoxo da relação entre arte e política. Arte e política têm a ver uma com a outra como formas de dissenso, operações de reconfiguração da experiência comum do sensível. Há uma estética da política no sentido de que os atos de subjetivação política redefinem o que é visível, o que se pode dizer dele e que sujeitos são capazes de fazê-lo. Há uma política da estética no sentido de que as novas formas de circulação da palavra, de exposição do visível e de produção dos afetos determinam capacidades novas, em ruptura com a antiga configuração do possível. Há, assim, uma política da arte que precede as políticas dos artistas, uma política da arte como recorte singular dos objetos da experiência comum, que funciona por si mesma, independentemente dos desejos que os artistas possam ter de servir esta ou aquela causa. O efeito do museu, do livro ou do teatro tem a ver com as divisões de espaço e tempo e com os modos de apresentação sensível que instituem, antes de dizer respeito ao conteúdo desta ou

daquela obra. Mas esse efeito não define nem uma estratégia política da arte como tal nem uma contribuição calculável da arte para a ação política.

Aquilo que se chama política da arte, portanto, é o entrelaçamento de lógicas heterogêneas. Há, em primeiro lugar, aquilo que se pode chamar "política da estética", ou seja, o efeito, no campo político, das formas de estruturação da experiência sensível próprias a um regime da arte. No regime estético da arte, isso quer dizer constituição de espaços neutralizados, perda da destinação das obras e sua disponibilidade indiferente, encavalamento das temporalidades heterogêneas, igualdade dos sujeitos representados e anonimato daqueles a quem as obras se dirigem. Todas essas propriedades definem o domínio da arte como domínio de uma forma de experiência própria, separada das outras formas de conexão da experiência sensível. Determinam o complemento paradoxal dessa separação estética, a ausência de critérios imanentes às próprias produções da arte, a ausência de separação entre as coisas que pertencem à arte e as que não pertencem. A relação dessas duas propriedades define certo democratismo estético que não depende das intenções dos artistas e não tem efeito determinável em termos de subjetivação política.

Nesse quadro, há, em segundo lugar, as estratégias dos artistas que se propõem mudar os referenciais do que é visível e enunciável, mostrar o que não era visto, mostrar de outro jeito o que não era facilmente visto, correlacionar o que não estava correlacionado, com o objetivo de produzir rupturas no tecido sensível das percepções e na dinâmica dos afetos. Esse é o trabalho da ficção. Ficção não é criação de um mundo imaginário oposto ao mundo real. É o trabalho que realiza *dissensos*, que muda os modos de apresentação sensível e as formas de enunciação, mudando quadros, escalas ou ritmos, construindo relações novas entre a aparência e a realidade, o singular e o comum, o visível e sua significação. Esse trabalho muda as coordenadas do representável; muda nossa percepção dos acontecimentos sensíveis, nossa maneira de relacioná-los com os sujeitos, o modo

como nosso mundo é povoado de acontecimentos e figuras. O romance moderno, assim, realizou certa democratização da experiência. Transgredindo as hierarquias entre sujeitos, acontecimentos, percepções e encadeamentos que governavam a ficção clássica, ele contribuiu para uma nova distribuição das formas de vida possíveis para todos. Mas não há princípio de correspondência determinado entre essas micropolíticas da redescritção da experiência e a constituição de coletivos políticos de enunciação.

As formas da experiência estética e os modos da ficção criam assim uma paisagem inédita do visível, formas novas de individualidades e conexões, ritmos diferentes de apreensão do que é dado, escalas novas. Não o fazem da maneira específica da atividade política, que cria formas de enunciação coletiva (*nós*). Mas formam o tecido dissensual no qual se recortam as formas de construção de objetos e as possibilidades de enunciação subjetiva próprias à ação dos coletivos políticos. Enquanto a política propriamente dita consiste na produção de sujeitos que dão voz aos anônimos, a política própria à arte no regime estético consiste na elaboração do mundo sensível do anônimo, dos modos do *isso* e do *eu*, do qual emergem os mundos próprios do *nós* político. Mas, à medida que passa pela ruptura estética, esse efeito não se presta a nenhum cálculo determinável.

Foi essa indeterminação que pretenderam ultrapassar as grandes metapolíticas que atribuíram à arte a tarefa de transformação radical das formas da experiência sensível. Elas quiseram fixar a relação entre o trabalho de produção artística do *isso* e o trabalho de criação política do *nós*, à custa de fazer deles um único e mesmo processo de transformação das formas da vida, à custa de a arte assumir a tarefa de se suprimir na realização de sua promessa histórica.

