



## ARTE E POLÍTICA: ESTUDOS DE JACQUES RANCIÈRE

Rodrigo Guéron  
Professor do Instituto de Artes da UERJ

**Resumo:** Investigamos aqui o conceito de “Partilha do Sensível” em Jacques Rancière como parte de uma pesquisa mais ampla sobre as relações entre arte e política. Além disso, expomos o que vem a ser para Rancière cada um dos três regimes de identificação da arte, e tratamos da maneira como a arte contemporânea tem, para nós, a sua dimensão política na medida que busca intervir, desconstruir e alterar uma “partilha do sensível” pré estabelecida.

**Palavras-chave:** Arte; Política; Partilha do Sensível; Arte Contemporânea.

**Abstract:** We are here investigating the concept of the “Distribution of the Sensible” by Jacques Rancière as part of a wider research about the relations between arts and politics. Besides that, we expose what comes to be for Rancière each one of the three systems for identifying art, and we handle the manner that contemporary art has, for us, its political dimension, to the extent it attempts to intervene, deconstruct and change a pre-established “distribution of the sensible”.

**Keywords:** Art; Politics; Distribution of the Sensible; Contemporary Art.

Este texto começa com o mais do que conhecido gesto de Marcel Duchamp, qual seja, enviar o seu “mictório” invertido e com assinatura “R Mutt” – à conhecida “Fontaine” – ao salão da “Society of Independent” em Nova York. O objeto, como sabemos, foi recusado neste salão, cuja sociedade promotora Duchamp era um dos membros fundadores, ajudando-a a estabelecê-la sob o mesmo lema do Salão dos Independentes de Paris do qual também participara: “Nem Júri nem Recompensas”. Consideremos então a hipótese de que este ato de Duchamp foi uma espécie de intervenção numa forma dada do que Jacques Rancière chama hoje de “Partilha do Sensível”: a “Partilha do Sensível segundo a qual se organizava, ou se organiza, o que o mesmo filósofo chama de “Regime Estético das Arte”. Tomemos esta hipótese então como uma provocação inicial para pensarmos a relação entre arte e política segundo

Rancière, buscando entender como ele concebe a existência de distintos “regimes de arte”, cada um deles com suas respectivas partilhas do sensível.

A princípio diríamos que o grande mérito de Rancière é o de sintetizar a compreensão da dimensão estética da política no conceito de “Partilha do Sensível”, mesmo que relacione arte e política de uma maneira que não é exatamente inédita, e que de alguma forma é herdeira de reflexões de Foucault, Deleuze, Guatarri, e mesmo antes de Marx e de Nietzsche. Só para dar alguns exemplos, é absolutamente notável em Rancière a influência da compreensão da dimensão estética da política que fez Foucault conceber um conceito como o de “biopolítica”, ou que fez Deleuze e Guatarri remeterem a origem do *socius* a uma economia política, como quis Marx, só que remetendo esta à hipótese nietzschiana dos registros e inscrições sobre o corpo, como está na “Genealogia da Moral”.

Vejamos então o próprio Rancière definindo o que chama de Partilha do Sensível:

Eu chamo de Partilha do sensível este sistema de evidências que dá a ver ao mesmo tempo a existência de um comum e as divisões que definem os lugares e as partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa ao mesmo tempo um comum partilhado e partes exclusivas. Esta repartição das partes e dos lugares se funda sobre uma partilha dos espaços, dos tempos e das formas de atividades que determinam a maneira mesmo na qual um comum se presta a participação e na qual uns ou outros são parte desta partilha<sup>1</sup>.

Rancière nos diz então que há uma estética na base da política exatamente porque há na base da organização do que ele chama de “comum” uma dimensão eminentemente e inevitavelmente estética. O conceito de “comum”, que mais recentemente tem sido central no pensamento do filósofo Antonio Negri, e que está na origem do conceito marxista de “comunismo”, designa um espaço onde nós homens constituímos a nossa subjetividade, constituindo-a sempre socialmente: a nossa dimensão inexoravelmente política. O comum precede então o que nos acostumamos a chamar tanto de público (principalmente se confundido com “estatal”), quanto de privado. A própria determinação do que vem a ser “privado e “público” já pode ser já compreendida como o início de uma determinada forma de partilha, e de uma hierarquização de poderes, no comum. O comum não é, no entanto, um universal a priori, mas um “a posteriori” onde nos tornamos o que somos. Ele é em primeiro lugar produzido, e produzido exatamente para ser um espaço de produção. Mas uma vez que comum é organizado numa

---

<sup>1</sup> RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do Sensível*. São Paulo: Editora 34, 2009. Pág. 15.

determinada forma de partilha do sensível, esta passa a ser de certa maneira um “a priori”, como uma espécie de estética primeira segundo a qual o comum é experimentado. E aí podemos dizer, voltando a nos aproximar de Rancière, que começam as hierarquias do comum: as limitações e as determinações das funções produtivas pela qual ele se organiza.

