

**DO ESTATUTO DO OBJETO ARTÍSTICO À AUTONOMIA DA ARTE:
ESTÉTICA CONTEMPORÂNEA EM DANTO E RANCIÈRE**

**FROM THE STATUTE OF THE ARTISTIC OBJECT TO THE AUTONOMY OF ART:
CONTEMPORARY AESTHETICS IN DANTO AND RANCIÈRE**

Jessica Seabra / USP

RESUMO

Este trabalho pretende instaurar um diálogo crítico sobre uma ontologia da estética contemporânea a partir dos filósofos Arthur Danto e Jacques Rancière no que concerne ao estatuto do objeto artístico e à a autonomia da produção artística. A partir de Danto discorre-se sobre conceitos como a desmaterialização do objeto artístico como objeto estético - o que traz outras formas de validação para a produção artística contemporânea - e a noção a respeito da dimensão histórica da arte, segundo a qual cada produção só pode ser arte em relação com seu tempo e seus agentes submetidos a um dado momento histórico. Através de Rancière é discutido qual o lugar e a função da autonomia da arte no cenário atual em que as produções artísticas se valem de discursos e contextos extra-artísticos.

PALAVRAS-CHAVE: Arthur Danto, Jacques Rancière, estética, política, autonomia da arte.

ABSTRACT

This work intends to establish a critical dialogue about an ontology of contemporary aesthetics as from the philosophers Arthur Danto and Jacques Rancière regarding the status of the artistic object and the autonomy of artistic production. From Danto, concepts such as the dematerialization of the artistic object as an aesthetic object - which brings other forms of validation for contemporary artistic production - and the notion about the historical dimension of art, according to which each production can only be art in relation to its time and its agents submitted to a given historical moment. Through Rancière it is discussed the place and function of the autonomy of art in the current scenario in which the artistic productions use extra-artistic discourses and contexts.

KEYWORDS: Arthur Danto, Jacques Rancière, aesthetics, politics, autonomy of art.

Arthur Danto foi um filósofo e crítico de arte originalmente representante da estética analítica americana. Jacques Rancière é um filósofo ligado ao pensamento francês contemporâneo. Aproximar dois autores vindos de contextos institucionais tão distintos pode parecer, a primeira vista, controverso. No entanto, sob um olhar mais cuidadoso fica evidente que estes dois autores se empenharam, ambos, em desconstruir e reconstruir os fundamentos das narrativas que se organizaram em torno da modernidade, agora no ambiente da pós-modernidade. Dessa forma, a teoria de ambos problematiza a produção estética contemporânea com visões que se complementam e têm sua potência em um pensamento de viés essencialmente revolucionário – Danto decretando o fim da história da arte e Rancière estabelecendo os regimes da arte.

Para isso, ambos partem da crítica modernista de Clement Greenberg. Danto o faz de forma explícita no capítulo 8, “Pintura, política e arte pós-histórica”, de seu livro “Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história” (1997), em que ele inicia se opondo a um comentário de Greenberg, feito em 1992, segundo o qual nada havia sido feito na arte nos últimos 30 anos. Rancière, por sua vez, faz referências implícitas, como nas passagens do livro “A partilha do sensível” (2005) em que se opõe a uma vertente que “quer uma modernidade simplesmente identificada à autonomia da arte, uma revolução ‘antimimética’ da arte idêntica à conquista da forma pura” em que “cada arte afirmaria então a pura potência de arte explorando os poderes próprios do seu *medium* específico” e a modernidade pictórica se definiria pelo “pigmento de cor e superfície bidimensional”. (RANCIERE, 2005, p. 38).

Pode-se identificar que ambos autores estão se referindo ao modo como Greenberg definiu ontológica e disciplinarmente o objeto artístico através de suas propriedades internas e dando especial destaque à pintura abstrata como mídia privilegiada para o desenvolvimento histórico da arte. O que ocorreu a partir dos anos 1960 é que a pintura passou a ser apenas mais um meio na variedade de práticas que compunham o “mundo da arte” e que incluíam a instalação, a *performance*, várias modalidades de *mixed* mídias, a arte da terra, a arte do corpo, o Minimalismo, o Fluxus, etc. Ao olhar para a produção artística produzida então, Danto percebeu que nenhuma narrativa poderia indicar de que maneira deveria ser o desenvolvimento

posterior da arte e constatou que a crítica estética greenbergiana se tornou inadequada para lidar com a arte contemporânea, ou, em outras palavras, o que ele denominou de “arte depois do fim da arte”. Chegara um tempo que “propriamente identifica a arte no singular e desobriga essa arte de toda e qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas, gêneros e artes” (RANCIÈRE, 2005, p.34). E “o mundo da arte pluralista exigiria uma crítica de arte pluralista, (...) uma crítica que não depende de uma narrativa histórica excludente” (DANTO, 1997, p.26).