A "política da arte" é, assim, feita do entrelaçamento de três lógicas: a lógica das formas da experiência estética, a do trabalho ficcional e a das estratégias metapolíticas. Esse entrelaçamento também implica um entrançamento singular e contraditório entre as três formas de eficácia que tentei definir: a lógica representativa que quer produzir efeitos

pelas representações, a lógica estética que produz efeitos pela suspensão dos fins representativos e a lógica ética, que quer que as formas da arte e as formas da política se identifiquem diretamente umas com as outras.

A tradição da arte crítica quis articular essas três lógicas numa mesma fórmula. Tentou produzir o efeito ético de mobilização das energias encerrando os efeitos da distância estética na continuidade da relação representativa. Brecht deu a essa tentativa o nome emblemático de *Verfremdung* – um tornar-se-estranho, geralmente traduzido em francês por "*distanciation*"*. O distanciamento é a indeterminação da relação estética repatriada para o interior da ficção representativa, concentrada em poder de choque de uma heterogeneidade. Essa heterogeneidade – uma história estapafúrdia de venda de um falso elefante, de vendedores de couve-flor dialogando, e outras – devia produzir dois efeitos: por um lado, a estranheza sentida devia dissolver-se na compreensão de suas razões; por outro, devia transmitir intacta a sua força de afeto para transformar essa compreensão em força de revolta. Tratava-se, pois, de fundir num único e mesmo processo o choque estético das sensorialidades diferentes e a correção representativa dos comportamentos, a separação estética e a continuidade ética. Mas não há razão para que o choque de dois modos de sensorialidade se traduza em compreensão das razões das coisas, nem para que esta produza a decisão de mudar o mundo. Essa contradição que habita o dispositivo da obra crítica, porém, não a torna sem efeito. Pode contribuir para transformar o mapa do perceptível e do pensável, para criar novas formas de experiência do sensível, novas distâncias em relação às configurações existentes do que é dado. Mas esse efeito não pode ser uma transmissão calculável entre choque artístico sensível, tomada de consciência intelectual e mobilização política. Não se passa da visão de um espetáculo à compreensão do mundo e da compreensão intelectual a uma decisão de ação. Passa-se de um mundo sensível a outro mundo sensível que define outras tolerâncias e intolerâncias, outras capacidades

e incapacidades. O que está em funcionamento são dissociações: ruptura de uma relação entre sentido e sentido, entre um mundo visível, um modo de afeição, um regime de interpretação e um espaço de possibilidades; ruptura dos referenciais sensíveis que possibilitavam a cada um o seu lugar numa ordem das coisas.

A distância entre as finalidades da arte crítica e suas formas reais de eficácia foi sustentável enquanto o sistema de compreensão do mundo e as formas de mobilização política que ele supostamente favorecia eram suficientemente fortes por si mesmos para suportá-la. Mostrou-se a nu a partir do momento em que esse sistema perdeu evidência e essas formas perderam força. Os elementos "heterogêneos" que o discurso crítico reunia na verdade estavam interligados pelos esquemas interpretativos existentes. As performances da arte crítica alimentavam-se da evidência de um mundo dissensual. A pergunta então é: o que aconteceu com a arte crítica quando esse horizonte dissensual perdeu evidência? O que lhe ocorre no contexto contemporâneo de consenso?

A palavra *consenso* significa muito mais que uma forma de governo "moderno" que dê prioridade à especialidade, à arbitragem e à negociação entre os "parceiros sociais" ou os diferentes tipos de comunidade. Consenso significa acordo entre sentido e sentido, ou seja, entre um modo de apresentação sensível e um regime de interpretação de seus dados. Significa que, quaisquer que sejam nossas divergências de ideias e aspirações, percebemos as mesmas coisas e lhes damos o mesmo significado. O contexto de globalização econômica impõe essa imagem de mundo homogêneo no qual o problema de cada coletividade nacional é adaptar-se a um dado sobre o qual ela não tem poder, adaptar a ele seu mercado de trabalho e suas formas de proteção social. Nesse contexto, desvanece-se a evidência da luta contra a dominação capitalista mundial que sustentava as formas da arte crítica ou da contestação artística. As formas de luta contra a inevitabilidade mercantil são cada vez mais identificadas a reações de grupos que defendem seus privilégios

* Em português, distanciamento ou estranhamento. [N. da T.]

arcaicos contra as exigências do progresso. E a extensão da dominação capitalista global é equiparada a uma fatalidade da civilização moderna, da sociedade democrática ou do individualismo de massa.

