

A estética além da arte: sobre Gilles Deleuze

Aesthetics beyond Art: About Gilles Deleuze

Laura Llevadot

Resumo

Este trabalho realiza uma análise das críticas que a estética de Deleuze recebeu e que se traduzem na impossibilidade de compreender as práticas atuais da arte contemporânea por meio de sua abordagem. Ao contrário, vamos tratar de demonstrar como, na realidade, a estética deleuziana supõe uma superação do conceito de arte, pelo que não somente sua abordagem não é nem moderna nem conservadora, mas permite sair do paradigma clássico em que a arte contemporânea segue presa.

Palavras-chave: Arte. Estética. Kant. Rancière. Osborne. Experiência.

Introdução

Acontece com frequência que a potência de um pensamento gere tanto acólitos acríticos quanto críticos vorazes, que surjam, ao mesmo tempo, glosadores da obra do mestre e mestres menores prontos para disputar o lugar de autoridade. Ocorre que junto aos repetidores submissos há também os que nem aguardam a exumação do cadáver para poder falar contra. Há a crítica e há o seguidismo cego, mas em nenhum dos casos se coloca o problema que estaria por pensar. Sem dúvida, isso ocorre também com Deleuze. Basta recordar o livro de Badiou articulado sobre umas cartas que Deleuze lhe havia proibido de publicar (BADIOU, 1997), mas que Badiou, assim que Deleuze morreu, não conseguiu resistir a dá-las a público para fazer valer sua duvidosa interpretação dessa obra fundamental. Todavia, os vais e vens mais ou menos banais da vida das ideias não deveriam nos deixar negligenciar aquilo para o que alguns deles apontam. Além da conhecida briga de galos em que se envolvem críticos e criadores persiste, frequentemente, o rastro de uma pergunta que deveria ser levada em consideração. No caso de Deleuze e, concretamente, no caso que poderíamos chamar de sua estética, parece relevante questionar, como fazem seus críticos maiores e menores, a inscrição no presente de seu pensamento estético, ou seja, a possibilidade ou não de pensar a arte hoje com Deleuze ou graças a ele.

Deleuze é, sem dúvida, um daqueles autores que abrem uma perspectiva inédita, que geram uma poderosa máquina para captar de um modo novo os fenômenos mais

diversos. Se ele é um dos poucos filósofos contemporâneos que merecem esse nome é por ter articulado uma conceitualização que permite pensar fenômenos políticos, estéticos, éticos, ou ontológicos de um modo completamente diferente de como até então se havia feito, com uma riqueza e com matizes que poucas filosofias oferecem. Ocorre o mesmo com seu modo de apresentar a estética, mas é certo que algo produz ruído quando se compara seu pensamento estético com a realidade da arte contemporânea. Deleuze escreve sobre música, pintura, cinema..., porém somente algumas palavras sobre arte contemporânea, ou seja, justamente sobre aquelas práticas “que vem, hoje, ocupar o lugar da pintura” (RANCIÈRE, 2012, p. 32). Apenas poucas palavras em toda sua obra, a busca será em vão, sobre essa arte que, hoje, tem lugar nos museus e galerias que, assim, a impulsiona. Talvez essa seja a contatação que fez com que críticos maiores tenham suspeitado e reagido à obra estética de Deleuze, como foi o caso de Peter Osborne ou Jacques Rancière. E, em ambos, o diagnóstico parece coincidir: “a estética de Deleuze funciona como meio para restaurar a estética tradicional” (OSBORNE, 2010, p. 28) afirma Osborne com a intenção de reivindicar a arte conceitual desprezada por Deleuze, ou em terminologia mais adequada à história da filosofia, Rancière aponta para um lugar semelhante: “Deleuze cumpre o destino da estética subordinando toda a potência da obra ao sensível puro” (RANCIÈRE, 2002, p. 211). Aí reside o problema da estética de Deleuze. Conhecemos seus trabalhos sobre cinema, sobre Bacon e a pintura em geral, sobre literatura. Não há esbanjamento em suas análises férteis, mas, há, aqui, um problema a ser colocado em relação ao significado do estético e do artístico, algo que seus críticos não deixam de indicar. Para compreender aquilo que na estética de Deleuze faz ruído ao tratar de pensar a arte contemporânea será preciso seguir, ao menos até certo ponto, a trilha de seus críticos. Esta será, portanto, nossa tarefa que se articulará em torno das seguintes questões: 1) Até que ponto o pensamento de Deleuze permite compreender as derivas da arte contemporânea? Esta seria a primeira pergunta que gostaríamos de abordar aqui, e que tem uma resposta negativa por parte de Peter Osborne: “a obra de Deleuze não dá conta do problema que enfrenta a arte contemporânea” (OSBORNE, 2010, p. 451), trataremos de vislumbrar o motivo. 2) Em segundo lugar, caberia, talvez, inverter a pergunta e propor se não será o caso de a arte contemporânea que, tendo renunciado à estética e à criação, não estaria à altura do pensamento de Deleuze, que não daria conta daquilo que Deleuze entende por arte e estética. É essa a direção que parece indicar José Luis Pardo num artigo sobre a politização da arte que também gostaríamos de abordar. 3)