A dimensão estética do comum, como um a priori da experiência sensível deste (mas um a priori produzido, insistimos), está na medida que este se organiza como uma hierarquia de fazeres, de competências, que é também uma hierarquia de visibilidades uma vez que o comum, quando simplesmente não abre o seu centro a alguns e interdita-o a outros, organiza estes fazeres e competências no espaço e no tempo. Neste sentido a “partilha do sensível” é uma operação de apropriação do comum, onde este se apresenta ao mesmo tempo como um quadro e um teatro de funções e papéis predefinidos por critérios de legitimação e deslegitimação. Trata-se de uma operação eminentemente política que é sempre, ao mesmo tempo, eminentemente estética. Serão então as distintas formas de partilha do sensível que determinarão a dimensão eminentemente estética da política como uma espécie de condição de possibilidade para se perceber, experimentar e organizar o comum. É como se esta partilha criasse uma espécie de a priori na experiência sensível do comum, determinando o que se dá, ou não, a sentir, e de que forma. Vejamos então o que escreve Rancière: “A Partilha do Sensível faz ver quem pode tomar parte do comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce”<sup>2</sup>.

Neste sentido, a luta política seria sempre também imediatamente estética, posto que se daria tanto como crítica, resistência e rebelião contra determinada forma de partilha do sensível preestabelecida, quanto por uma redefinição desta partilha. Mas uma determinada reorganização da partilha do sensível pode ser dar tanto num movimento liberador quanto num movimento restaurador. Por isso talvez que Rancière goste de dar alguns exemplos de como vê a dimensão política da arte exatamente na medida que esta provoca um deslocamento e/ou uma reestruturação numa determinada forma de partilha do sensível. Ele cita frequentemente, em diversos de seus trabalhos, a sua própria obra “A Noite dos Proletários”, onde empreendeu um estudo sobre um movimento de operários que aconteceu no séc. XVIII. Tratava-se de grupos de operários que se reuniam à noite, depois das duras jornadas de trabalho nas fábricas, para ler

---

<sup>2</sup> Idem. Pág. 16.

literatura. Paralelo a este movimento havia uma tendência entre os trabalhadores de ler textos literários nos jornais de suas organizações sociais, textos estes que, segundo Rancière, faziam mais sucesso que aqueles que se referiam às questões de classe. A literatura estaria ganhando aí uma função eminentemente política, exatamente porque o ato de ler dos operários, e mais claramente o ato de se reunir para ler, seria em primeiro lugar a recusa do lugar predeterminado no sistema produtivo que lhes impunha o capitalismo. Os operários se lançavam então numa outra atividade produtiva, isto é, para Rancière a dimensão política estava não no fato tradicionalmente visto como político, qual seja, o de assumir completamente a sua condição, mas no fato de recusar a sua condição tornando-se outra coisa do que o papel social que lhes era imposto, ocupando assim um outro posto na partilha do sensível.

É de maneira semelhante que Rancière vê uma notável importância política no romance *Madame Bovary*, apesar das posições políticas conservadoras e da postura aristocrática de Flaubert. O fato do livro ter sido lido em toda parte e em todas as classes sociais na época – e assim “acusado” de ser democrático pelos críticos de Flaubert – teria contribuído para criar uma comunidade de leitores como uma comunidade sem legitimidade, o que Rancière vê positivamente. Nas suas próprias palavras: “uma comunidade designada pela simples circulação aleatória das letras”<sup>3</sup>.