Nessas condições, o choque "crítico" dos elementos heterogêneos já não encontra analogia no choque político de mundos sensíveis opostos. Tende então a voltar-se para si mesmo. As intenções, os procedimentos e a retórica justificativa do dispositivo crítico quase não variam há décadas. Hoje como ontem, pretende-se denunciar o reinado da mercadoria, de seus ícones ideais e de seus detritos sórdidos por meio de estratégias bem surradas: filmes publicitários parodiados, mangás desvirtuados, sons aposentados de danceterias, personagens de telas publicitárias transformadas em estátuas de resina ou pintadas no estilo heróico do realismo soviético, personagens da Disneylândia transformadas em perversos polimorfos, montagens de fotografias vernaculares de interiores domésticos semelhantes a publicidades de lojas de departamento, lazers tristes e detritos da civilização consumista; instalações gigantescas de mangueiras e máquinas a representarem o intestino da máquina social que absorve todas as coisas e as transforma em excremento etc., etc. Esses dispositivos continuam ocupando nossas galerias e nossos museus, acompanhados de uma retórica que pretende levar-nos assim a descobrir o poder da mercadoria, o reino do espetáculo ou a pornografia do poder. Mas, como ninguém em nosso mundo é tão distraído que seja preciso chamar-lhe a atenção para tais coisas, o mecanismo gira em torno de si mesmo e se vale da própria indecidibilidade de seu dispositivo. Essa indecidibilidade foi alegorizada de forma monumental na obra de Charles Ray denominada *Revolução. Contrarrevolução*. A obra tem toda a aparência de um carrossel. Mas o artista modificou o mecanismo do carrossel. Desconectou do mecanismo rotativo de conjunto o mecanismo dos cavalos, que andam para trás muito devagar enquanto o carrossel avança. Esse duplo movimento confere sentido literal ao título. Mas esse título também transmite o significado alegórico da obra e de seu

estatuto político: uma subversão da máquina do *entertainment*, que é indiscernível do funcionamento da própria máquina. O dispositivo alimenta-se então da equivalência entre a paródia como crítica e a paródia da crítica. Vale-se da indecidibilidade da relação entre os dois efeitos.

O modelo crítico tende, assim, à autoanulação. Mas há várias maneiras de extrair um balanço. A primeira consiste em diminuir a carga política posta sobre a arte, em reduzir o choque dos elementos heterogêneos ao inventário dos signos de pertença comum e reduzir o peremptório polêmico da dialética à leveza do jogo ou à distância da alegoria. Não voltarei aqui às transformações que comentei em outro lugar¹³. Em compensação, vale a pena demorar-nos na segunda, pois ela ataca o suposto pivô do modelo, a consciência espectral. Propõe eliminar essa mediação entre a arte produtora de dispositivos visuais e a transformação das relações sociais. Os dispositivos da arte nesse caso apresentam-se diretamente como propostas de relações sociais. Essa é a tese popularizada por Nicolas Bourriaud com o nome de *estética relacional*: o trabalho da arte, em suas formas novas, superou a antiga produção de objetos para ver. Agora produz diretamente "relações com o mundo", portanto formas ativas de comunidade. Essa produção hoje pode englobar "meetings, reuniões, manifestações, diferentes tipos de colaboração entre pessoas, jogos, festas, lugares de convívio, em suma, o conjunto dos modos do encontro e da invenção de relações"¹⁴. O interior do espaço dos museus e o exterior da vida social aparecem então como dois lugares equivalentes de produção de relações. Mas essa banalização logo mostra seu avesso: a dispersão das obras de arte na multiplicidade das relações sociais só vale para ser vista, seja porque o ordinário da relação na qual não há "nada a ver" está exemplarmente alojado no espaço normalmente destinado à exibição das obras, seja porque, inversamente, a

13. Remeto às análises de algumas exposições emblemáticas dessa virada, apresentadas em *Les Destin des images* (La Fabrique, 2003) e *Malaise dont l'esthétique* (Galilée, 2005).

14. Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Les Presses du réel, 1998, p. 29.

produção dos elos sociais no espaço público é munida de uma forma artística espetacular. O primeiro caso é emblematizado pelos célebres dispositivos de Rirkrit Tiravanija que põem à disposição dos visitantes de uma exposição um fogareiro, uma chaleira e saquinhos de sopa, destinados a promover a ação, a reunião e a discussão coletiva, ou mesmo uma reprodução de seu apartamento, onde é possível tirar uma soneca, tomar um banho de chuveiro ou preparar uma refeição. O segundo poderia ser ilustrado pelas roupas transformáveis de Lucy Orta, disponíveis para que as pessoas se troquem, se for o caso, em tendas de socorro, ou para ligar diretamente os participantes de uma manifestação coletiva, como o surpreendente dispositivo inflável que não se limitava a interligar as combinações, decoradas de números, de um grupo de manifestantes dispostos em quadrado, mas também exibia a própria palavra ligação (*link*) para significar a unidade daquela multiplicidade. O tornar-se-ação ou tornar-se-elo que substitui a "obra vista" só tem eficácia em ser visto como saída exemplar da arte para fora de si mesma.