Além de um mesmo objeto de estudo e entradas de aproximação semelhantes, Danto e Rancière compartilham também - nas fases mais recentes de suas obras, em que tratam de assuntos relacionados à estética – referências a um pensamento alemão do final do século XVIII e início do XIX. Danto o faz através de sua aproximação à dialética histórica de Hegel no idealismo alemão; e Rancière, além de trabalhar com os chamados “regimes de historicidade”, em uma perspectiva hegeliana, cita Schiller, a quem recorre às noções de “livre aparência” e de “jogo livre” para com elas poder reafirmar um sentido de autonomia da arte muito singular, fundado em um paradoxo constitutivo, como será mencionado mais adiante. E, sabe-se ainda que Schiller e Hegel possuíam alta estima pela *Crítica do Juízo*, tendo em vista o fecundo alargamento da experiência que ela sugere. Dessa forma todos os filósofos citados remetem seus questionamentos à estética kantiana.

Dados os pontos em comum, seguem-se as especificidades de cada um.

Danto e a desmaterialização do objeto artístico

Danto já tinha uma carreira filosófica consolidada dentro da teoria analítica norte-americana, bem como uma experiência artística significativa no contexto do movimento expressionista abstrato, quando, nos conta ele, se deparou com a visão da *Brillo Box* de Andy Warhol, na *Stable Gallery* de Nova York em 1964, causando-lhe um profundo impacto que modificaria sua maneira de entender a arte e a filosofia.

A *Brillo Box* é uma obra *ready-made* pop de Andy Warhol, que, apesar de aceita consensualmente como arte, não se distingue a partir de propriedades visíveis de meras caixas de sabão em prateleiras de supermercado. Diante da impossibilidade de discernir entre uma obra de arte e um objeto banal do cotidiano a partir de

critérios perceptivos, Danto descobriu que qualquer coisa poderia ser arte. Ele se debruça então sobre a tarefa de compreender as práticas artísticas que surgiam, de modo a investigar novas formas de caracterização e legitimação das práticas estéticas como arte, ao mesmo tempo em que deixava de lado sua própria produção artística.

Embora sua prática como filósofo tenha mantido uma metodologia analítica, - prezando pela clareza e precisão nas estruturas conceituais, com o recurso sistemático a argumentos e uma pragmática da linguagem -, Danto se aproximou do historicismo hegeliano, construindo um diálogo entre as tradições filosóficas anglo-saxônica e continental. Após publicar “A filosofia analítica da história” (1965), “A filosofia analítica do conhecimento” (1968) e “A filosofia analítica da ação” (1973), ele parte para o núcleo de reflexão que se tornaria mais constante em sua obra, o da “recompreensão” filosófica da arte. Este percurso se inicia com a publicação do famoso ensaio “O mundo da arte”, ainda no ano de 1964, e se consolida mais tarde com o livro “A transfiguração do lugar comum”, de 1981. Finalmente, em meados da década de 1990, quando sua perspectiva pluralista avança, Danto publica “Após o fim da Arte” (1997) e assimila definitivamente uma aproximação historicista hegeliana para realizar sua teorização do fim da arte.

A tese do fim da arte foi apresentada por Hegel de modo a distinguir entre o significado da arte no mundo moderno e o significado que esta tivera no mundo grego e oriental. Estes foram contextos nos quais a arte constituía um modelo imediato de orientação, intimamente ligada ao mito e à religião e, por isso, fundamental na sua coesão política e social. De acordo com Hegel, é essa caracterização da arte que teria chegado ao fim.

De forma similar, Danto utiliza-se do “fim da arte” para distinguir entre o significado da arte no mundo moderno e no mundo contemporâneo ou “pós-moderno”. Seguindo sua linha de raciocínio, realizada em relação aos pensamentos de Greenberg, elementos como a superfície plana e as pinceladas de tinta eram considerados pela pintura figurativa limitações a serem dissimuladas através da obtenção do máximo de realismo com a perspectiva. Segundo os modernistas a pintura desse tempo estaria usurpando características da escultura ao simular o espaço tridimensional. Assim, a partir do movimento impressionista as pinceladas e

a superfície foram então assumidas explicitamente. Seria uma volta à natureza de seus próprios meios. Tratava-se de uma "missão de autodefinição radical"¹, associada à noção de pureza², que passaria a ser um critério de avaliação da obra artística.