Estamos de acordo com Rancière quanto à dimensão política que existe tanto no ato dos operários de se dedicarem à literatura, quanto na própria democratização do ato de ler, mas acreditamos que o autor vai longe demais quando usa esse tipo de exemplo para criticar toda a arte que tenha uma “mensagem política”. Não que estejamos advogando um determinado compromisso político com mensagens pré estabelecidas que, exatamente por enfraquecer a potência estética de um trabalho artístico, o enfraquece politicamente. Mas, no que se refere, por exemplo, à arte contemporânea, estranhemos as críticas que Rancière faz as formas de expressão destas que assumem um caráter eminentemente político. Pois já havíamos considerado, desde o início de nossos estudos de Rancière, a hipótese de que a arte contemporânea tem uma dimensão política exatamente na medida que intervém numa determinada forma pré estabelecida e hegemônica de Partilha do Sensível.

---

<sup>3</sup> Idem. Pág. 17.

De fato, a Partilha do Sensível se refere a “estética primeira”<sup>4</sup> que nos permite colocar em questão as “práticas estéticas”, no sentido que Rancière dá ao termo, isto é, como forma de visibilidade das práticas das artes e do lugar e do tempo que estas ocupam no comum. O que se distingue aí de forma decisiva, inclusive, é o caráter usual do trabalho da dimensão extraordinária da produção artística. É neste contexto que Rancière vai nos propor o conceito de “Regime das Artes”, propondo então três distintos regimes de artes que equivaleriam mais ou menos à Grécia antiga, ao Renascimento e ao Modernismo.

Mas é preciso relativizar esta equivalência. Primeiro porque a descrição do que vem a ser cada um destes regimes, em relação a cada um destes períodos, constitui muitas vezes uma crítica à concepção que a História da Arte tem destes, o que é particularmente notável no último dos regimes –o “Regime Estético das Artes”–, que deveria ser equivalente ao modernismo. Segundo porque, por outro lado, Rancière toma aspectos de um período histórico, ou toma o pensamento de um autor deste período, para caracterizar o que na verdade poderiam ser distintos regimes de artes, ou regimes em conflito; é o que acontece, como veremos, em relação ao regime que deveria equivaler à Grécia Antiga. E finalmente porque as divisões de Rancière não podem ficar restritas a “períodos” uma vez que características de uma destas podem ser encontradas no que seria uma “época” onde predominaria um outro regime. Por exemplo, no que se refere ao primeiro regime, veremos que uma hierarquização dos fazeres a partir de uma hierarquização das imagens que determinaria critérios “éticos” (“morais”, talvez fosse o melhor termo) é facilmente encontrada na estética social e política tanto da modernidade quanto da “pós-modernidade” (se usarmos esta expressão para designar a “contemporaneidade”).

Os três Regimes das Artes propostos por Rancière, então, vêm a ser o Regime Ético das Imagens, o Regime Poético ou Representativo e finalmente o Regime Estético das Artes. Cada um deles “mal” correspondendo, ou “mais ou menos” correspondendo, respectivamente, à Grécia Antiga, ao Renascimento e ao Modernismo.

O primeiro é então o Regime Ético das Imagens. Descrevendo o que vem a ser este regime, Rancière se refere a Platão, se referindo à crítica que este faz ao fato dos artesãos terem lugar nas assembleias, e à crítica ao teatro e a escrita. Para o filósofo francês, a crítica ao teatro não deve ser vista como uma crítica à ficção, e sim como uma

---

<sup>4</sup> Idem. Pág. 17.

crítica semelhante a feita a participação política dos artesãos, ou seja, da impossibilidade de fazer duas coisas ao mesmo tempo. O teatro, além disso, embaralharia a divisão dos espaços no comum, posto que colocaria no centro deste a produção de “fantasmas”, quando só deveria haver legitimidade para ocupar este espaço os responsáveis pela produção da virtude e da verdade. O mesmo aconteceria em relação à escrita, isto é, na medida que esta circularia por toda parte, que todos poderiam ler os textos, se produziria uma total deslegitimação dos critérios que determinariam quem deve ou não falar.