Esse vai-e-vem entre a saída da arte para a realidade das relações sociais e a exibição que, só ela, garante sua eficácia simbólica era muito bem manifestada pela obra de um artista cubano, René Francisco, apresentada há quatro anos na Bienal de São Paulo*. Esse artista utilizou o dinheiro de uma fundação artística para uma pesquisa sobre as condições de vida num bairro carente e, com outros amigos artistas, decidiu reformar a casa de uma idosa daquele bairro. A obra nos mostrava uma tela de tule sobre a qual estava impressa a imagem de perfil da mulher voltada para um monitor no qual um vídeo exibia os artistas trabalhando como pedreiros, pintores ou encanadores. O fato de essa intervenção ter ocorrido num dos últimos países do mundo a identificar-se com o comunismo evidentemente produzia um conflito entre dois tempos e duas ideias de realização da arte. Criava um sucedâneo da grande vontade expressa por Malevitch no tempo da revolução soviética: não fazer qua-

* Bienal de 2004. [N. da T.]

dros, mas construir diretamente as formas da vida nova. Essa construção hoje está reduzida à relação ambígua entre uma política da arte provada pela ajuda à população em dificuldades e uma política da arte simplesmente provada pelo ato de sair dos lugares da arte, por sua intervenção no real. Mas a saída para o real e o serviço para os carentes só ganham sentido quando sua exemplaridade é manifestada no espaço do museu. Nesse espaço, o olhar voltado para o relato visual dessas saídas não se distingue do olhar voltado para os grandes mosaicos ou tapeçarias com os quais numerosos artistas hoje representam a multidão de anônimos ou o âmbito da vida deles. Tal como a tapeçaria de mil e seiscentas fotografias de identidade costuradas juntas pelo artista chinês Bai Yiluo num conjunto que quer evocar – eu o cito – “os elos delicados que unem as famílias e as comunidades”. O curto-circuito da arte que cria diretamente formas de relações em vez de formas plásticas é, afinal, o curto-circuito da obra que se apresenta como realização antecipada de seu efeito. Supõe-se que a arte una as pessoas da mesma maneira como o artista costurou juntas as fotografias que ele pegara num estúdio em que trabalhava. A *assemblage* das fotografias assume a função de uma escultura monumental que torna presente *hic et nunc* a comunidade humana que é seu objeto e seu objetivo. O conceito de metáfora, onipresente hoje na retórica dos comissários de exposição, tende a conceitualizar essa identidade antecipada entre a apresentação de um dispositivo sensível de formas, a manifestação de seu sentido e a realidade encarnada desse sentido.

O sentimento desse impasse alimenta a vontade de dar à política da arte um objetivo que não seja a produção de elos sociais em geral, mas uma subversão de elos sociais bem determinados, aqueles que prescrevem as formas do mercado, as decisões dos dominantes e a comunicação midiática. A ação artística identifica-se então com a produção de subversões tópicas e simbólicas do sistema. Na França, essa estratégia foi emblematizada pela ação de um artista, Matthieu Laurette, que decidiu tomar ao pé da letra as pro-

messas dos fabricantes de produtos alimentícios: "Sua satisfação ou seu dinheiro de volta." Assim, ele começou a comprar esses produtos sistematicamente nos supermercados e a expressar insatisfação para receber o dinheiro de volta. Utilizou os estímulos da televisão para incitar todos os consumidores a seguir seu exemplo. Como consequência, a exposição intitulada "Nossa História" no Espaço de Arte Contemporânea de Paris em 2006 apresentava seu trabalho na forma de uma instalação que compreendia três elementos: uma escultura de cera que o mostrava a empurrar um carrinho atulhado de mercadorias; uma parede coberta por telas de tevê, todas reproduzindo sua intervenção televisonada; e ampliações fotográficas de recortes de jornal que relatavam sua iniciativa. Segundo o comissário da exposição, essa ação artística invertia ao mesmo tempo a lógica comercial de aumento do valor e o princípio do show televisonado. Mas a evidência dessa viravolta teria sido muito menos perceptível se houvesse uma única tela de tevê em vez de nove, e se as fotografias de suas ações e dos comentários dos jornais tivessem dimensões normais. A realidade do efeito também estava antecipada na monumentalização da imagem. Essa é uma tendência de muitas obras e exposições hoje em dia, que leva certa forma de ativismo artístico de volta à antiga lógica representativa: a importância do lugar ocupado no espaço do museu serve para provar a realidade de um efeito de subversão na ordem social, assim como a monumentalidade dos quadros históricos provava outrora a grandeza dos príncipes cujos palácios ornavam. Acumulam-se assim os efeitos da ocupação escultural do espaço, da performance viva e da demonstração retórica. Ao encher as salas dos museus de reproduções de objetos e imagens do mundo cotidiano ou de relatos monumentalizados de suas próprias performances, a arte ativista imita e antecipa seu próprio efeito, com o risco de tornar-se a paródia da eficácia que reivindica.