No entanto, se o modernismo artístico implicava que cada meio artístico eliminasse de sua prática elementos importados de outras áreas, buscando a "pureza" de uma elaboração exclusivamente com seus meios específicos, no contemporâneo já "não existe mais uma forma especial que determine como devam ser as obras de arte". (DANTO, 2006, p.52). Se o Brillo Box de Warhol é arte, então qualquer coisa pode sê-lo, não há regras gerais que determinem a estrutura da obra de arte. Dessa forma, poder-se-ia prescindir da história.

Não há mais uma direção única, na verdade não há mais direção. Foi isso que eu pretendi dizer com o fim da arte quando comecei a escrever sobre esse fim em meados da década de 1980. Não que a arte morreu ou que os pintores deixaram de pintar, mas sim que a história da arte estruturada narrativamente chegara ao fim. (DANTO, 2006, p.139).

O fato que uma obra de arte poder ser exatamente igual a um objeto qualquer, aponta uma ruptura com o processo da história. Neste ponto Danto sugere o surgimento de uma arte "pós-histórica", no sentido de a arte não se adequar mais a uma narrativa progressiva. Ao fim da história, ao fim de uma narrativa, corresponderia o fim da arte como se conhecia até então. Neste contexto, a "transfiguração do lugar-comum" foi a teoria formulada por Danto para a caracterização de uma distinção entre objetos artísticos e não artísticos que não fosse baseada em critérios formais ou visuais. Para isso o autor volta-se para explicações sociológicas: para ele, algo não se torna obra de arte por alguma qualidade intrínseca, mas por se enquadrar dentro do que chama "mundo da arte", um conjunto de artistas, críticos, historiadores, museólogos, *marchands* e instituições.

Já para Hegel, a arte não era mais apenas uma questão de um juízo de gosto, mas estabelecia uma série de relações para ser entendida como arte. Assim, o fim da arte é a emergência da "consciência da natureza filosófica da arte", como se percebe nessa passagem em que Danto cita Hegel:

O que é agora despertado em nós por obras de arte não é mais apenas a satisfação imediata, mas nosso juízo, uma vez que sujeitamos a nossa consideração intelectual (i) o conteúdo da arte, (ii) os meios de apresentação (forma) da obra de arte, e a adequacidade ou inadequacidade de um ao outro. (DANTO, 2006, p.195 Cf. HEGEL, 1975, p.11).

Em Danto, para que o “mundo da arte” aceite determinada produção como artística, estas produções estão condicionadas a princípios essencialistas, mas também a um historicismo.

Dessa forma, para ser uma obra de arte uma coisa qualquer precisa atender a algumas condições, como sua intencionalidade. Ela precisa (i) ser sobre alguma coisa (*aboutness*), ou seja, ter um conteúdo semântico; (ii) deve incorporar (*embody*) seu conteúdo, significado; o que implica em encontrar um modo de “apresentação” (*Darstellung, exhibitio*) ou uma forma (da representação ou meio artístico) apropriada a este conteúdo. (DANTO, 2006).

Entretanto, além de requerer um conteúdo de arte sobre alguma coisa e apresentar-se com meios que incorporem o seu sentido de obra de arte, a arte só é arte em relação a seu tempo, pois as produções não podem fugir dos limites de sua contingência histórica. Assim, aos artistas de hoje está “disponível” todas as formas de arte já criadas e toda uma teoria da arte. Toda espécie de relação com elas é permitido aos artistas contemporâneos. No entanto, a forma como eles estabelecem esta relação está condicionada ao momento atual. Da mesma forma, *Brillo Box* (1964), de Warhol, ou *Fountain* (1917), de Duchamp, não poderiam ter sido obras de arte em nenhum outro momento anterior à qual elas foram concebidas.

O que Warhol fez com as *Brillo Box* foi reinventar o *readymade*, este que é considerado um problema para o juízo de gosto e de valor desde *Fountain*. Ao se apropriar de um urinol, um objeto comum, e colocá-lo no museu, Duchamp estabeleceu um debate entre arte e conceito e contribuiu assim de forma definitiva para a ampliação dos limites da arte. No ensaio “Marcel Duchamp e o fim do gosto: uma defesa da arte contemporânea” (2000), Danto afirma que Duchamp foi pioneiro ao romper com a possibilidade de julgamento da obra a partir do “gosto como um imperativo artístico” e conseqüentemente com a estética relacionada ao conceito de belo.