Finalmente, seria preciso abordar a questão de uma estética segunda, ou de uma estética além da arte, algo que se poderia extrair dos trabalhos de Deleuze sobre cinema, onde a crítica da arte contemporânea usual, a que tem lugar nos museus de arte contemporânea, é substituída por algo tão banal como a crítica cinematográfica, a crítica dessa arte de massas que, precisamente por isso, seja a única que nos permite esperar o abandono definitivo do conceito de arte, provavelmente já obsoleto, e sua substituição pela estética, realização subestimada que o trabalho de Gilles Deleuze poderia proporcionar. Vejamos nestes três movimentos: as derivas da arte contemporânea, a estética do ponto de vista de Deleuze e o caso do cinema como superação do conceito de arte, o modo como Deleuze teria, talvez, respondido de antemão a seus críticos quando teria aberto um novo território para pensar a arte hoje. Nem restauração da estética tradicional, como pretende Osborne, nem cumprimento da estética, nos dizeres de Rancière, mas sim, superação da própria ideia de arte, colocação em crise definitiva da arte como valor em si, valoração de uma estética além da arte, de uma estética para a qual o conceito moderno de arte, com seu lastro de mercadoria e objeto de museu ou de galeria, se tornou caduco e que uma ótica deleuziana permitiria substituir por algo muito mais importante: a questão da experiência, então, é necessário considerar se seria lícito concebê-la como “experiência estética”.

Vamos agora, ponto a ponto, tratar de vislumbrar o que na estética de Deleuze transbordaria o próprio conceito de arte.

Deleuze e a arte contemporânea

Para poder responder à questão de até que ponto a estética de Deleuze permite compreender algo da arte contemporânea, deveríamos, em primeiro lugar, tratar de situar o que chamamos de “arte contemporânea”. A tarefa não é simples porque pressupor que a arte contemporânea é aquela que se dá, por exemplo, nos séculos XX e XXI, sucedendo temporalmente à arte moderna, esta sucedendo à arte clássica, esta, por sua vez, sucedendo à arte renascentista e barroca, etc... seria, justamente, aceitar que sempre existiu isso que se chama arte e que isso teve diversas etapas de evolução. Acontece que tanto a obra de Deleuze como o pós-estruturalismo em geral nos ensinam a compreender que o tempo não é e nunca foi linear, que essa temporalidade evolutiva é uma recriação fictícia de um imaginário temporal teleológico, a imagem de um tempo linear em que se situariam os acontecimentos, se superariam formas de pensamento e de expressão, em que umas formas remeteriam às anteriores até encontrarem sua origem,