Rancière diz ainda que neste regime a identificação do lugar da arte está submetida às imagens e a uma hierarquia destas. Na verdade não há esta “Arte” no singular e em letra maiúscula. Temos sempre que ficar atentos a um vício recorrente de projetar sobre o passado uma autonomização da arte que só se efetiva no Regime Estético das Artes. Seria um erro então dizer que Platão submete as artes à política, ou que condena e diminui a arte: seria tomar como pressuposto uma concepção de arte que não existia entre os gregos. O que existe são as artes compreendidas como fazeres; fazeres que constituem inclusive imagens, para as quais Platão propõe uma hierarquia quanto à origem e à destinação. Citando Rancière: “Trata-se (...) de saber o que no modo de ser das imagens concerne ao *ethos*, à maneira de ser dos indivíduos e das coletividades”.<sup>5</sup>

Entramos então no segundo regime das artes, denominado por Rancière de Poético ou Representativo, e que deveria corresponder ao que começa com o Renascimento. Não se trata aqui, diz o autor, de dizer que o que caracteriza a arte neste regime é operar a *mimesis*. Em outras palavras: a *mimesis* não funciona neste regime, como normalmente a História da Arte deixa transparecer, como uma espécie de lei primeira que normatizaria a arte. Trata-se sim de, mais uma vez, estabelecer uma hierarquia nas artes, e portanto ainda nos modos de fazer, destacando entre estes os que fazem a *mimesis*. O regime chama-se então de “poético” porque identifica as artes no interior das maneiras de fazer, chamando-se também de “representativo” porque é o fato da *mimesis* que gera esta identificação. Aí aparece então o que a idade clássica convencionou chamar de “Belas Artes”. Trata-se de uma hierarquia entre as Artes, como vimos, mas que já produz de alguma maneira para Rancière uma parcial

---

<sup>5</sup> Idem. Pág. 29.

autonomização da arte na medida que a destaca como ocupação social, tornando-a particularmente visível: no caso, as artes da *mimesis*.

Essa hierarquia das artes estaria também em analogia com as hierarquias sociais, uma vez que a valorização da *mimesis*, como uma fazer superior e especialmente digno, traria consigo uma determinação do que seria verdadeiramente digno de ser representado. Neste sentido o domínio das “Belas Artes” incluiria a capacidade de escolher para representar aquelas que seriam as “boas imagens”: homens em determinadas situações sociais, passagens históricas especialmente nobres (ou simplesmente as passagens bíblicas) e locais especialmente dignos de serem mostrados.

Já o que caracteriza o terceiro regime, o Regime Estético das Artes, é que deixamos de ter aí uma identificação da arte que acontece dentro de uma hierarquia dos modos de fazer, passando esta a ser identificada a partir de um modo de ser sensível que lhe seria próprio. E este modo de ser não é outro do que o modo de ser singular do objeto artístico. Um objeto que a partir de suas características próprias se apartaria de outros objetos que seriam, digamos assim, de caráter ordinário. Por outro lado, esta autonomização da arte que aí se produz a partir desta espécie de vida própria dada ao objeto artístico, identifica as artes às formas pelas quais a vida se forma a partir de si mesmo. A arte é de um lado autonomizada, de outro passa a ocupar um lugar quase que instaurador da vida, como de certa forma sonhara o romantismo. A arte autônoma passa, paradoxalmente, a ter uma relação com o fundamento do mundo e de todas coisas completamente inédita e distinta de tudo o que antes se chamou de arte. Arte, então, passa a ser nomeada no singular e com letra maiúscula. Este seu ser sensível particular, ou os seus seres sensíveis particulares, produções extraordinárias mais ou menos distintas do processo produtivo vigente, ganham toda uma potência própria. Diríamos então –observação nossa– que um campo de saber se constitui a partir da arte, liberando, desde a singularidade dos objetos artísticos, uma singular potência de pensamento e de conhecimento. Mas é mais ainda, a própria arte se constituiria como um campo de saber assim definido por Rancière: “(...) a potência de um pensamento que se tornou ele próprio estranho a si mesmo: produto idêntico ao não-produto, saber transformado em não-saber, logos idêntico a um *pathos*, intenção do inintencional etc.”<sup>6</sup>.

Rancière não para de vincular este Regime Estético das Artes, imprecisamente ainda segundo ele identificado como “modernismo”, às origens da “estética” e de um

---

<sup>6</sup> Idem. Pág. 32.

“pensamento estético”, quase sempre relacionado ao romantismo alemão. E dizemos “quase sempre” porque o primeiro exemplo que vamos ver é o de Kant –e portanto não um romântico. Citando mais uma vez Rancière:

(...) o gênio kantiano que ignora a lei que produz, o ‘estado estético’ de Schiller, feito da dupla suspensão da atividade do entendimento e de passividade sensível, definição dada por Schelling da arte como identidade de um processo consciente e de um processo inconsciente”<sup>7</sup>.