Entretanto, a tese de Danto implica que arte e teoria não estavam, em 1917, preparadas para interpretar o *readymade* como um problema filosófico. Nesse sentido, “a possibilidade filosófica do conceito de arte surge do próprio desenvolvimento histórico da arte”. (MATOS Jr., 2009, p.410.)

O que afinal faz a diferença entre uma caixa de sabão Brillo e uma obra de arte que consiste em uma caixa de sabão Brillo é uma certa teoria da arte. É esta teoria que a leva ao mundo da arte, e impede que se desfaça no objeto real que ela é (...). É claro, sem a teoria, é difícil vê-la como arte, e com objetivo de vê-la como parte do mundo da arte, deve-se ter domínio de teoria artística bem como de uma quantidade considerável da história da pintura recente em Nova York. Isto não poderia ser arte cinquenta anos atrás. (DANTO, 1964, p.581).³

O fim de uma história da arte “é então o resultado da autoconsciência filosófica adquirida pela arte – aos moldes da consciência que a filosofia tem de sua própria disciplina” (MATOS Jr., 2009, p.410).

A arte se apropriando de contextos

Ser artista atualmente é um posicionamento que pressupõe cada vez mais a apropriação, diálogo e, em certa medida, transformação de contextos. Esses contextos podem ser, por exemplo, espaciais - como em obras *site specific*, seja no espaço da galeria, no ambiente natural ou em áreas urbanas; sociais, em que estratégias artísticas se imiscuem com ações sociais e políticas de forma a problematizar causas ou reivindicações sociais; e ainda históricos no que se refere à própria arte, indo ao encontro da teoria de Danto de que a arte só se constitui plenamente como arte a partir da teoria de arte com que dialoga e faz referência, impedindo que o objeto artístico se desfaça no objeto real que é.

Neste sentido, contemporaneamente presencia-se uma acentuada quantidade de obras discursivas. Não se trata mais do discurso de autoridade da tradição ocidental, que trata o artista como “excepcionalmente dotado” e “inarticulado” do contexto da vida. Os artistas contemporâneos revelam agora uma posição de “‘estar entre’ pontos pré-fixados”. As obras passam a ser interpenetradas por outros textos e “substitui-se a onipotência do autor, sua autoridade identificada como o lugar da criação” (RODRIGUES, 2008, p.125), por histórias já existentes.

SEABRA, Jéssica. Do estatuto do objeto artístico à autonomia da arte: estética contemporânea em Danto e Rancière, In Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27º, 2018, São Paulo. Anais do 27º Encontro da Anpap. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p.1111-1125.

Ou seja, o valor “arte” se desloca do objeto “para o discurso de um indivíduo que se declara artista e que declara algo, uma ação” (RODRIGUES, 2008, p. 129), uma situação, como arte. No momento atual importam menos – ainda que isso não seja totalmente descartado – as qualidades intrínsecas e técnicas da arte (linhas, planos, luminosidade, textura, etc.) do que a construção de um questionamento que convida o espectador à reflexão. Como consequência se imiscui arte e sociedade na presença, na arte, de comprometimentos com a “ação política, (...) as relações sociais, a ocupação do espaço geográfico e urbano” (RODRIGUES, 2008, p. 130).

Para exemplificar o link entre arte e vida, estética e política, tomamos a obra da artista Rosa Barba exposta na 32ª Bienal de São Paulo (2016), o filme “*Disseminate and Hold*” (2016). Esta obra estabelece um diálogo entre a construção conhecida como Minhocão e o imaginário social como um conjunto complexo de imagens que aparecem para provocar sentidos diversos. O Minhocão, uma via expressa construída na cidade de São Paulo durante a ditadura militar, no ano de 1970, constitui-se num elevado de concreto de 3,4 quilômetros de extensão que liga a região central à zona oeste da cidade e que foi construído com a intenção de dobrar a capacidade do tráfego. Desde sua implementação recebe críticas por seu impacto negativo na paisagem, especialmente da população moradora da região devido à deterioração do local e a desvalorização dos imóveis próximos – o elevado passa a apenas 5 metros dos prédios de apartamentos.