O mesmo risco de eficácia espetacular encerrada em sua própria demonstração apresenta-se quando os artistas assumem a tarefa específica de "infiltrar-se" nas redes de

dominação. Penso aqui nas performances dos Yes Men que, com falsas identidades, se insinuam em praças-fortes da dominação: congressos de gente de negócios, onde um deles mistificou a plateia apresentando um inverossímil equipamento de vigilância, comitês de campanha de George Bush ou programas de televisão. Sua performance mais espetacular refere-se à catástrofe de Bhopal na Índia. Um deles conseguiu fazer-se passar na BBC por um dos responsáveis da companhia Dow Chemical, que naquele ínterim havia adquirido a empresa responsável, Union Carbide. Com essa identidade, anunciou em horário nobre que a companhia reconhecia sua responsabilidade e comprometia-se a indenizar as vítimas. Duas horas depois, evidentemente, a companhia reagiu e declarava que só tinha responsabilidade perante seus acionistas. Era exatamente esse o efeito buscado, e a demonstração era perfeita. Resta saber se essa performance bem-sucedida de mistificação da mídia tem o poder de provocar formas de mobilização contra as potências internacionais do capital. Ao fazer o balanço de sua infiltração dos comitês de campanha para a eleição de George Bush em 2004, os Yes Men falavam de um sucesso total que fora ao mesmo tempo um fracasso total: sucesso total porque tinham mistificado seus adversários ao assumirem as razões e as maneiras deles. Fracasso total porque a ação deles fora perfeitamente indiscernível¹⁵. Só era discernível, realmente, fora da situação na qual se inseria, exposta em outros lugares como performance de artistas.

Esse é o problema inerente a tal política da arte como ação direta no coração da realidade da dominação. Essa saída da arte para fora de seus lugares assume ares de demonstração simbólica, semelhante às que a ação política fazia há algum tempo quando mirava alvos simbólicos do poder do adversário. Mas precisamente o golpe desferido no adversário por uma ação simbólica deve ser julgado como ação política: não se trata então de saber se ela é uma saída bem-sucedida da solidão artística em direção à realidade

15. Intervenção dos Yes Men na conferência *Klartext! Der Status des politischen in aktueller Kunst und Kultur*, Berlim, 16 de janeiro de 2005.

das relações de poder, mas sim que forças ela dá à ação coletiva contra as forças da dominação que toma como alvo. Trata-se de saber se a capacidade então exercida significa a afirmação e a ampliação da capacidade de qualquer um. Essa questão é obliterada quando se cruzam os critérios de juízo ao se identificarem diretamente as performances individuais dos virtuosos da infiltração com uma nova forma política de ação coletiva. O que sustenta essa identificação é a visão de uma nova era do capitalismo em que a produção material e imaterial, o saber, a comunicação e a performance artística se fundiriam num único e mesmo processo de realização do poder da inteligência coletiva. Mas, assim como há muitas formas de realização da inteligência coletiva, há também muitas formas e cenas de performance. A visão do novo artista imediatamente político pretende opor a realidade da ação política aos simulacros da arte encerrada nos recintos dos museus. Mas, ao revogar a distância estética inerente à política da arte, o efeito talvez seja inverso. Ao eliminar a distância entre política da estética e estética da política, ela também elimina a singularidade das operações por meio das quais a política cria uma cena de subjetivação própria. E, paradoxalmente, exagera a visão tradicional do artista como virtuoso e estrategista, ao identificar de novo a efetividade da arte com a execução das intenções dos artistas.

A política da arte, portanto, não pode resolver seus paradoxos na forma de intervenção fora de seus lugares, no "mundo real". Não há mundo real que seja o exterior da arte. Há pregas e dobras do tecido sensível comum nas quais se jungem e desjungem a política da estética e a estética da política. Não há real em si, mas configurações daquilo que é dado como nosso real, como o objeto de nossas percepções, de nossos pensamentos e de nossas intervenções. O real é sempre objeto de uma ficção, ou seja, de uma construção do espaço no qual se entrelaçam o visível, o dizível e o factível. É a ficção dominante, a ficção consensual, que nega seu caráter de ficção fazendo-se passar por realidade e traçando uma linha de divisão simples entre o domínio desse real e o das representações e aparências, opiniões e utopias. A ficção

artística e a ação política sulcam, fraturam e multiplicam esse real de um modo polêmico. O trabalho da política que inventa sujeitos novos e introduz objetos novos e outra percepção dos dados comuns é também um trabalho ficcional. Por isso, a relação entre arte e política não é uma passagem da ficção para a realidade, mas uma relação entre duas maneiras de produzir ficções. As práticas da arte não são instrumentos que forneçam formas de consciência ou energias mobilizadoras em proveito de uma política que lhes seja exterior. Mas tampouco saem de si mesmas para se tornarem formas de ação política coletiva. Contribuem para desenhar uma paisagem nova do visível, do dizível e do factível. Forjam contra o consenso outras formas de "senso comum", formas de um senso comum polêmico.

