

Sobre a especificidade do meio e o cruzamento de disciplinas na arte moderna: uma entrevista com Jacques Rancière [1]

Andrew McNamara e Toni Ross

tradução de Rodrigo Carrijo

RESUMO

O trabalho em estética de Jacques Rancière tem recebido grande atenção nos últimos anos. Dado que seu trabalho tem enorme alcance – cobrindo arte e literatura, teoria política, historiografia, pedagogia e história do trabalho –, Andrew McNamara e Toni Ross exploram nesta entrevista suas mais amplas ambições críticas, mostrando como elas conduzem a perspectivas alternativas em estética. Rancière abandona as principais hipóteses ligando o meio ao juízo estético, que contribuíram nas muitas definições do modernismo. Ele argumenta que a ideia de autonomia associada à especificidade do meio – ou “fidelidade ao meio” – foi uma ideia “bastante tardia” no modernismo, e que as tendências do pós-meio já eram evidentes no primeiro modernismo. Enquanto não aponta para uma simples continuidade entre o primeiro modernismo e a arte contemporânea, Rancière enfatiza as ramificações éticas e políticas na manutenção de uma instância *a-disciplinar* em curso.

ABSTRACT

Jacques Rancière's work on aesthetics has received a great deal of attention in recent years. Given his work has enormous range – covering art and literature, political theory, historiography, pedagogy and worker's history – Andrew McNamara and Toni Ross explore his wider critical ambitions in this interview, while showing how it leads to alternative insights into aesthetics. Rancière sets aside the core suppositions linking the medium to aesthetic judgment, which has informed many definitions of modernism. Rancière is emphatic in freeing aesthetic judgment from issues of medium-specificity. He argues that the idea of autonomy associated with medium-specificity – or 'truth to the medium' – was 'a very late one' in modernism, and that post-medium trends were already evident in early modernism. While not stressing a simple continuity between early modernism and contemporary art, Rancière nonetheless emphasizes the on-going ethical and political ramifications of maintaining an a-disciplinary stance

[1] - Entrevista originalmente publicada em: **Australian and New Zealand Journal of Art**, vol. 8, Issue 1, 2007, pp. 101-109. A publicação da presente tradução foi autorizada pelos autores e pelo entrevistado.

McNamara e Ross: Em uma entrevista recente à Artforum, você desenha uma analogia entre a natureza interdisciplinar da arte contemporânea e a natureza do seu próprio trabalho [2]. Isso nos interessa uma vez que a questão do meio ou da intermedialidade é o foco dessa edição do [Australian And New Zealand] Journal Of Art. Você poderia explicar o que está em jogo na sua abordagem da interdisciplinaridade?

RANCIÈRE: Eu descreveria minha postura como *a-disciplinar* ou *in-disciplinar* em vez de interdisciplinar. Trata-se de uma postura claramente política. Uma disciplina é muito mais do que o estudo de um campo de objetos e questões. É a delimitação de um território, o que significa uma dupla operação de exclusão. Primeiramente, a distribuição de disciplinas significa a exclusão daqueles que não têm competências específicas para explorar um território. Mas, o que distingue a competência filosófica da competência histórica ou sociológica, etc? É sempre uma questão de o especialista usar o cérebro para estudar alguns fatos e tentar produzir sentido com eles. E o que distingue, por exemplo, um objeto filosófico de um objeto sociológico? Uma construção, uma performance ou um discurso são formas de ocupação que concernem ao espaço ou aos usos do tempo. São formas de distribuição do visível e do pensável. O nascimento do museu, da encenação ou da instalação artística reformula - cada um deles - a paisagem comum do visível, do pensável e do possível. Essas formas de reformulação ou de reenquadramento [*reframing*] não pertencem a nenhuma disciplina. Ao contrário, você tem que sair do sistema das disciplinas para entender como elas redistribuem as relações entre espaços e tempos, entre formas de atividade, esferas de vida e modos de discurso. A alegação da especificidade do território retira a possibilidade de entender o que está em jogo a favor de uma autoconsciência de competência: a atribuição de competências disciplinares é o modo de traçar a linha entre aqueles que são capazes e aqueles que não são.