Hoje o elevado é fechado para automóveis aos finais de semana e é aberto aos pedestres e ciclistas como lugar de lazer. Neste ano a Prefeitura aprovou uma lei que criou o “Parque Minhocão”, ainda que não tenha sido criada nenhuma estrutura nova sobre a via. Entretanto, o Ministério Público recomendou que se restrinjam as atividades de lazer, alegando que a mudança de função da estrutura não oferece segurança aos frequentadores e pode se configurar como “violação dos direitos humanos” dos moradores do entorno, que poderiam ser perturbados pelo barulho de atividades recreativas.

O Minhocão, objeto central da mencionada obra de Barba é hoje, portanto, um local de disputa: há desde pessoas que defendem a desativação completa da estrutura para a “revitalização” da região; pessoas que acreditam que a estrutura deve permanecer como está, afirmando que seu fechamento deve trazer impactos para o trânsito; até

quem afirme que o elevado poderia ser fechado definitivamente para os veículos e receber a instalação de um parque, alternativa que pode também “revitalizar” a área, valorizando imóveis e gentrificando a região.

Essa disputa política é pano de fundo para a obra de Rosa Barba que com sutileza realiza um comentário sobre políticas públicas, a ação dos homens na paisagem e como estes elementos se relacionam com a subjetividade manifesta no inconsciente coletivo de pessoas que se relacionam com o Minhocão, no passado e hoje.

A artista sobrepõe às imagens do lugar e relatos das pessoas, um texto de Cildo Meireles que comenta o projeto artístico “Inserções em Circuitos Ideológicos”, trabalho também de 1970, no qual o artista interfere em garrafas retornáveis de Coca-Cola e em cédulas de dinheiro, transferindo para esses objetos frases de caráter político que eram normalmente censuradas na mídia, como a pergunta, “Quem matou Herzog?”⁴

A partir dessa sobreposição, toda uma série de leituras se descortina e se entrecruza. São leituras possíveis que cruzam arte contemporânea e a cidade de São Paulo por meio da analogia imperfeita, mas fascinante, sobre a questão da circulação, na cidade e na arte. Sobrepõe-se a reutilização contemporânea do Minhocão a um discurso de uma arte crítica de vanguarda que tinha como um de seus pensamentos fundantes sua permanência em um circuito social. Isto ocorre em um movimento inverso do operado por Duchamp em seu *ready-made*, no qual um objeto do cotidiano é absorvido pela arte ao ser colocado no museu. Com isso, pode-se comparar o deslocamento de uso e função dos objetos “cédulas” e “garrafas de Coca-Cola” ao deslocamento de uso e função do Minhocão – de circulação de carros para espaço de lazer. São ações de resignificação, ambas de caráter político e em última instância, artístico, que repensam um modo de circular, que questionam fluxos da arte e da vida.

Em “Inserções em Circuitos Ideológicos” Meireles trata da negação da figura genial do artista e da supervalorização do objeto de arte como objeto acabado e destinado à contemplação. Assim, qualquer pessoa poderia realizar o trabalho de forma idêntica ao feito pelo artista, sem ser considerado cópia, pois não há distinção entre o “original” e o feito por outra pessoa qualquer; são obras desvinculadas da questão

SEABRA, Jéssica. Do estatuto do objeto artístico à autonomia da arte: estética contemporânea em Danto e Rancière, In Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27º, 2018, São Paulo. Anais do 27º Encontro da Anpap. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p.1111-1125.

da autoria. Além disso, nas próprias palavras de Meireles (2006), “as pessoas devem deflagrar as inserções através do uso”.

Tal como uma obra de arte, o Minhocão adquire sentido ao longo de seu processo de circulação e da ativação pelas pessoas desse espaço público. Em uma cena de “*Disseminate and Hold*” o Minhocão é retratado em uma manhã de domingo com o sol banhando o emaranhado de edifícios e a via em uma imagem de tom quase bucólico, em que a via sem carros se transforma em um lugar inesperado de relaxamento em uma cidade frenética. Essa configuração do espaço aparece como alternativa de modos de experienciar a cidade, desvinculada do consumo e afinada com a afirmação de Meireles de que:

“A noção de público, que é uma noção ampla e generosa, foi substituída (por deformação) pela noção de consumidor, que é aquela pequena fatia de público que teria o poder aquisitivo” (MEIRELES, 2006).

O teor crítico em Rosa Barba é, portanto, de outra ordem. Trabalha com a consciência de uma teoria de arte e uma rede de discursos existentes. Dessa forma a obra se torna muito mais rica em sua assimilação se o espectador tiver já alguns conhecimentos prévios, mas ela é também em alguma medida apreensível por si só, como queria uma arte moderna.

