

Universidade de São Paulo

Instituto de Arquitetura e Urbanismo

Trabalho Final

IAU0964 - Estética II

Prof. Dr. Ruy Sardinha Lopes

André Mascarenhas - 10715886

Débora Marcelino - 10687322

Vitor Rozante Porto - 11199816

Dezembro, 2022

**A partir da discussão realizada durante o semestre e em especial a constatação do esgotamento do conceito moderno de arte e de suas promessas, faça uma discussão sobre os paradoxos ou novas formas de se pensar a relação arte e política na contemporaneidade**

Para a compreensão das questões em foco nas produções artísticas das vanguardas modernas européias que levaram a sua exaustão, desencadeando nas produções contemporâneas e sua indeterminação, necessita-se estabelecer as concepções de experiência estética e política com as quais se produzia, e ainda produz, a arte. Segundo Rancière (p. 61-62), a estética consiste nos regimes sensíveis e simbólicos compartilhados, que ajudam a definir percepções e “modos do *eu* e do *isso*” (p.65), enquanto a política se realiza nas disputas sobre controle e poder nas decisões e capacidades, que se dão sobre os regimes de organização social e distribuição espacial, onde “as formas de enunciação coletivas (*nós*)” identificam o *eu* anônimo em um sujeito social.

Deste modo as duas experiências se entrelaçam de distintas maneiras, desde a política da estética (Rancière, p. 63), onde novos processos afetivos levam a imaginação e desenvolvimento de novas capacidades de entender e agir rompendo com os regimes estabelecidos, até a estética da política, pela qual a subjetivação da experiência política e suas conquistas redefinem o que é possível para a perceção sensível. A inversão presente nas duas relações comentadas está presente nas diferentes abordagens à política da arte (p. 65), que, para definir o recorte de objetos artísticos da experiência comum, mobiliza diferentes métodos de junção de três lógicas: a forma da experiência estética, ou seja, a política da estética aplicada no produção da obra; a metapolítica, que consistem nos impactos do *isso* no *nós*, na relação que o espectador irá estabelecer com a obra e com sí mesmo após o contato; e o trabalho ficcional, que se dá na constituição da objetividade comum pela subjetividade coletiva consensual, dado que só se conhece o real externo pela percepção e subjetivação, característica à qualquer construção social.

Partindo dessa abordagem, os três modelos de eficácia (da arte em atingir suas intenções) que precederam as postulações da arte crítica das vanguardas modernas podem ser distinguidas entre mediação representativa, imediatez ética e separação estética. O primeiro remete aos regimes miméticos e catárticos da arte (Rancière, p. 53), onde se buscava uma correspondência direta entre a forma sensível apresentada e a percepção subjetiva do espectador, para assim perpetuar virtudes e culturas aceitas e definir limites e transgressões. A pedagogia da imediatez ética, por outro lado, concebe a arte como prática comum a tudo, dissolvendo o objeto artístico no arquétipo dos costumes ideais, como Platão primeiramente coloca e Rousseau resgata em 1760 (p. 54), que se realiza no “coro do povo em ato” e na obra de arte total, sem distinções entre espaço para exibição ou entre o artista e o espectador, buscando assim o efeito político intencionado durante a realização artística. Por fim, a neutralidade estética impõe uma suspensão e descontinuidade entre a experiência estética da arte dos seus meios de produção para uma percepção puramente sensível e livre dos demais ajuizamentos (p. 58), se consolidando em espaços compreendidos como apartados da experiência comum da vida para assim neutralizam os demais modos de compreensão e possibilitarem uma nova subjetivação, ainda que tal acabe dificultando a determinação do que seria produção artística e evidencie os padrões de distanciamento e do diferente comparado ao comum da época.

Na busca pela superação das restrições inerentes a cada modelo de eficácia, a proposta de arte crítica das vanguardas modernas incorpora as três em diferentes partes de sua produção, compondo a partir da ficção representativa um tema que expusesse o distanciamento e estranhamento do contexto para gerar uma mobilização ética nos espectadores. Rancière exemplifica isso na obra de Brecht (p. 66), que, ao causar um choque estético, expõe a heterogeneidade tanto da arte quanto do contexto onde ela é produzida. Ao evocar o dissensual nos regimes vigentes e comentá-lo a partir da comparação com o convencional, a produção crítica acaba por limitar sua eficácia à duração do regime dentro da qual se faz e, além de não ser garantido a realização da intenção do artista e a apropriação racional pelo espectador, perde sua potência com os processo de homogeneização decorrentes da globalização e da dominação total da mercadoria sobre as outras formas de relação social, que inclui também os meios de circulação da arte. Deste modo, a adaptação dos processos da arte crítica no capitalismo hegemônico resulta em produtos contraditórios, ao não conseguirem escapar do consumo mercadológico, e redundante, sem alcançar o afastamento necessário da saturante exposição a experiências estéticas dissolvidas em todo tipo de produto de massas.