A involução da fórmula crítica não deixa lugar apenas à alternativa da paródia desencantada ou da autodemons-tração ativista. O refluxo de certas evidências abre também caminho para uma multidão de formas dissensuais: as que se empenham em mostrar o que permanece invisível na suposta enxurrada de imagens; as que põem em ação, com formas inéditas, as capacidades de representar, falar e agir que pertencem a todos; as que deslocam as linhas de divisão entre os regimes de apresentação sensível, as que reexaminam e reconvertem em ficção as políticas da arte. Há lugar para a multiplicidade das formas de uma arte crítica, entendida de outro modo. Em seu sentido original, "crítica" quer dizer: o que concerne à separação, à discriminação. Crítica é a arte que desloca as linhas de separação, que introduz separação no tecido consensual do real e, por isso mesmo, embaralha as linhas de separação que configuram o campo consensual do que é dado, como a linha que separa o documentário da ficção: distinção em gêneros que separa principalmente dois tipos de humanidade, a que sofre e a que age, a que é objeto e a que é sujeito. A ficção é para os israelenses e o documentário, para os palestinos, dizia ironicamente Godard. É essa a linha embaralhada por inúmeros artistas palestinos ou libaneses – mas também israelenses –, que, para tratar da atualidade da ocupação e da

guerra, tomam formas ficcionais a partir de diversos gêneros, populares ou sofisticados, ou criam falsos arquivos. Podem ser chamadas de críticas as ficções que assim questionam as linhas de separação entre regimes de expressão, tanto quanto as performances que “invertem o ciclo de degradação produzido pela vitimização”¹⁶, manifestando as capacidades de falar e representar que pertencem àqueles e àquelas que dada sociedade relega às suas margens “passivas”. Mas o trabalho crítico, o trabalho sobre a separação é também o que examina os limites próprios à sua prática, que se recusa a antecipar seu efeito e leva em conta a separação estética através da qual esse efeito é produzido. É, em suma, um trabalho que, em vez de pretender suprimir a passividade do espectador, reexamina a sua atividade.

Gostaria de ilustrar essa frase com duas ficções que, da própria distância em que estão sobre a superfície plana de uma tela, podem ajudar-nos a reformular a questão das relações entre os poderes da arte e a capacidade política da maioria. A primeira é o vídeo de Anri Sala, *Dammi i Colori*. Este põe de novo em cena uma figura mestra entre as políticas da arte: a reflexão sobre a arte como construção de formas sensíveis da vida coletiva. Há alguns anos, o prefeito da capital albanesa, Tirana, que é pintor, decidiu mandar repintar de cores vivas as fachadas dos prédios de sua cidade. A intenção era não só transformar o ambiente vital dos habitantes, mas também provocar um senso estético de apropriação coletiva do espaço, quando o desmantelamento do regime comunista dava lugar apenas a expedientes individuais. Era, portanto, um projeto que se inscrevia no prolongamento do tema schilleriano da educação estética do ser humano e de todas as formas dadas a essa “educação” pelos artistas das *Arts and Crafts*, do *Werkbund* ou do *Bauhaus*: a criação de uma maneira apropriada de habitar em conjunto o mundo sensível, por meio do sentido da linha, do volume, da cor ou do ornamento. O vídeo de Anri Sala deixa-nos

ouvir o prefeito artista falar do poder da cor para antecipar uma comunidade e fazer da capital mais pobre da Europa a única onde todos falam de arte nas ruas e nos cafés. Mas, também, os longos *travellings* e os *closes* estilham a exemplaridade dessa cidade estética, põem à mostra outras superfícies coloridas, outras cidades que são confrontadas com as palavras do orador. A câmera, fazendo desfilar fachadas azuis, verdes, vermelhas, amarelas ou alaranjadas, parece levar-nos a visitar um projeto urbanístico em implantação. Outras vezes, ela põe uma multidão indiferente a atravessar aquela cidade-modelo, ou então se abaixa para confrontar a policromia feérica das paredes à lama das calçadas esburacadas e cobertas de detritos. Algumas vezes também aproxima-se e transforma os quadrados coloridos em áreas abstratas, indiferentes a qualquer projeto de transformação da vida. A superfície da obra organiza assim a tensão entre a cor projetada pela vontade estética nas fachadas e a cor restituída pelas fachadas. Os recursos de uma arte da distância servem para expor e problematizar a política que quer fundir arte e vida num único processo de criação de formas.