Isto me traz ao segundo aspecto do processo de exclusão: a separação externa é a outra face de uma separação interna. O território da disciplina é estruturado pela oposição entre dois tipos de entidades: aqueles que são objetos do conhecimento e aqueles que são sujeitos do conhecimento. A posição do historiador científico ou do sociólogo dá a eles outro tipo de pensamento que aquele dos seres pensantes que são seus "objetos" e cujos pensamentos são considerados meramente a "expressão" de uma totalidade que eles são incapazes de dominar. O que eu tento opor a essa distribuição de competências é o que chamei de "método de igualdade", que faz a pressuposição

[2] - Jacques Rancière entrevistado por Fulvia Carnevale e John Kelsey. In: CARNEVALE, Fulvia & KELSEY, John. **Art Of The Possible**. Artforum, Março de 2007, pp. 356-69.

de que não há dois tipos distintos de inteligência. As descrições e os argumentos das ciências sociais são manifestações da mesma inteligência que aquela que trabalha no pensamento e na prática daqueles que são seus “objetos”. Ambos dependem do que chamei de uma poética do conhecimento que ultrapassa as divisões das disciplinas.

Você também menciona a prevalência da “multimedialidade” na arte contemporânea. Por que acredita que a emergência de tais práticas é importante? Que possibilidades essas formas contêm, na sua opinião?

Essa crença não é minha. A hibridização foi celebrada no tão falado discurso “pós-moderno” como o colapso da tradição modernista de separação entre arte elevada e cultura popular, ou ela foi tomada como evidência das novas formas de vida e arte ligadas a novas tecnologias. Contrariamente, os modernistas viram na hibridização o colapso da arte com a mercadoria ou o entretenimento. Eu apenas tentei reinscrever essas práticas na história do “regime estético da arte” [3]. Escritores modernos e pós-modernos endossam a mesma visão da modernidade como a emancipação de cada arte, o compromisso com seu próprio meio, um compromisso que remonta ao “Laocoonte” de Lessing. É por isso que eles colocam a ênfase na “ruptura” produzida pela arte multimídia. Mas essa visão é enganosa. A revolução estética, tal como a defini, significa primeiro que a equação anterior de uma obra de arte com um lugar ou destinação específicos foi substituída pela ideia de composição de um sensorio específico ou uma esfera específica da experiência. Este sensorio específico pode ser o museu – visto como o lugar “remoto” onde as obras de arte estão desconectadas de sua destinação social ou religiosa –, ainda que ele também possa ser entendido como o sensorio criado pelas práticas artísticas que superam a divisão entre sentido e mídia. O projeto de Mallarmé não era tanto sobre a “autonomia” da poesia como o era sobre inventar uma linguagem espacial da poesia, cujo modelo era a linguagem dos pés na dança. A dança moderna era ela própria uma tentativa

[3] - O que Rancière denomina “regime estético da arte” coincide aproximadamente com o período da modernidade. Aqui, a arte alcança certa autonomia ou especificidade, distinta de sua utilidade na reflexão da verdade ou do *ethos* de uma comunidade. Dentro do regime estético, as obras de arte são interpretadas nos termos de Rancière como “pertencendo a um sensorio específico que se destaca como uma excessão do regime normal do sensível, que nos apresenta uma adequação imediata do pensamento e da materialidade sensível.” (RANCIÈRE, Jacques. **The Aesthetic Revolution And Its Outcomes: Emplotments Of Autonomy and Heteronomy**. *New Left Review*, 14 March - April 2002, p. 135.) Ao mesmo tempo, essa especificidade da arte está consistentemente enfraquecida pelo fato de que o regime estético questiona e altera as distinções entre atividades artísticas e não-artísticas. Rancière ainda descreve o “regime estético da arte” como motivado por um impulso duplamente contraditório em direção à autonomia e à heteronomia.

de definir uma nova forma de performance teatral, cujas formas foram apropriadas da pintura e escultura antigas. Desde o princípio, o modernismo criou formas de performance que conectaram as artes plásticas, a música, o teatro, o design, a “mímica” [4], o cinema, o esporte e assim por diante. A ideia do modernismo como “autonomia” ou “fidelidade ao meio” é uma ideia bastante tardia. E ela operou certa inversão do modernismo histórico, que foi claramente pautado no cruzamento de fronteiras entre as diferentes artes e entre arte e vida. Então eu não engrandeço a importância das formas híbridas. Eu apenas tento dizer que elas devem ser vistas na perspectiva de uma história mais abrangente, onde os cruzamentos, as mudanças e os deslocamentos entre mídias sempre foram cruciais.