Para evoluir da auto anulação e exaustão decorrente da transposição dos processos modernos para o período de sua crise, as propostas seguintes pautavam por um lado diminuir a carga política, reduzindo os choques aos signos comuns e apresentando a dialética por dinâmicas de jogos e alegorias, no intuito de gerar uma identificação prática pela participação (Rancière, p. 69), e por outro lado removendo qualquer tipo de mediação entre objeto, ambiente, artista e espectador, retomando nas relações sociais a arte total, absoluta. A segunda prática exposta não só resgata premissas da eficácia da imediatez ética, com sua limitação de banalizar a definição do que é arte, como evidencia em sua dispersão reconhecida somente em espaços institucionais da arte ou em sua necessidade de claras técnicas e formas artísticas para ser validada como tal. Neste curto-circuito da obra ser a “realização antecipada de seu efeito”(p. 71) há o exagero da fusão da política da estética e da estética da política que só pode ser justificado como metáfora durante a curadoria de sua exposição.

Frente a tais impasses, a retomada do dissenso no âmago da política da estética, trabalhando com rupturas internas do sistema regente de significação, utiliza da política da arte para alcançar uma “separação no tecido consensual do real” (p. 65) e assim colocando-se criticamente, no sentido original do conceito, perante sua concepção e natureza. Isso também implica no reconhecimento da subjetivação múltipla possível a partir das diferentes percepções, que seria o distanciamento entre a intenção do artista e o efeito no espectador, que também é reconhecido como agente do processo artístico. O resultante dessa nova formulação de relações já conhecidas, ao não tentar explicar as causas e razões dos temas abordados nem gerar uma ação direta para a mudança do que se denuncia, é um método que mesmo independente do contexto espaço-temporal em que se insere possibilita o questionamento e a imaginação de diferentes corpos se apoderando e a superação de sistemas de domínio material e simbólico (p. 68), que se dá pela construção de subjetividades onde essa realidade seja possível para na ação política virem a se concretizar.

Nesse emaranhado de sentidos e subjetivações múltiplas possíveis para a arte, voltar ao conceito original obtido na sua concepção e natureza seria garantir que existe uma autonomia da arte, que independe dos fatores externos que a circundam, seria uma desidentificação frente aos sentidos instituídos. Assim, não se trataria da ruptura nos modos de vermos a arte, mas afastá-la das identificações estabelecidas, de forma que se produza formas heterogêneas de sentir. Entretanto, a política da arte sempre implicará em uma reconfiguração do sensível, que nos obriga a redefinir nossos modos de interpretar o real, sem ser apenas uma arte que fale para sua própria bolha (Osório, p. 75-78), ao passo que múltiplas interpretações são possíveis e permitidas, mesmo que haja o distanciamento de uma ou outra parte, o posicionamento sempre será flutuante e oblíquo. Isso acrescenta possibilidades e desdobramentos interpretativos, sendo muitos deles não previstos inicialmente, podendo ser percebidas novas potências e intensidades antes não vistas (p. 79).

Posto isso, é perceptível que o caráter autônomo da arte seria apenas uma das possibilidades interpretativas presentes na obra, mas ainda sim não representaria por completo suas possíveis relações, visto que que o ato criador não acontece sozinho, ele depende também do contato entre obra e espectador. Sendo assim, como se garantir uma autonomia na arte e neutralidade estética, se ela se relaciona de maneira tão intrínseca ao ambiente e à temporalidade. A experiência estética, portanto, se confunde também com a experiência histórica (Favaretto, p. 18-20).