no caso da arte encontrariam o que se convencionou chamar de “arte primitiva”. Mas, se o pensamento francês contemporâneo, Deleuze a frente (DELEUZE, 1972), questionou algo, foi a imagem dessa linearidade histórica que tem uma data de nascimento e, portanto, também de término, essa imagem do tempo que a modernidade se encarregou de estabelecer e que Hegel acabou de aperfeiçoar ao fazê-la passar pelo devir do espírito absoluto em que a arte, finalmente, haveria de morrer. Para poder falar, hoje, de arte contemporânea em um sentido contemporâneo e não moderno, será preciso, então, repetir o gesto foucaultiano por excelência que não é outro senão o de afirmar, como faz Foucault em *As palavras e as coisas* a respeito do conceito de “homem” (FOUCAULT, 1993, p. 375), que a arte é uma invenção recente. A essa tarefa se orienta exhaustivamente o livro de Larry Shiner *A invenção da arte* (2014). O que mostra Shiner nesse texto é que a arte tem apenas três séculos de existência, que a arte, tal como a entendemos hoje, enquanto objeto separado portador de uma experiência estética, nasceu entre os séculos XVIII e XIX. Não que antes não existissem pinturas, esculturas, música, dança, etc..., mas todos esses fenômenos estavam vinculados a um contexto do qual retiravam seu sentido, fosse religioso, político ou econômico, mas que não tinham sentido separados de seu contexto. Há momentos impagáveis na análise que Shiner realiza, como quando é narrado o modo como era escutado nos salões a música de Mozart, sem que ninguém prestasse atenção nela, entre falatórios, risadas e bebida. Custou muitos esforços e novas disposições físicas das salas, criar um público silencioso e disposto a escutar música nos termos de quem assiste e faz uma experiência com a obra de arte. A criação da conduta estética do público se formou ao mesmo tempo que o conceito de arte como esfera separada e autônoma (SHINER, 2014, p. 187-191). É por isso que a arte começa justamente ali onde a criação é arrancada de seu contexto, ali onde algo que chamaremos a partir de agora de “obra” se isola de seu lugar de inscrição e deixa de ter um valor religioso ou decorativo. Para que isso ocorresse, foi preciso que alguns elementos tivessem emergido e que terão lugar somente na viragem do século XIX, tais como: as aparições do museu, do mercado e do discurso estético. Como diz Rancière em outro lugar “Para que haja arte são necessários um olhar e um pensamento que a identifiquem. E tal identificação supõe um processo complexo de diferenciação.” (RANCIÈRE, 2012, p. 15). Nesse processo de diferenciação, a estética consistirá, inicialmente, nesse discurso que estabelece o que é arte, mas, justamente, na medida em que a obra chamada de artística objetiva uma “experiência estética” que Kant caracterizará como desinteressada e contemplativa. Acontece, no entanto, que para

que a dita experiência estética se dê devem ter aparecido o Museu e os salões, hoje as galerias que isolam a obra e lhe dotam de valor artístico. Por isso, Jean-Louis Déotte pode afirmar que “o museu é a origem da estética” (DÉOTTE, 1993), porque só há experiência estética onde a obra aparece isolada e autônoma. A partir desse momento, será necessário também um mercado que dote de valor o objeto artístico e com ele aparecerá a figura do artista como aquele criador que, já liberado do mecenato, vende sua obra em um mercado e para instituições que a valorizam em função de sua capacidade, ou não, de produzir experiência estética. É a isso que se refere Shiner quando aponta que:

“Ninguém, entre Platão e Schiller, enfrentou o problema da Arte e sociedade nesta forma tão geral, porque não existia o conceito de Arte como um domínio distinto ou um subsistema social cuja relação com a sociedade deveria ser conceitualizada. Somente *depois* de as belas artes terem sido construídas como um conjunto de disciplinas canônicas e de instituições especializadas que se reificaram como um espaço autônomo, foi possível questionar pela função que o domínio da Arte devia desempenhar no seio da sociedade.” (SHINER, 2014, p. 303)

Tendo em conta, portanto, que a arte é essa invenção recente que aparece ali onde são dados o museu, o mercado e a experiência estética, compreendemos por que Peter Osborne em *A arte além da estética* vai definir a arte contemporânea em função do gesto de reapropriação do significante *arte* que este efetua, já que o que vai determinar sua contemporaneidade é o fato de ser antiestético. O que caracteriza a arte contemporânea, segundo a perspectiva de Osborne, é justamente o fato de recusar completamente a experiência estética por dois motivos. Em primeiro lugar, porque o elemento estético da obra não consegue explicar sua especificidade. A obra de arte contemporânea não se reduz a seus elementos estéticos (materiais, composições, etc.), mas, frequentemente, têm também elementos de outra ordem que, inclusive, pesam mais tais como suas funções cognitivas, elementos semânticos, sociais e políticos. As cadeiras de Joseph Kosuth, para dar um exemplo, não extrairiam seu valor artístico de suas características estéticas e materiais, mas de sua dimensão ontológica. Isto é especialmente certo no que diz respeito à arte conceitual que é o paradigma de que parte Osborne:

“A arte contemporânea demonstrou, de muitas e novas maneira e com relação a toda uma série de diferentes formas de materialidade, o modo como a estética, tanto

num sentido antigo como no kantiano (o da sensibilidade e o do juízo reflexivo puro), *faz parte de* e, portanto, *não consegue explicar* a especificidade ontológica da arte. O conceito estético de arte confunde uma de suas muitas condições com o todo. Confunde a necessária aparência estética da arte com o *fundamento* de sua produção autônoma de significado.” (OSBORNE, 2010, 52)

A arte conceitual seria aquela que encarnaria de maneira mais clara essa tensão antiestética da arte contemporânea, a prova disso é que a estética, enquanto discurso acerca do gosto ou da sensibilidade não consegue explicar esse tipo de arte tão radicalmente desmaterializado, porém tão significativo desde um ponto de vista ontológico que é o que defende Osborne. Além desse, há um segundo motivo pelo qual a arte contemporânea recusaria ser reduzida a seu elemento estético, o fato de que é precisamente o sensual e estético da obra que a ligam indefinidamente a seu caráter de mercadoria. A arte moderna, mas também a arte de vanguardas, se vincula à exposição de mercadoria e à publicidade como bem mostram hoje todos os museus de arte moderna de nossas grandes cidades nas quais o turismo artístico e cultural é um valor em alta. Podemos comprar bolsas impressas com quadros de Klint ou de Kandinsky sem distinção e, de cada cidade, o turista tira *selfies* com a pintura no quadro ou com o poster para a sala de sua casa. Quando um crítico de arte atual como Jorge Luis Marzo se enfurece com a obra de Miquel Barceló (MARZO, 1987-88) (o que poderia ocorrer com a obra de Kieffer e de tantos outros artistas contemporâneos que seguem apostando na materialidade da pintura) ele o faz no mesmo sentido em que o valor estético da obra é necessariamente funcional para o capital e em nada contribui desde um ponto de vista político ou ontológico. A arte contemporânea que se entende como antiestética cujo paradigma seria para Osborne a arte conceitual e pós-conceitual, herda, então, o legado duchampiano. A obra de arte antiestética já não considera o meio como uma categoria ontológica para se definir. Ser pintor, escultor, cineasta, etc... não garante que o que se faz seja arte (de fato, apenas se pinta no marco da arte atual e os museus de arte contemporânea quase já não contêm pinturas nem esculturas). Para que o seja, a obra deverá resistir ontologicamente à sua mercantilização estética e isso por meio de uma desmaterialização, pois o que a obra antiestética faz em todo caso com sua dimensão sensual é um uso crítico dos materiais estéticos que são necessários, mas não suficientes para defini-la como obra de arte. Isso posto, compreendemos a crítica de Osborne a Deleuze: sua estética não só não permite compreender a arte conceitual, daí a crítica

feita em *O que é a filosofia?* (DELEUZE-GUATTARI, 1993, p. 200), como, além disso, sua filosofia da arte, na medida em que está baseada na sensação e nos elementos estéticos da obra, funciona como um meio para restaurar a estética tradicional e se inscreve num movimento geral com aspecto datado: “certo conservadorismo cultural que é o reverso do radicalismo filosófico e político da filosofia francesa contemporânea, ou, para dizer de outro modo, da filosofia francesa *posterior a 68*.” (OSBORNE, 2010, p. 456). O fato de que Deleuze se interesse tanto pela pintura quando essa praticamente desapareceu do mapa da arte contemporânea e que uma de suas obras estéticas maiores seja sobre um artista como Francis Bacon, uma raridade no mundo da arte anglo-saxã e que, segundo Osborne, Deleuze afrancesaria com o intuito de inseri-lo na tradição artística das vanguardas nacionais e continentais e distanciá-lo de seu opositor novaiorquino que ditará, a partir de agora, as tendências antiestéticas da arte contemporânea, são provas suficientes da defasagem da estética de Deleuze a respeito das abordagens teóricas da arte atual.

Por outro lado, há uma segunda crítica a esse pensamento estético que Osborne compartilha com Rancière, é a indistinção entre a experiência estética que oferece a natureza e aquela que se dá com a obra de arte, confusão de origem kantiana e que, justamente por isso, adverte sobre o lugar em que se localiza o posicionamento estético de Deleuze. Contrariamente a Adorno que trataria de seguir a Hegel, Deleuze se situa na concepção da “arte como estética”, ou seja, na herança kantiana que ao centrar-se na questão do sensível “não pode distinguir a arte da natureza” (OSBORNE, 2010, p.43), assim, não pode oferecer nenhum critério do que diferencia ontologicamente a arte dos outros objetos da experiência. Com isso, a autonomia da arte é negada e a obra, definida por seu caráter estético, se desvanece e se confunde com fenômenos naturais.