Estamos absolutamente de acordo com Rancière quando ele identifica as origens deste regime ao nascimento da Estética e ao Romantismo. No entanto, gostaríamos de ressaltar a importância da definição da pintura e da escultura como um objeto artístico – um “ser sensível particular” como diz o próprio Rancière – para a constituição de um campo de saber a partir da arte. Ou seja, é verdade que há uma redefinição do ponto de vista conceitual, que chega a redefinir o próprio conhecimento, no romantismo. É verdade também que este chega a considerar a arte como o que nos levaria ao fundamento, a essência, vividos como uma experiência estética, e não apenas conceitualmente buscados como queria a filosofia, e que os artistas românticos buscaram esta experiência em suas obras. Mas a definição, por exemplo, da pintura em seu caráter bidimensional, afirmando a dimensão plana da tela e tomando-a como algo que deveria intervir, se referir e pensar o mundo a partir destas características (assim como aconteceu com a escultura em suas características), é uma operação do modernismo, ainda que Rancière desconfie do termo.

E aí temos que admitir que só poderíamos pensar a arte contemporânea, e a sua dimensão política, porque tivemos antes estes dois movimentos: o romantismo e o modernismo. Podemos em alguns aspectos ver uma continuidade possível entre a arte contemporânea e estes movimentos porque ela é uma herdeira da estética, e da arte, constituídas como um campo de saber. Além disso, como sabemos, as questões da arte contemporânea começam a se colocar em algumas das vanguardas que nasceram no seio do modernismo, quais sejam, em alguns aspectos o surrealismo, o construtivismo, e em especial a vanguarda que é apontada como a inauguração da arte contemporânea: o dadaísmo.

Mas é fundamental, por outro lado, compreendermos a ruptura importante que existe quando os atos de Duchamp na prática se erguem contra a noção de autonomia da

---

<sup>7</sup> Idem. Pág. 33.

obra de arte e, sobretudo, contra toda uma série de dispositivos que se desenvolveram desde esta noção. Rancière gosta de dizer que as rupturas que aconteceram são caracterizadas, de certa forma, por um dar-se conta do que era de fato o objeto do modernismo. E por isso, num certo sentido, ele vê mais uma continuidade do que uma ruptura. No lugar de insistir na expressão “arte contemporânea”, ele prefere falar do surgimento de uma arte pós-moderna como expressão deste movimento. Para Rancière, tudo o que o modernismo parecia de orgulhar de ter “superado” em matéria de arte, parece retornar com o que ele chama de pós-modernismo, exatamente porque o modelo teleológico de evolução da arte é aí implodido.

Na verdade nos parece impreciso dizer que houve um retorno de cada forma de expressão artística, e de objeto artístico, com a mesma função e potência que estas tiveram anteriormente. Mas não temos dúvida que começa a cair por terra a separação entre as artes nas suas diversas formas de expressão. Começa-se então a fazer passagens de uma “forma” de arte a outra, a arquitetura funcionalista e suas linhas retas é invadida por linhas curvas e pelo ornamento, e o modelo pictural/bidimensional/abstrato da pintura se esvazia não apenas no retorno da figuração, mas na medida que a tridimensionalidade pode voltar à tela, que a tela pode ser invadida por elementos de escultura, e que a própria pintura pode mais uma vez deixar o quadro. A escultura, por sua vez, ganha o que vemos mais tarde Rosalind Kraus chamar de “campo ampliado”, ou seja, abandona a fórmula “tudo o que não é arquitetura e o que não é geografia” para passar a ser de certo modo arquitetura, como por exemplo nas instalações, ou intervir e se misturar à geografia como na *Land Art*.

Parece então que o que nós dissemos sobre Rancière é contraditório, quer dizer, se antes tivemos inicialmente a impressão de que não parecia existir para ele uma passagem de fato da arte moderna para a contemporânea, de outro acabamos de mostrar ele anunciando uma certa ruptura com o pós-modernismo. O que nos chama a atenção, no entanto, é exatamente o fato dele não ter proposto um quarto regime das artes a partir desta ruptura.

E aqui voltamos ao início do texto quando levantamos a hipótese do gesto de Duchamp de inscrever e tentar expor sem sucesso o seu mictório-fonte – *Fontaine* – no Salão dos Independentes em Nova York, assim como grande parte do trabalho do dadaísmo, ser uma forma de intervenção na Partilha do Sensível.