Seguindo o pensamento de Oticica, criar não é tarefa do artista, mas sim mudar o valor das coisas, nesse sentido, torna-se ainda mais necessário o tempo e o ambiente em que a obra é gerada e apresentada, se não, como fazer repensar um valor que se desconhece. Além disso, a arte fundida à vida acaba por evidenciar a estetização das situações artísticas, acaba por ser comum a política cultural que dá o suporte aos eventos, que antes gerava um grande teor reflexivo, mas agora passa a ter valores mais amplos e apenas ações interessantes e não transformadoras, isto é, expressa a impotência do juízo estético e implica por vezes um juízo econômico. Assim, cada vez mais, a interação social substitui a percepção estética, uma vez que a obra se torna cada vez mais uma mediação polivalente entre as intenções do artista e seus efeitos sociais ocorridos de fato, uma experiência puramente estética acaba por suscitar por vezes um interesse distraído. A fruição da arte contemporânea, portanto, se passa majoritariamente pela reflexão e interação social, não diretamente a partir do sensível (p. 20-21).

Tendo como base a premissa de que a arte tem como proposição comum “modelar a experiência, agindo sobre nossas estruturas perceptivas, formando esquemas de olhar” (p. 25), o grande desafio seria então ir além do que os grandes esquemas perceptivos de massa provêm para os indivíduos. Nesse sentido, David Joselit, em After Art, afirma que “o sentido das imagens não deve ser tomado como algo dado e nem fixado na sua forma ou conteúdo – o trabalho estético implica a determinação das condições sociais e geopolíticas que autorizam o aparecer destas imagens” (Osório, p. 83), assim, além da experiência estética ter uma nova camada, a digital, o perfil sociocultural do espectador já está pré-definido. Logo, muito mais do que um repositório das obras físicas, as novas tecnologias e o digital passam a ser cada vez mais um meio do qual o indivíduo se conecta com o mundo e com a experiência estética. Essa fase contemporânea da arte passa a ser significada por meio de novas estratégias de reprodução e recontextualização do que já estava sendo realizado (Joselit).

Para discorrer acerca desse indivíduo e a forma como opera em seu respectivo contexto, pode-se partir do primeiro capítulo de “O Espectador Emancipado” (2012) em que, visando tocar na discussão das relações entre arte e política, Rancière tece um raciocínio em torno da ideia do “paradoxo do espectador”, que parte de duas premissas - o espectador é o contrário do conhecer (pois desconhece a realidade do processo de produção do que é colocado à sua frente) e também o contrário do agir (parte do pressuposto de que o espectador é imóvel, passivo). Assim, colocando o espectador como um agente negativo ao panorama da arte, o paradoxo se deveria à ideia, devedora do teatro, de que não existe arte sem o espectador.

Em “O Mestre Ignorante”, Rancière ainda aborda a relação entre espectador e artista por duas perspectivas diferentes. Uma delas, a emancipação intelectual, se respalda na igualdade de inteligências - no lugar de um abismo entre mestre e ignorante, enxerga a dinâmica artista/espectador, mestre/ignorante, como um movimento do ignorante de cruzar o caminho entre o que já sabe e o que ignora, assim relacionando conhecimentos prévios àquilo que antes era desconhecido em um fenômeno didático que dispensa hierarquia entre graus de conhecimento.

Já a outra, o embrutecimento, distingue o mestre do ignorante colocando o primeiro como estando sempre um passo à frente do segundo, apontando uma distância inevitável entre os agentes artista (ativo) e espectador (passivo). Relacionado ao embrutecimento, Rancière traz reflexões acerca dos reformadores teatrais Artaud e Brecht que, ao reconhecer essa distância entre espectador e, no caso, teatro, buscam através do método artístico superar a relação passiva com o público, pondo-os em papel de participantes ativos que os leva ao confronto consigo mesmo.

A ideia de ativação do espectador é tocada, no âmbito da fotografia, por Ariella Azoulay quando aponta a responsabilidade do espectador - atribuindo a ele o papel infinito de atribuidor de sentidos, de forma a privar o evento fotográfico de um fim definido. Em “Opacidade e Indeterminação”, Celso Favaretto discute sobre o papel do público de concretizar a relação entre obra e mundo exterior, fazendo assim parte do próprio processo criador da obra. O autor traz Galard para discorrer sobre a forma com que a ação do público de interpretar determinada obra leva a mesma para uma posição de indeterminação, agitando-a num devir permanente.