É outra função da cor e outra política da arte que se encontram no cerne dos três filmes (*Ossos*, *No quarto da Vanda* e *Juventude em marcha*) que o cineasta português Pedro Costa dedicou a um pequeno grupo de marginais lisboetas e imigrantes cabo-verdianos, que flutuam entre drogas e bicos no “bairro de lata” de Fontainhas. Essa trilogia é a obra de um artista profundamente engajado. No entanto, nem lhe passa pela cabeça dar uma mãozinha no habitat dos mal-alojados, tampouco apresentar alguma explicação para a lógica econômica e estatal global que governa a existência do “bairro de lata” e depois a sua extinção. E, contrariando a moral aceita, que nos veda “estetizar” a miséria, Pedro Costa parece aproveitar a oportunidade para valorizar os recursos artísticos apresentados por aquele cenário de vida minimalista. Uma garrafa de água de plástico, uma faca, um copo, alguns objetos largados sobre uma mesa de madeira branca num apartamento invadido, mais a luz rasteira sobre o tampo, aí está a oportunidade para uma bela

16. Entrevista com John Malpede, www.inmotionmagazine.com/jm1.html (John Malpede é diretor do Los Angeles Poverty Department, instituição teatral alternativa que, ironicamente, retomou as famosas iniciais LAPD).

natureza-morta. Quando a noite cai naquele alojamento sem eletricidade, duas pequenas velas sobre a mesma mesa darão à conversa miserável ou à sessão de heroína na veia certo ar de claro-escuro holandês do Século de Ouro. E o trabalho das escavadeiras demolindo o bairro é a oportunidade de pôr em destaque, com o desmoronamento das casas, os blocos esculturais de concreto ou largas paredes contrastantes em cores azul, rosa, amarelo ou verde. Mas essa "estetização" significa justamente que o território intelectual e visualmente banalizado da miséria e da margem é devolvido à sua potencialidade de riqueza sensível compartilhável. À exaltação das áreas coloridas e das arquiteturas singulares pelo artista corresponde, portanto, estritamente sua exposição àquilo que ele não domina: as idas e vindas das pessoas entre os lugares fechados da droga e o exterior onde elas se entregam a diversos pequenos afazeres, mas também a lentidão, as aproximações, as paradas e as retomadas da fala por meio da qual os jovens drogados extraem da tosse e do abatimento a possibilidade de dizer e pensar sua própria história, de pôr a vida em exame e de, assim, retomar sua posse, por pouco que seja. A natureza morta luminosa, composta com uma garrafa de plástico e alguns objetos reaproveitados sobre a mesa de madeira branca de um apartamento invadido está assim em harmonia com a obstinação "estética" de um daqueles invasores que, a despeito dos protestos de seus companheiros, limpa meticulosamente com sua faca as manchas da mesa fadada aos dentes da escavadeira.

Pedro Costa põe assim em ação uma política da estética tão afastada da visão sociológica segundo a qual "política" da arte significa explicação de uma situação – ficcional ou real – pelas condições sociais, quanto da visão ética que pretende substituir a "impotência" do olhar e da palavra pela ação direta. Ao contrário, o que está no cerne de seu trabalho é o poder do olhar e da palavra, o poder do suspense que eles instauram. Pois a questão política é, em primeiro lugar, a capacidade de corpos quaisquer se apoderarem de seu destino. Por isso, Costa se concentra na relação