De início diríamos que Duchamp parece intervir num dispositivo de poder, ou em alguns dispositivos de poder, para escapar deles. É mais ou menos clichê afirmar que existe no dadaísmo uma revolta contra o museu e a galeria, mas o que estava em questão era, como sabemos, a institucionalização da autonomia da obra de arte que fez com a decisão do que deveria ser arte passasse a ser tomada desde fora da arte e de qualquer *pathos* artístico. Mas caímos mais uma vez em contradição, visto que parecemos defender o levante contra o museu e a galeria desde a reivindicação de um lugar autêntico da arte. Aí está, porém, um importante vínculo que a arte contemporânea mantém com o modernismo, qual seja, a de compreender a arte como uma potência para intervir no mundo. Neste sentido poderíamos parafrasear Deleuze quando ele fala em – “sair da filosofia pela filosofia” –, e dizer que Duchamp talvez tenha saído da arte pela arte. É verdade que não seria nada surpreendente se Duchamp tivesse dito que não estava interessado em salvar arte alguma, e seria totalmente antiduchampniano colocá-lo como algum defensor da arte com “A” maiúsculo, embora ele arriscasse importantes reflexões sobre a arte como quando disse, “que a arte é um caminho que leva para regiões que o tempo e o espaço não regem”<sup>8</sup>.

Mas nos parece que Duchamp de certa forma mantém da arte moderna a produção do extraordinário, o que talvez não pudesse mais ser feito com o objeto artístico tradicional, e muito menos nas instituições feitas para abrigá-los, porque ambos se tornaram partes do ordinário. Observemos porém que tanto o gesto de Duchamp de propor o mictório-fonte ao Salão dos Independentes, quanto os *ready mades* de mais adiante, retorna ao extraordinário por outro caminho, tanto porque este não precisa mais ser produzido através do objeto artístico quanto porque, um pouco em consequência dessa dispensa do objeto artístico, ele poderá estar potencialmente na produção ordinária, no bem industrial que sai do processo produtivo vigente, mas que precisa ser deslocado e redefinido por uma ação artística.

É verdade que não podemos deixar de destacar uma dimensão de resistência política no modernismo que, graças à autonomização da arte, guardou todo um território produtivo distinto da produção social majoritária e hegemônica, mesmo que, a partir de Benjamin possamos observar um caráter teológico, um culto a um pseudo-sagrado, tanto na noção de gênio artístico quanto na própria ideia de autonomia da arte. A arte contemporânea, no entanto, no melhor do seu vigor, desperta toda uma sensibilidade

---

<sup>8</sup> GUATARRI, Felix. *Caosmose*. Um novo paradigma estético. São Paulo: Editora 34, 2006. Pág. 129.

para a percepção de devires artísticos que vem dali onde não é, numa determinada partilha do sensível, o lugar instituído como “o da arte”. É nesse sentido que ela se torna, entre outras de suas qualidades, uma importante resistência política a este caráter teológico, um tanto quanto burguês, da arte.

Ao contrário, os devires artísticos, os processos de ação estética, são imediatamente políticos, e só podem ser políticos porque têm uma potência estética. Se a *Fontaine* de Duchamp – típico mictório produzido em série por qualquer fábrica de utensílios de louça do mundo – tivesse de fato sido exibida na exposição da qual foi recusada, iria liberar um *pathos*, um afeto e um devir artístico, que obras de arte no ordinário ambiente “culto” de uma vernissage – com toda a sua partilha do sensível – jamais o teriam feito.

Mas há um outro aspecto fundamental da arte contemporânea, qual seja, uma atenção para devires artísticos de fora da arte pelos quais a arte precisa se deixar atravessar para não se esvaziar completamente. Às vezes, antes mesmo de serem devires artísticos, são devires ao mesmo tempo estéticos e políticos, ou seja, que têm a sua dimensão política a partir de sua potência e de seu modo de intervenção estética. Em entrevista a Pierre Cabanne, Duchamp critica o que ele chama de caráter “retiniano” de quase toda a pintura modernista e afirma a dimensão política e social que a arte sempre teve<sup>9</sup>. Ele deixa bem claro aí que quer “voltar” a esta dimensão, mas o faz de uma maneira que o político e o social da arte será sempre expressão de um contrapoder. Neste sentido a arte contemporânea tem uma forma de agir guerrilheira, que a diferencia, por exemplo, de projetos políticos como o do construtivismo, que queria intervir no mundo como parte de um grande projeto de reorganização social.