Ambas as críticas à estética de Deleuze, sua limitação aos elementos estéticos da obra enquanto essa se pensa pelo sensível, e a negação da autonomia da arte, situam o pensamento de Deleuze no marco da estética mais tradicional, aquela que partindo de um certo conservadorismo cultural continuaria oferecendo critérios ao mercado para a fetichização e mercantilização da obra.

Também para Rancière, Deleuze sofreria desse conservadorismo na medida em que continuaria concebendo a estética em sua modalidade tradicional, como discurso que diz o que é a arte em função de sua capacidade para histerizar o sensível, em vez de concebê-la como um regime de repartição do sensível, como sendo o modo como poder

se organiza e divide a qualidade da experiência entre os que teriam acesso a ela e os que não teriam. Seria preciso, no entanto, fazer justiça a Deleuze e questionar a validade dessas críticas, seria necessário, além disso, ceder a palavra a Deleuze justo onde se coloca a questão kantiana da experiência estética, verdadeiro matiz da problematização atual da arte contemporânea.

A estética de Deleuze

Embora seja certo que em Deleuze não se encontra uma investigação sobre o que se convencionou em chamar de arte contemporânea, ainda que seja preciso esperar pelos que receberam sua herança para encontrar reflexões deleuzeanas a respeito de obras como a de Matta-Clark (ALLIEZ, 2013), ou Lygia Clark (ROLNIK, 2006), ainda assim, seria preciso colher as águas mais profundas e tratar de vislumbrar o modo como Deleuze recoloca a questão kantiana da estética até o ponto de não só não restaurar a estética tradicional, mas, justamente, quebrá-la e, provavelmente, superá-la (SMITH, 1996). Então, deveremos atentar para uma enigmática afirmação de Deleuze que aparece de passagem num dos apêndices da *Lógica do sentido* onde se pode ler:

“A estética sofre de uma dualidade dilacerante. Designa, por um lado, a teoria da sensibilidade como forma da experiência possível; por outro lado, a teoria da arte como reflexão da experiência real. Para que os sentidos se reúnam, é preciso que as condições da experiência em geral se tornem condições da experiência real; a obra de arte, aparece, por sua vez, como sendo realmente experimentação.” (DELEUZE, 1989, P. 262)

A tarefa da estética de Deleuze consistirá em superar essa “dualidade dilacerante” entre o conceito de estética entendido como “teoria da sensibilidade” e outro que se compreende como “teoria da arte”. Deleuze faz, aqui, referência à dualidade kantiana. Isto é, de um lado o conceito de estética transcendental que aparece na *Crítica da razão pura*, em que designa uma teoria da sensibilidade que, enquanto transcendental, vale como forma de toda experiência possível, estética entendida como a análise do espaço e do tempo, formas da sensibilidade que determinam a experiência de qualquer objeto empírico. Por outro lado, o conceito de estética que vai aparecer na *Crítica do juízo* e que vai assentar as bases de uma teoria da arte entendida como reflexão, não mais da experiência possível, mas da experiência real dos objetos naturais e artísticos que produzem o sentimento do belo e do sublime. Nada mais distante da