entre a impotência e o poder dos corpos, no confronto das vidas com aquilo que elas podem. Coloca-se assim no nó da relação entre uma política da estética e uma estética da política. Mas também assume sua separação, a distância entre a proposta artística que confere potencialidades novas à paisagem da "exclusão" e os poderes próprios da subjetivação política. À reconciliação estética que *No quarto da Vanda* parecia encarnar-se na relação entre a bela natureza-morta e o esforço dos corpos a recuperarem sua voz, o filme seguinte, *Juventude em marcha*, opõe uma cisão nova. Aos marginais regenerados, reconvertidos – uma, mãe de família bem falante, outro, empregado-modelo – ele confronta a silhueta trágica de Ventura, imigrante cabo-verdiano, expedreiro incapacitado para o trabalho por uma queda do andaime e para a vida social normal por uma fissura mental. Com Ventura, sua silhueta alta, seu olhar selvagem e sua fala lapidar, o intuito não é oferecer o documentário de uma vida difícil; trata-se, ao mesmo tempo, de colher toda a riqueza de experiência contida na história da colonização, da rebelião e da imigração, mas também de enfrentar o incompartilhável, a fissura que, no fim dessa história, separou um indivíduo de seu mundo e de si mesmo. Ventura não é um "trabalhador imigrante", um humilde a quem caberia devolver a dignidade e o gozo do mundo que ele ajudou a construir. Ele é uma espécie de errante sublime, de Édipo ou de rei Lear, que interrompe por si mesmo a comunicação e o intercâmbio e expõe a arte a confrontar seu poder e sua impotência. É o que o filme faz quando enquadra uma estranha visita ao museu entre duas leituras de uma carta de amor e de exílio. Na fundação Gulbenkian, cujas paredes Ventura ajudou outrora a construir, sua silhueta negra, entre um Rubens e um Van Dyck, aparece como um corpo estranho, um intruso delicadamente empurrado para a saída por um compatriota que encontrou refúgio naquele "mundo antigo", mas também uma interrogação feita àquelas áreas coloridas encerradas em molduras, incapazes de devolver aos que as olham a riqueza sensível de sua experiência. No alojamento miserável onde o cineasta soube com-

por outra natureza-morta com quatro garrafas diante de uma janela, Ventura lê uma carta de amor endereçada àque-la que ficou na terra, carta em que o ausente fala do trabalho e da separação, mas também de um reencontro próximo que embelezará duas vidas por vinte ou trinta anos, do sonho de oferecer à amada cem mil cigarros, vestidos, um carro, uma casinha de lava e um buquê de quatro tostões, e do esforço de aprender a cada dia palavras novas, palavras bonitas, talhadas na medida única de dois seres como um pijama de seda fina. Essa carta que serve de refrão ao filme aparece propriamente como a performance de Ventura, performance de uma arte da divisão, que não se separa da vida, da experiência dos deslocados e de seus meios de preencher a ausência e aproximar-se do ser amado. Mas a pureza da oposição entre a grande arte e a arte viva do povo logo se embaralha. Pedro Costa compôs a carta a partir de duas fontes diferentes: verdadeiras cartas de emigrantes e uma carta de poeta, uma das últimas cartas enviadas por Robert Desnos a Youki de um campo de concentração em Flöha, no caminho que o levava a Terezin e à morte.

A arte ligada à vida, a arte tecida de experiências compartilhadas do trabalho da mão, do olhar e da voz, essa arte só existe na forma desse *patchwork*. O cinema não pode ser o equivalente da carta de amor ou da música compartilhada dos pobres. Também não pode ser a arte que simplesmente devolve aos humildes a riqueza sensível de seu mundo. Ele precisa separar-se, consentir em ser apenas a superfície em que um artista procura traduzir em figuras novas a experiência daqueles que foram relegados à margem das circulações econômicas e das trajetórias sociais. O filme, que põe em questão a separação estética em nome da arte do povo continua sendo um filme, um exercício do olhar e da audição. Continua sendo um trabalho de espectador, endereçado na superfície plana de uma tela a outros espectadores, cujo número e diversidade será estritamente restringido pelo sistema de distribuição existente, arrolando a história de Vanda e de Ventura na categoria dos "filmes de festival" ou de obras de museu. Filme político hoje em dia talvez

também queira dizer filme que se faz em lugar de outro, filme que mostra sua distância com o modo de circulação de palavras, sons, imagens, gestos e afetos, em cujo âmago ele pensa o efeito de suas formas.

Ao citar essas duas obras, eu não quis propor modelos daquilo que deve ser arte política hoje. Espero ter mostrado suficientemente que tais modelos não existem. Cinema, fotografia, vídeo, instalações e todas as formas de performance do corpo, da voz e dos sons contribuem para reconstruir o âmbito de nossas percepções e o dinamismo de nossos afetos. Com isso, abrem passagens possíveis para novas formas de subjetivação política. Mas nenhum deles pode evitar a ruptura estética que separa os efeitos das intenções e veda qualquer via larga para uma realidade que estaria do outro lado das palavras e das imagens. Não há outro lado. Arte crítica é uma arte que sabe que seu efeito político passa pela distância estética. Sabe que esse efeito não pode ser garantido, que ele sempre comporta uma parcela de indecível. Mas há duas maneiras de pensar esse indecível e de trabalhar com ele. Há aquela que o considera um estado do mundo em que os opostos se equivalem e transforma a demonstração dessa equivalência em oportunidade para um novo virtuosismo artístico. E há aquela que reconhece aí o entrelaçamento de várias políticas, confere figuras novas a esse entrelaçamento, explora suas tensões e desloca assim o equilíbrio dos possíveis e a distribuição das capacidades