Na entrevista à Artforum, você diz que a multimídia artística não deve ser confundida com o “grande espetáculo multimídia”. Além disso, seu ensaio “O espectador emancipado” distingue diferentes tipos de hibridismo na arte contemporânea. Você é crítico a reaparecimentos da *Gesamtkunstwerk* (“Obra de arte total”), assim como de práticas híbridas que aumentam “o efeito da performance sem questionar seus princípios” [5]. Isto sugere que você não considera arte multimídia ou relacional como automaticamente subversiva ou mesmo interessante. Você poderia esclarecer, talvez com alguns exemplos, por que você tem questões com relação, em particular, a essas variedades de hibridização artística ou cultural?

“Multimídia” significa apenas a combinação de múltiplas mídias. A combinação pode ser implementada de várias maneiras, com várias intenções e vários efeitos. A combinação pode ser uma adição ou uma fusão. A adição pode produzir um excedente de poder sensorial ou pode criar um vazio, uma lacuna ou uma distância. A multimídia tem sido muitas vezes usada por artistas conceituais para explorar as relações entre palavras, significados e formas visíveis. Quando Gary Hill usou certo número de monitores como elementos esculturais para explorar as relações entre a boca e as palavras que passam por ela, isso dificilmente poderia ser considerado um “hiper-espetáculo”. Mas, por outro lado, quando Jason Rhoades construiu a instalação gigantesca *The Creation Myth* (1998), que deveria representar o fole da máquina capitalista deglutindo e transformando tudo em

[4] - Por “mímica”, Rancière quer dizer um tipo de performance em uma conotação mais ampla da que é indicada pelo termo em inglês ‘mime’ [ou pelo termo ‘mímica’ em português (N.T.)]; ela se difere ainda do sentido usual da palavra em francês, que implica o mimetismo.

[5] - RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012, p. 25. Ou: _____. **The Emancipated Spectator**, Artforum, March 2007, p. 280.

merda, ele pode ter tido a intenção de denunciar a máquina capitalista, mas no fundo o que fica é uma espécie de parque temático de entretenimento. O mesmo aconteceu quando Yinka Shonibare criou seu *Garden Of Love* (2007), em que transformou algumas conhecidas pinturas francesas do século 18 em *tableaux vivants* e vestiu as personagens com tecidos batikue [6]. Ele pode ter tido a intenção de denunciar tanto a realidade da escravidão por trás das felizes cenas amorosas da vida nobre como a falsa autenticidade do batikue africano, que na realidade foi feito na Indonésia, mas o que fica é uma cena de museu de cera. De modo mais geral eu diria que não há conexão direta entre multimídia e subversão (ou subjugação). Um dispositivo [*dispositif*] técnico é sempre, ao mesmo tempo, um dispositivo estético e é nesse nível que a arte pode se comprometer com tal e tal significado político, de acordo com tal e tal contexto. Nos tempos de Appia, Mayakovsky ou Artaud, a encenação tomava emprestadas formas de capacitação física da iluminação ou da música, da dança, da ginástica, do circo ou do cinema, de modo que o teatro pudesse sair de si mesmo e tornar-se uma forma de existência para a própria sociedade [7]. É claro que atualmente essas adições tornaram-se, em grande parte, meras formas de intensificação do efeito da performance teatral.

Na crítica artística e cultural existe, há muito tempo, a visão de que ser crítico significa demonstrar, por exemplo, a cumplicidade da arte com a globalização, o espetáculo de consumo, ou, como você coloca, a "captura fatal da arte pelo discurso". Você enxerga seu trabalho como um suplemento a essa análise, isto é, você não rejeita de todo a força de tais críticas, mas simplesmente acha que são muito mecanicistas? Ou, ao contrário, você considera seu trabalho um antídoto a essas análises, cuja tendência é presumir que toda atividade é compromissada de antemão?

Não estou querendo dispensar o artista da sua responsabilidade, mas eu acho que esta responsabilidade deve estar desconectada dos estereótipos do discurso crítico sobre o poder esmagador do mercado e do consumismo que faz deles vítimas ou cúmplices de suas falácias. A denúncia das mitologias da mercadoria, das falácias da sociedade do consumo e do império do

[6] - O trabalho "Garden Of Love", de Shonibare, foi criado para o *Musée Du Quai Branly* e realizado nesta mesma instituição, em Paris, de 2 de abril a 8 de julho de 2007.