Rancière e a autonomia imprópria da arte

Nesta interpenetração de discursos e de linguagens - como a poesia, a escultura e a videoinstalação, em que o gráfico, o sonoro, o tátil e o semântico se articulam para conformar uma obra – que compõem a arte contemporânea, recoloca-se a questão da autonomia da arte. Parece-nos que uma concepção de autonomia estética baseada no distanciamento radical da realidade do mundo, tal como uma teoria moderna apregoa, se mostra cada vez mais problemática.

Para refletir sobre esta lógica de síntese de elementos e contextos como determinante na produção estética contemporânea recorreremos a Jacques Rancière, quem confronta a ideia de autonomia celebrada pela visão modernista de Greenberg ao mesmo tempo em que recusa as leituras pós-modernas.

Para compreender o sentido conferido por Rancière a esta questão importante nos discursos da arte é necessário inscrevê-la em um regime específico de arte a que o autor denominou “regime estético” Este é um conceito presente em boa parte da obra do autor, figurando como um conceito central em sua análise das imbricações entre história, arte e política.

As características do regime estético são descritas em contraposição aos dois regimes anteriores propostos por Rancière: o regime ético e o regime poético/representativo⁵. O regime estético recebe este nome porque nele não se opera mais a identificação do que é arte por meio do reconhecimento de critérios de avaliação usados para julgar as concepções e as execuções, mas pela identificação de um modo de ser sensível próprio aos produtos da arte – tal qual o faz Danto ao definir uma arte pós-histórica em oposição à “missão de autodefinição radical” da pintura modernista descrita por Greenberg. Este é o regime “que propriamente identifica a arte no singular e desobriga essa arte de toda e qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas, gêneros e artes” (RANCIÈRE, 2005, p. 33-34).

Este caráter autônomo da arte é afirmado por Rancière “por uma desidentificação generalizada que desativa os princípios de diferenciação entre as artes, mas também entre os domínios da arte e da não-arte” (NUNES, 2011). Para explicar esta teoria, Rancière recorre à Friedrich Schiller, com suas noções de “livre aparência” e de “jogo livre”, reclamando para a arte um sentido de autonomia novo e singular.

Schiller afirma que há uma forma de experiência sensível que define a plena humanidade. Esta experiência comporta em si um “novo regime de efetividade dos objetos de arte” tanto em sua singularidade como em relação com novas configurações da experiência vivida em comunidade. Rancière transporta este conceito para caracterizar o regime estético da arte proposto por ele. De acordo com o autor, estas características estariam associadas a uma “reconfiguração das formas de partilha do mundo sensível que definem a esfera da experiência política”. (RANCIÈRE, 2011, p. 170).

Vale notar que Rancière observa que os regimes estéticos não são indiferentes às “formas de inscrição de sentido da comunidade” (RANCIÈRE, 2005, p. 32). É a

SEABRA, Jéssica. Do estatuto do objeto artístico à autonomia da arte: estética contemporânea em Danto e Rancière, In Anais do 27º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27º, 2018, São Paulo. Anais do 27º Encontro da Anpap. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p.1111-1125.

partilha do sensível que articula um dos regimes da arte e um modo de ser da comunidade. Para exemplificar esta ideia o autor analisa que a hierarquia dos gêneros da arte segundo uma importância valorativa de seus temas, no regime representativo, não é indiferente “a uma visão hierárquica da comunidade” (RANCIÈRE, 2005, p. 32). É também o que o leva a dizer que a mesma estátua da deusa grega conhecida como a Juno Ludovisi pode ser arte ou não o ser, ou sê-lo de uma forma diferente segundo o regime de identificação com o qual se julga. Tudo depende de uma certa configuração do sensível. Rancière, tal qual Danto, parece estar atento ao fato de que as produções não podem fugir dos limites de sua contingência histórica.

A reconfiguração da partilha do sensível estaria calcada no conceito de “livre jogo” das faculdades analisadas por Kant. O jogo é atividade que não tem nenhum fim além dela mesma, não impõe domínio real sobre as coisas ou sobre as pessoas, pois é baseado em uma sensibilidade que não sujeita a nenhum constrangimento, “nem impõe em troca nenhum objeto de desejo” (RANCIÈRE, 2011, p. 170). O abandono do poder de entendimento ativo sobre a sensibilidade passiva – esta redefinição da relação entre razão e sensibilidade, dualidade presente em Schiller – define um *sensorium* específico. Os objetos de arte são inseridos no regime estético através desse *sensorium*.