No mesmo texto, contudo, Favaretto levanta a questão da estetização generalizada - uma super-estimulação estética que, no sistema contemporâneo, se expressa principalmente na apropriação da arte pelo mercado para promover produtos, de forma a subverter a função do público de interpretar uma determinada obra, para no lugar consumi-la. Em um contexto onde imagens se divulgam e se esgotam rápido, a estetização da vida agrava os curtos ciclos de estilos gerando demanda frenética pelo “novo” - aqui, bebendo das reflexões de Adorno em torno da indústria cultural, se associa paradoxalmente esse “novo” à permanência do obsoleto.

Com a intensificação do tempo advinda do consumo contemporâneo, a simulação de uma ruptura torna-se mais importante que a ruptura propriamente dita, a fim de se gerar constantemente um simulacro do “novo” a ser consumido. Assim, voltando tanto à responsabilidade do espectador quanto ao paradoxo do espectador, tem-se um público com uma função de atribuir sentidos, mas que carece de profundidade e atenção para fazê-lo. Com isso, para fabricar um espírito de “novo”, há referenciação a artes anteriores (regurgitação de algo acusado de obsoleto), esvaziamento de significados, e imediatismo no processo de criação. Se Galard levanta a possibilidade otimista da aproximação entre arte e vida proporcionar uma perpétua atividade criadora, aqui percebe-se um perpétuo estado de consumo.

Talvez esse panorama se expresse mais intensamente com o surgimento de métodos alternativos de criação que proporcionam ciclos ainda mais rápidos de consumo - os mecanismos de geração de imagem através de inteligência artificial (I.A.). A partir de uma database que engloba diversas artes anteriores, a I.A. as reorganiza para gerar uma imagem reconfigurada que corresponda a determinado comando dado por seu usuário, tida assim como uma imagem “nova”, apesar de se limitar completamente às imagens anteriormente fornecidas à sua biblioteca.

Na medida que essa tecnologia entra no mercado, não para a venda das imagens geradas, mas sim para a venda da tecnologia em si, tem-se uma situação em que, para suprir a demanda pelo novo, não mais se comercializa as artes em si, mas o próprio método de execução da arte, podendo-se dizer que no ato de criação artística o próprio artista perde espaço para ambos o método e o público. Como Favaretto aponta no texto, na medida em que as formas de produção e, principalmente, de divulgação se expandem, o valor simbólico das ações é comprometido em suas raízes, ao passo que as imagens se desgastam por seu volume e ritmo.

Por outro lado, Luiz Osorio traz em seu texto “Querelas que interessam: Forensic Architecture e os paradoxos da arte e da política” (2020) uma outra forma da aproximação vida-arte se expressar. Ao se debruçar sobre a produção do coletivo Forensic Architecture, o autor reflete sobre o potencial que tem a ação de trazer objetos não concebidos como arte para um espaço expográfico, colocando-os dentro da experiência mobilizada pelo museu de induzir o espectador a revisar seu modo de ver e interpretar tais objetos.

Com isso, o autor provoca e suspende os limites entre arte e não-arte, e levanta a possibilidade do espectador desestabilizar as identificações estabelecidas com objetos cotidianos, e permitir-se desenvolver formas heterogêneas de sentir.

Enquanto tal fenômeno não se expressa em grau comparável ao consumo imediatista discorrido anteriormente, é uma forma alternativa de se explorar o papel do espectador atrelado à aproximação da arte e vida - no lugar de consumo perpétuo, há também a possibilidade de uma sensibilidade aguçada que transborda para situações além-arte. Ciente disso, a Forensic Architecture faz uso da mobilização especial que a experiência da arte pode ativar para potencializar suas mensagens, exemplificando que enquanto métodos e imagens podem ser apropriados e esvaziados pelo mercado, apropriações do espaço e temporalidade da arte podem também manter o jogo entre arte e política tensionado.

FAVARETTO, Celso. *Arte contemporânea–opacidade e indeterminação*. Rapsódia, n. 8, p. 11-28, 2014.

JOSELIT, David. *After art*. New Jersey: Princeton University Press, 2013.

OSORIO, Luiz Camillo. *Querelas que interessam:* Forensic Architecture e os paradoxos da arte e da política. Viso: Cadernos de estética aplicada, v. 14, n. 27, p. 71-91, 2020.

RANCIÈRE, Jacques. Paradoxos da arte política. *O espectador emancipado.* Trad.: Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, p. 51-81, 2012.