[7] - Como Mayakovsky ou Artaud, o suíço Adolphe Appia (1862-1928) foi um pioneiro e teórico do teatro e cenografia modernos. Rancière discute aspectos de seu livro de 1899 *Die Musik Und Die Inszenierung* (A música e a cena) em seu ensaio **What Aesthetics Can Mean**, publicado em *From An Aesthetic Point Of View: Philosophy, Art And The Senses* (ed. Peter Osborne). Serpent's Tail: London, 2000, pp. 13-33.

espetáculo que previam, 40 anos atrás, “desmascarar” os vários mecanismos de dominação, de modo a providenciar aos batalhadores anticapitalistas novas armas, tornou-se exatamente o contrário: uma sabedoria niilista do reino da mercadoria e do espetáculo, da equivalência de qualquer coisa com qualquer coisa, de qualquer coisa com a sua imagem, e da mentira de qualquer imagem. Esta sabedoria niilista retrata a lei da dominação como uma força que permeia todo desejo de fazer qualquer coisa contra ela. Qualquer protesto é uma performance, qualquer performance é um espetáculo, qualquer espetáculo é uma mercadoria, tal é a tese de base dessa sabedoria pós-marxista e pós-situacionista. De tal modo que responsabilidade é vertida em incapacidade.

Este é o meu ponto: a tradição da emancipação, que significa o reconhecimento da capacidade de todos, tem sido contaminada na tradição crítica por visões sobre o império da mercadoria e a incapacidade de resistir a ele que na verdade nasceu de uma situação bastante diferente: isto é, na ansiedade burguesa do século 19 com relação aos efeitos do acesso popular a novas formas de consumo, estimulando a capacidade de qualquer um de reformular seu próprio mundo vivido. Essa ansiedade tomou a forma de uma preocupação paternal com o perigo ameaçando aquelas pobres pessoas, cujos frágeis cérebros eram inábeis para lidar com essa multiplicidade. Em outras palavras, capacidade foi transformada em impotência.

Essa preocupação paternal – e a pressuposição de “incapacidade” aí implicada – foi, por sua vez, generosamente endossada por aqueles que quiseram ajudar essas pessoas pobres a se tornarem conscientes de sua real condição, esquecida e mascarada pelas tentações e mentiras da imagem ou do regime do espetáculo. Eles a endossaram porque os procedimentos críticos orientam-se na cura dos incapacitados, daqueles que não estão na possibilidade de ver, incapazes de compreender o significado do que veem, incapazes de passar do conhecimento à ação. O problema é que os médicos precisam dos incapacitados; eles precisam reproduzir as deficiências que curam. E os promotores precisam dos acusados para sustentar a acusação. O que tentei fazer é deixar de lado essa posição paternalista a fim de dar a ver o potencial de novas capacidades envolvidas no fenômeno da apropriação cultural e da negociação entre forças conflitantes.

À parte essas críticas à arte, sua abordagem também contraria o argumento apresentado em alguns setores da história da arte, que se interessa em preservar o juízo estético ao vinculá-lo à questão do meio. Grosso modo, o argumento deles é o de que se você abandona o meio, você abandona o juízo estético. Dado que o seu trabalho está envolvido na recuperação do potencial crítico da estética, como você responderia a esta afirmação que liga o juízo estético à questão da especificidade do meio?

Não consigo encontrar qualquer conexão teórica ou histórica entre “juízo estético” e a especifici-