Contudo, o jogo tem também relação com a chamada “aparência livre”, cuja natureza não se refere nem está em oposição a nenhuma realidade. Voltando ao exemplo da estátua Juno Ludovisi, Rancière destaca que a estátua “exprime o caráter fundamental da divindade: sua ociosidade, sua alienação a qualquer inquietude ou obrigação e, principalmente, a todo propósito” (RANCIÈRE, 2011, p. 173). E o mais surpreendente: de acordo com Rancière, na experiência estética do encontro com a estátua, ao desfrutar da aparência da estátua, o espectador desfruta da mesma especificidade desta divindade “estética”: o nada querer. Pode-se intuir então, a partir de Rancière, que a fruição de obras de arte contém uma promessa emancipadora na medida em que esta experiência estética tem um caráter libertador do “nada querer” e uma suspensão das categorias da prática. Pois “a autonomia da qual o sujeito estético goza não é a autonomia da razão se impondo ao sensível,

mas a suspensão dessa autonomia. Ela está, neste caso, relacionada a um não poder” (RANCIÈRE, 2011, p. 173, 175).

As noções schillerianas ao serem trabalhadas por Rancière dão, portanto, às produções artísticas, a possibilidade de se reafirmar através de um paradoxo constitutivo que suspende as separações: “no seu regime estético, a arte é da arte, na mesma medida em que ela é também outra coisa diferente da arte, o contrário da arte. Ela é autônoma na mesma medida em que é heterônoma” (RANCIÈRE, 2011, p. 175). Dessa forma, para ser autônoma e conter uma promessa de emancipação, a arte contém em si mesma o seu “impróprio” – nas palavras de Nunes (2011), que é nada menos do que “a supressão da arte como realidade separada e sua implicação na constituição de formas de vida”.

Considerações finais

Danto e Rancière, através de um sentido profundamente histórico, contribuem no desenho de um estado da arte atual, ainda que um demarque as mudanças na arte contemporânea declarando o fim da arte e outro estabelecendo regimes da arte.

Através das teorizações desses autores, e também através da observação de uma produção artística contemporânea, a obra “*Disseminate and Hold*” (2016), de Rosa Barba, pode-se observar na arte contemporânea dois movimentos à primeira vista opostos: a arte absorvendo contextos e discursos extra-artísticos, se politizando, diria alguns, numa espécie de “popularização” de seu conteúdo, em uma imbricação com a vida. Por outro lado, quando estes discursos apropriados partem da própria historiografia da arte, o movimento parece de um hermetismo, dado que a necessidade de um conhecimento prévio de uma história da arte para uma compreensão ampla e eficaz dos significados de uma produção artística faz dela mais hermética, ou autônoma.

Os dois filósofos abordados, Danto e Rancière, demonstram que a arte está em profunda relação com seu meio na vida. E desta relação emerge tanto o estatuto do objeto artístico: a arte é arte, pois está em relação com um sistema artístico que a legitima; e a autonomia da arte: através de um paradoxo constitutivo em que o sensível heterogêneo da arte a coloca em estrita relação com a vida coletiva ao

mesmo tempo em que oferece uma experiência desprovida de um destino definido, e, portanto, com certo caráter libertário.

Notas

¹ Ver Greenberg, "Modernist Painting", in Gregory Bankock (org.), *The New Art* (Nova York, 1966), pp. 101 ss. [ed. bras.: "A pintura modernista", in G. Ferreira e C. Cotrim (orgs.), op.cit., pp. 101 ss.]. O ensaio foi publicado pela primeira vez em *Art and literature*, primavera 1965.

² A noção de "pureza" nesse contexto remete a Kant. Da mesma maneira que em "Crítica da razão pura" a crítica empreendida por meio da razão se volta para a própria razão, com Kant recorrendo à lógica para definir os limites da lógica, Greenberg afirma que "o modernismo critica do interior, mediante os próprios procedimentos do que está sendo criticado", voltando-se assim [o modernismo] para a explicitação de seus próprios meios e de seus próprios limites.

³ Do original "What in the end makes the difference between a Brillo box and a work of art consisting of a Brillo Box is a certain theory of art. It is the theory that takes it up into the world of art, and keeps it from collapsing into the real object which it is (in a sense of is other than that of artistic identification). Of course, without the theory, one is unlikely to see it as art, and in order to see it as part of the artworld, one must have mastered a good deal of artistic theory as well as a considerable amount of the history of recent New York painting. It could not have been art fifty years ago." Tradução nossa. (DANTO, 1964, p.581)

⁴ Wladimir Herzog foi um jornalista e membro do Partido Comunista, preso político morto na prisão durante a ditadura militar em 1974, e que na época teve a causa de sua morte divulgada na mídia como suicídio.