A recusa da tecnologia feita pelo modernismo também se inverte completamente na arte contemporânea, que passa a usá-la, descronstruí-la, distorcê-la, atrofiá-la e hipertrofiá-la desde dentro. É o que o movimento *Fluxus*, com Wolf Vostell e Nam June Paik, faz com a televisão. É claro, a televisão parece tão bem estabelecida numa determinada partilha do sensível, que uma intervenção na TV seria sempre uma intervenção nesta partilha. É o caso simples e emblemático do *Reverse Television* do Bill Viola: pessoas sendo filmadas desde a televisão no ato banal, cotidiano e meio patético, de ver televisão. Muitas vezes também a videoarte tenta usos distintos da

---

<sup>9</sup> CABANNE, Pierre. DUCHAMP, Marcel. Marcel Duchamp: Engenheiro do Tempo Perdido. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002. pág. 73.

maneira hegemônica de usar do dispositivo TV, liberando afetos, percepções e experiências que a rotina de ver TV jamais poderia fazer.

Boa parte da filosofia parece viver na nostalgia da obra de arte autônoma. A falta de atenção para o que Rancière chama de uma “estética primeira” esvazia a capacidade filosófica exatamente porque esvazia a capacidade de apanharmos o acontecimento: esvazia a capacidade do “conceito dizer o acontecimento”, como sugeria Deleuze. Mas essa nostalgia da obra de arte autônoma é problemática não apenas para a “Estética”, ou para a “Filosofia da Arte”. Para a Filosofia Política em especial o desconhecimento desta “estética primeira” tem consequências especialmente desastrosas: a compreensão da política fica, neste contexto, restrita a “assuntos de estado” e a um formalismo logocêntrico onde se constrói uma absurda separação entre a política e o *socius* graças ao esvaziamento da dimensão ontologicamente estética que este último tem, e que é exatamente o que funda a dimensão inexoravelmente estética da política. Paradoxalmente cria-se uma filosofia política esvaziada do que a torna de fato “política”, mas isso é feito exatamente como uma operação de poder. Neste caso deveríamos fazer um movimento contrário ao de certos frankfurtianos, e no lugar de denunciar a estetização da política, denunciar a sua desestetização. Mas a dimensão inexoravelmente estética que vemos na política faz com que vejamos esta desestetização como uma operação estética que, inclusive, ajuda a instituir uma determinada partilha do sensível à medida que cria enunciados sobre o que seria a política: enunciados que ajudam a banir do espaço comum boa parte dos cidadãos, e de suas atividades, como sujeitos políticos. Aqui então a “Partilha do Sensível” como conceito que nasce do debate entre estética e política, e arte e política, torna-se um conceito importante para um debate de Filosofia Política. Tema que já não temos tempo e espaço de aprofundar por ora, ficando para debates futuros.

A potência da arte política está em fazer da criação o fato da liberdade, e não a liberdade como uma espécie de condição formal da criação que pode nunca acontecer, sobretudo em virtude das instituições de poder que agem para preservar esta liberdade abstrata. Instituições que em geral funcionam para manter as formas constituídas de partilha do sensível. Relacionar arte e política como fazem Rancière e outros autores é, em primeiro lugar, o reconhecimento dos pressupostos estéticos da política e da vida e, em segundo lugar, algo que nos chama a atenção para as intervenções guerrilheiras que o melhor da arte contemporânea faz no comum: impactos estéticos que alteram uma

experiência sensório motora dada, majoritária e hegemônica da vida, e que podem potencializar o próprio pensamento, alterar a partilha do sensível, e liberar novos sentidos para a vida.

### **Bibliografia**

CABANNE, Pierre. DUCHAMP, Marcel. *Marcel Duchamp: Engenheiro do Tempo Perdido*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

DELEUZE, Gilles. GUATARRI, Felix. *O que é a Filosofia*. São Paulo: Editora 34, 1997.

GUATARRI, Felix. *Caosmose. Um novo paradigma estético*. São Paulo: Editora 34, 2006.

RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do Sensível*. São Paulo: Editora 34, 2009.

[Recebido em abril de 2012; aceito em junho 2012.]