dade do meio. Um juízo estético, como diz Kant, significa o juízo sobre uma forma, desvinculado do conhecimento de seu modo de fabricação. Em certo sentido, estética significa a perda de um sistema de mediações. *Mimesis* significa o conjunto de regras explícitas e implícitas que fazem a conexão entre as leis da poiesis e as formas da *aisthesis*. *Aesthetics*, ao contrário, significa a ausência de qualquer conexão entre o sensorio da produção artística e o sensorio da experiência estética. Por um lado, isso torna ambíguo que algo como um “meio” seja o princípio do juízo estético. Por outro, a “especificidade do meio” foi invocada como uma maneira de preencher a lacuna e restaurar a continuidade entre a produção artística e a percepção estética. Mas, a noção de meio não esclarece nada quanto a isso. Ela se refere a técnicas e instrumentos materiais? Nesse sentido, é claro que não se produz o mesmo efeito com uma flauta ou um contrabaixo, com aquarela, carvão ou acrílico. E, a despeito disso, não se definiu ainda o meio da música ou da pintura. Do modo como foi usado na disputa modernista, o conceito de meio desempenha um papel duplo. Ele amarra a simples ideia de significados técnicos específicos com algo um pouco diferente: a suposta presença de uma arte. Assim, a fidelidade ao meio, concebida como a indagação sobre as possibilidades dadas por um arranjo definido de significados, tornou-se o seu oposto: a ideia de arte como um fim em si mesma, em oposição à subjugação de um meio [*means*] para um fim. O meio [*medium*] foi identificado como um fim em si mesmo. Isto significa que a especificidade do meio tornou-se a mera metáfora de identificação entre a autoconsciência de uma arte e a afirmação da autonomia da arte. Quando a dúvida sobre essa identificação foi lançada, a ideia de especificidade do meio foi novamente revirada: a fidelidade ao meio tornou-se a obediência ao outro, a escolha absoluta equivalendo à absoluta ausência de escolha.

Na introdução ao seu livro *The Politics Of Aesthetics*, Gabriel Rockhill afirma que você rejeita “discursos fundados na singularidade do outro” e, em vez disso, mostra como “eles se baseiam, em última análise, em manter o outro no seu lugar”[8]. Essa parece uma maneira muito limitada de se pensar sobre a singularidade e o outro. Em seu livro sobre Clement Greenberg, por exemplo, Thierry de Duve apresenta uma leitura da abordagem greenbergniana da questão do meio como outro [9]. O que ele quer dizer é que Greenberg vê o meio como um “obstáculo” – o artista deve lutar com o meio e nunca estar sempre no comando –, que de

[8] - RANCIÈRE, Jacques. **The Politics of Aesthetics: The Distribution Of The Sensible**. Trad. Gabriel Rockhill. London and New York: Continuum, 2004, p. 2.

[9] - DE DUVE, Thierry. **Clement Greenberg: Between The Lines**. Trad. Brien Holmes. Paris: Éditions Dis Voir, 1996, p. 86.

Duve acredita girar em torno de pressupostos heróicos sobre a vanguarda, por considerar o meio como “o endereçamento a um outro indeterminado”. Você tem grandes objeções quanto a colocar a questão do meio desse modo? Que objeções seriam?

A ideia do meio como o outro resistente deve ser reestabelecida a sua verdadeira origem: a noção hegeliana de arte simbólica. É Hegel quem coloca a “resistência da matéria” no centro da análise da arte e a concebe não como mera imperfeição, mas como uma lacuna no interior da própria prática e sentido da arte – isto é, a marca de um excesso da ideia sobre a sua própria representatividade. É este excesso que foi conceitualizado na interpretação de Adorno da “autonomia” como resistência e contradição interna. E é essa ideia que foi revogada pela ideia lyotardiana do sublime como o princípio da arte moderna. Na análise de Lyotard há uma mudança significativa da ideia de resistência da matéria para a declaração de uma figura religiosa do Outro. Veja o seu texto *Após o sublime, estado da estética*, no qual ele defende que o sublime é o princípio da arte moderna [10]. Isso parece querer dizer, primeiramente, que a arte moderna é fiel à alteridade dos materiais. Como ele defende, sua tarefa é “abordar” o problema em sua alteridade sem ter que recorrer à representação. Desse modo ele enfatiza seu compromisso com a qualidade ímpar de um tom ou uma nuance, a textura de uma pele ou a fragrância de um aroma. Mas, logo ele torna todas essas singularidades intercambiáveis, uma vez que “designam o acontecimento de uma paixão, de um sofrimento para o qual o espírito não estava preparado, que o desampara e do qual apenas conserva o sentimento, a angústia e o júbilo de uma dívida obscura” [11]. De tal maneira, o compromisso com o problema torna-se o mero sinal de dependência com relação a uma alteridade radical. Esta alteridade é trazida primeiramente como o choque do *aistheton* ou a “escravização” ao *aistheton*, como ele coloca [12]. Mas esta escravização ao *aistheton* torna-se por fim a “dívida” ética com um Outro absoluto: o que quer dizer, em última análise, que a tarefa da arte é marcar um choque, o que significa a dependência da mente sobre a lei do Outro – seja a “coisa” lacaniana ou o Deus de Moisés. Creio que a análise de de Duve sobre Greenberg está de acordo com a ideia lyotardiana de “dívida”, o que quer dizer que ela está de acordo com a mudança que tornou o compromisso “modernista” com o meio um compromisso neo-religioso com a lei do Outro.