⁵ No regime ético das imagens a arte não é identificada a uma instância autônoma, individualizada. Não existe propriamente a arte, mas imagens em uma relação formadora com o *ethos* de uma comunidade. As imagens são, portanto, associadas à sua verdade intrínseca e a seus usos e efeitos produzidos sobre a maneira de ser dos indivíduos e da coletividade, cumprindo assim um destino social e político. A este regime ético o autor associa, por exemplo, as imagens da divindade e da lei, além da distinção platônica entre as artes verdadeiras e os simulacros que imitam as aparências. Já no regime poético/representativo as artes individualizam-se num campo próprio – as belas artes – à medida que define critérios para as maneiras de fazer, apreciar e julgar a arte, o que, por sua vez, possibilita a sua identificação e apreciação através de um princípio representativo, a *mimesis*. Com a *mimesis* promove-se uma avaliação da boa ou má arte, por meio de suas qualidades que devem preservar uma concordância aristotélica entre as regras da produção das artes (*poiesis*) e as leis da sensibilidade humana (*aisthesis*).

Referências

DANTO, Arthur (1981). *A transfiguração do lugar-comum*. Tradução PEREIRA, Vera. São Paulo: Cosac-Naify, 2006.

_____. (1967). *Após o fim da arte*. Tradução de Saulo Krieger. São Paulo: Edusp, 2006.

DANTO, Arthur. "Marcel Duchamp e o fim do gosto: uma defesa da arte contemporânea" (2000). *ARS* (São Paulo) vol.6 no.12 São Paulo July/Dec. 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202008000200002> Acesso em 24 de agosto de 2017.

HEGEL. *Aesthetics*, II. Oxford, Clarendon UP, 1975 *apud* DANTO, Arthur (1967). *Após o fim da arte*. Tradução de Saulo Krieger. São Paulo: Edusp, 2006.

MATOS Jr., Agnaldo Rego. *Sobre a importância das Brillo boxes para o conceito de arte de Arthur Danto*. In: *Anais da III Semana de pesquisa em artes*. Rio de Janeiro: UERJ, 2009. Disponível em: <http://www.ppgartes.uerj.br/spa/spa3/anais/agnaldo_junior_403_414.pdf> Acesso em 12 de janeiro de 2017.

MEIRELES, Cildo. *Bravo Online*, jul. 2006. Entrevista concedida a Fernando Oliva. Disponível em: <<http://www.canalcontemporaneo.art.br/brasa/archives/000795.html>> Acesso em 26 de outubro de 2006.

NUNES, Sofia. *A Autonomia imprópria em Jacques Rancière*. In: *Artcapital*, 18 abr. 2011. Disponível em: <<http://www.artcapital.net/opiniao-103-sofia-nunes-a-autonomia-impropria-da-arte-em-jacques-ranci%C3%A8re>> Acesso em 7 de setembro de 2016.

RANCIÈRE, Jacques (2002). A Comunidade estética. Revista Poiésis, n 17, p. 169-187, julho. de 2011. Tradução de André Gracindo e Ivana Grehs. Disponível em: <http://www.poesis.uff.br/PDF/poesis17/Poesis_17_TRAD_Comunidade.pdf>

_____. A partilha do sensível: Estética e política. Editora 34/Exo experimental org., Tradução de Mônica Costa Netto, 2005.

_____. Malaise dans l'esthétique. Paris: Éditions Galilée, 2004.

_____. O destino das imagens. Caderno Mais! Folha de São Paulo, ano 80, n.26.233, São Paulo, p.16-17, 28 de jan. 2001. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs2801200109.htm>>

RODRIGUES, Luzia Contijo. A arte para além da Estética: arte contemporânea e o discurso dos artistas. Artefilosofia, Ouro Preto, n.5, p. 119-131, jul.2008.

Wölfflin, H. "Foreword to the Sixth Edition", Principles of Art History. New York: Dover Books, 1932 *apud* DANTO, Arthur (1967). Após o fim da arte. Tradução de Saulo Krieger. São Paulo: Edusp, 2006.

Jessica Seabra

Arquiteta e urbanista e mestre pelo Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (IAU-USP). Suas pesquisas acadêmicas vêm problematizando a relação entre arquitetura e/ou arte contemporânea e seus agentes e as instituições, bem como os processos de mediação cultural e artística, em especial a curadoria contemporânea de arte.