[10] - LYOTARD, Jean-François. *Após o sublime, estado da estética*. In: _____. **O inumano - considerações sobre o tempo**. Trad. Ana Cristina Seabra e Elisabete Alexandra. Editorial Estampa: Lisboa, 1997.

[11] - *Ibid.*, p. 145.

[12] - Lyotard não usa em seu ensaio este termo em específico, que é “o sensível” em grego antigo.

Em uma série de publicações você propõe que o máximo de igualdade central ao regime estético da arte é desdobrado em termos de identidade dos opostos. Aqui, categorias normalmente opostas, tais como forma e matéria, consciência e inconsciente, intencional e involuntário, e arte e não-arte são trazidas para uma relação de igualdade em vez de divisão hierárquica. Você poderia falar sobre as implicações políticas dessa equivalência relacional entre categorias opostas?

Eu não quis estabelecer uma equação mecanicista, como: igualdade estética = identidade dos opostos. O que eu quis dizer é que o regime estético da arte implica em uma redistribuição com respeito às distribuições precedentes dos territórios e hierarquias. Quando Schiller demonstra dar um significado político à concepção kantiana de forma, ele enfatiza sua recusa à velha hierarquia entre matéria e forma ou entendimento e sensibilidade. Obviamente que essa hierarquia estava de acordo com toda uma ordem política, social e ideológica, estruturada em torno da oposição entre atividade e passividade, em que a “atividade” permanecia como o privilégio dos príncipes e das classes elevadas enquanto a “passividade” permanecia como a sina daqueles que eram aprisionados pela necessidade de uma vida produtiva e reprodutiva. Nesse caso, é possível falar de uma “identidade dos opostos”, mas o que acontece é muito mais como uma suspensão: a percepção da forma já não é mais dependente de um modelo matéria-forma de acordo com uma hierarquia social. O mesmo acontece com a rejeição à divisão dos gêneros, uma vez que essa divisão era baseada em distinções “sociais”, nomeadamente na “dignidade” dos assuntos representados pela arte. Quando artistas, escritores ou críticos do século 19 afirmavam que todos os assuntos eram equivalentes, era ainda uma questão de afirmar uma forma de igualdade estética, que, no entanto, não poderia ser descrita como uma “identidade dos opostos”. Quanto à separação entre arte e não-arte é um caso interessante, porque não se trata de tornar idênticos os opostos. Trata-se de elaborar uma nova oposição, cujo estado é bastante diferente do anterior. A distinção “arte/não-arte” não teve lugar na ordem representacional. Nessa ordem, o que era relevante era a oposição entre as belas artes – ou artes liberais – e as artes mecânicas, o que significava uma oposição entre as artes voltadas ao prazer e a glorificação dos nobres e as artes projetadas para responder às necessidades da vida prática. Não havia um princípio claro de distinção e, igualmente, um conjunto de regras adequadas à dignidade de cada arte. O regime estético substituiu por esta hierarquia a separação entre arte e não-arte, que é indeterminada. Ela funciona como uma norma, mas uma norma equivocada. Por um lado, a arte deve estar separada da rede de relações sociais; por outro, ela é vista como a construção de novas formas de vida. Além do mais, as fronteiras entre arte e não-arte não são claras: a arte é transformada em *kitsch*; ou, ao contrário, mercadorias obsoletas entram no domínio da arte. Então não é tanto uma “identidade dos opostos” quanto uma redistribuição de territórios e fronteiras.

Uma característica impressionante dos seus textos sobre estética é a atenção aos desenvolvimentos empíricos nas várias artes que você abordou. Isso difere do modo como alguns filósofos fazem uso da história da arte, sem muita preocupação com as especificidades históricas ou formais de cada prática artística. Ao mesmo tempo, pessoas como nós, que trabalhamos com história da arte, crítica e curadoria regularmente introduzimos materiais filosóficos em nossos textos sobre arte. Mas, isso também pode ter os seus problemas. Por exemplo, o pós-modernismo antiestético que foi dominante nos E.U.A. nos anos 1980 anunciava que a filosofia estética de Kant era irrelevante para a arte contemporânea. Mas, tais reivindicações eram geralmente baseadas em leituras superficiais ou mesmo em considerações de terceira mão da filosofia kantiana. Qual a sua impressão sobre esses problemas, uma vez que em alguns sentidos eles apontam para os perigos em ultrapassar as fronteiras disciplinares muito improvisadamente? Seria possível comentar sobre o modo como você aborda as diferentes disciplinas que o seu trabalho atravessa?

Na minha visão, o perigo não é o de ultrapassar as fronteiras. Não é uma questão de fronteiras. É uma questão de trabalho e paciência. Todos estão autorizados a ler Kant e a fazer uso dele, mesmo sem ter qualquer “treino filosófico”. Ler Kant passa a ser um bom treino filosófico em si mesmo. E, para entender o que está em jogo em Kant, é preciso ultrapassar as fronteiras da história da filosofia. É preciso olhar para os vários eventos e debates que ocorreram ao mesmo tempo – discussões sobre os salões, a invenção do museu de arte (notadamente em um contexto revolucionário), a constituição da história da arte – e é preciso fazer suas teses ressoarem em diferentes contextos históricos e sociais. Quanto a mim, eu entendo o que esteve em jogo na ideia kantiana de juízo estético como “desinteressado” na esteira da minha pesquisa sobre a emancipação dos trabalhadores na França do século 19. Poderia parecer que isso não tem “nada a ver” com estética. Parece-me, contudo, que a emancipação dos trabalhadores significou para eles a possibilidade de adquirir a capacidade de um olhar “desinteressado”, a capacidade de quebrar as formas de percepção e ajuizamento que deveriam supostamente “caber” ao *ethos* do trabalhador. Eu poderia entender a estética kantiana a partir do ponto de vista da emancipação dos trabalhadores e a emancipação dos trabalhadores do ponto de vista da estética kantiana. É claro, quando fiz isso os historiadores pensaram que eu estava fazendo uma mera especulação filosófica e os filósofos que eu estava fazendo uma mera pesquisa empírica. Para mim, não importa como você é classificado. O que importa são as novas linhas que você é capaz de traçar entre objetos e campos distintos: arte e teoria são sobre esta formulação de novas paisagens do perceptível e do pensável. Então, o perigo não é que críticos de arte, historiadores ou curadores leiam Kant a sua própria maneira. O ponto é que eles geralmente não leem Kant, eles apenas pegam emprestadas interpretações *readymade* de Kant – ou de qualquer outro

filósofo – que algum de seus colegas já havia pegado de um comentário “autorizado” sobre Kant feito por um filósofo que o leu através da interpretação de Derrida, Lyotard ou outros. O ponto é que quando você se recusa a transcender as fronteiras, então você tem que acreditar nas pessoas que arranjaram os materiais para você. Além do mais, se você fizer a decisão de usar seus próprios olhos e cérebro, você nunca saberá quanto tempo vai levar, tampouco aonde chegará.

Jacques Rancière, filósofo francês, é nascido em Argel no ano de 1940. É professor da European Graduate School de Saas-Fee e professor emérito do Departamento de Filosofia da Universidade de Paris. Publicou, entre outros, “O espectador emancipado” (Martins Fontes, 2012), “O destino das imagens” (Contraponto, 2012), “ A partilha do sensível” (Editora 34, 2005) , e, mais recentemente, “O ódio à democracia” (Boitempo, 2014).

Andrew McNamara é professor na Universidade de Tecnologia de Queensland (Queensland University of Technology), Brisbane, Austrália, e historiador da arte. Sua pesquisa tem se focado sobretudo no legado modernista para a arte e cultura contemporânea.

Toni Ross é professora titular de história da arte na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Nova Gales do Sul (University of New South Wales), Sydney, Austrália. Sua pesquisa recente foca nas filosofias estéticas da arte moderna, assim como nas interfaces entre arte e design em práticas artísticas contemporâneas.

Rodrigo Carrijo é graduando em Teoria do Teatro pela Unirio e coeditor da revista Ensaia.