abordagem de Deleuze do que defender essa segunda posição da estética que se reduziria, enfim, a uma espécie de filosofia da arte (CASTILLA, 2016, P. 200), ou seja, a um discurso e abordagem categorial que determina o que é a arte e se um objeto condiz, ou não, com ela. A crítica de Osborne parecia atribuir a Deleuze essa posição, no entanto, o que se coloca no fragmento citado é, justamente, o contrário. “Para que todos os sentidos se reúnam” alude ao modo como Deleuze vai nos permitir compreender, a partir de agora, o que é a obra de arte. Obra de arte será, então, aquela em que os dois sentidos do termo *estética* se reúnem, aquela em que as “condições da experiência em geral” se tornam “condições da experiência real”, ou seja, o que define a obra de arte é que essa seja capaz de transformar as condições de possibilidade de nossa experiência, daí seu necessário caráter experimental. Desse ponto de vista, o que permite que as condições da experiência real (as que Kant reservava para o belo) se tornem condições da experiência possível é que a obra de arte seja capaz de modificar essas condições, que a obra nos faça sentir e experimentar além do que é comumente “possível”, além do geral, de modo que ao fazê-lo se rompa o corpete de nosso “senso comum”, de nossa capacidade comum de sentir. A obra de arte é experimental porque amplia o campo da experiência possível, porque produz uma “sensação” e não um sentimento reconhecível. O que é uma sensação na terminologia de Deleuze? O que ocorre quando algo (me) chega e eu me torno (outro), a modificação que se produz num sujeito a partir da recepção de um objeto, o que ocorre com o sujeito que, nesse momento deixa de sê-lo, quando o objeto, em vez de ser objeto de reconhecimento, se torna ocasião de um encontro. É a esta transformação do sujeito que Deleuze alude quando cita Cézanne: “Há um minuto do mundo passando, não o conservaremos sem nos transformarmos nele” (DELEUZE e GUATTARI, 1994, p. 170). A finalidade da arte consistirá, então, em produzir um bloco de sensações capaz de modificar nossas condições normais de percepção que só nos permitem reconhecer o objeto que as produz em vez de nos levar além dele. É nesse sentido que Deleuze supera a dualidade kantiana (SMITH, 1996), ainda que sua abordagem siga sendo kantiana em sua raiz. De certo modo se pode afirmar que “Deleuze parece não romper com o grande movimento de fundo que envolve a filosofia moderna da arte. A leva, em vez disso, a sua culminação, mas de uma maneira estranha, por uma espécie de superação e de elevação à enésima potência desta mesma sensibilidade” (MENGUE, 2013, p. 139). Assim, pareceria possível afirmar com Rancière que a análise de Deleuze se inscreve no destino da estética moderna ligada ao sensível (RANCIÈRE, 2002, P. 211) na medida em que,

seguindo a análise que Rancière realiza em *O mal estar da estética*, o conceito separado de “arte” tal como o conhecemos desde a modernidade ligado à experiência do sensível só teria lugar com a aparição do “regime estético da arte”, ou seja, do regime da experiência para o qual a arte deixou de ser imitação, de modo que o “saber fazer” das belas artes já não rege a qualidade dos produtos, regime esse em que a obra de arte se definiria por sua singularidade sensível. Se isso é o próprio do regime estético da arte – a aparição da obra de arte entendida como “sensível puro” separada de seu contexto, isolada no museu, como diria Déotte – então poderia parecer que o pensamento de Deleuze seguiria inscrito nessa concepção moderna da estética e da obra. No entanto, se atentamos para essa superação do dualismo kantiano que Deleuze encontra na obra de arte, que entende que a obra se torna um bloco de sensações capaz de modificar as condições de possibilidade de nossa experiência, então é preciso concordar com Mengue que o pertencimento de Deleuze ao destino moderno da estética é somente aparente, já que, na realidade, ele a excede por um movimento paradoxal de superação do sensível estético. Em que consiste essa superação que excede a compreensão moderna da obra de arte? No fato de que a obra de arte, justamente porque é experimental e reúne os termos kantianos do termo estética, não trabalha com percepções e afecções, mas com perceptos e afetos. A obra de arte, como bloco de sensações, aparece onde se eleva a percepção ao percepto e, por seu lado, as afecções ou sentimentos se depuram de toda subjetividade e se alçam à condição de afetos, e tudo isso ocorre ao se desenhar um plano de composição em que afetos e perceptos convivem. A obra de arte rompe com os clichês e as opiniões, com os modos comuns de perceber e de sentir, e descobre por trás de uma percepção subjetiva e particular, um percepto, algo como “uma paisagem antes do homem”: as colinas de Faulkner, a estepe de Tostoi, o oceano de Melville e Acab... igual a como as afecções vividas se elevam a afetos, a devires não humanos (DELEUZE-GUATTARI, 1993, p. 168). A literatura está cheia dessas belas descobertas, uma novela não nos fala do amor sem que por trás desse sentimento comum e aburguesado encontre o afeto de uma fraternidade entre lobos por exemplo, ou um texto de Clarice Lispector como *A paixão segundo G.H.* em que por trás do asco de uma mulher solitária surjam os afetos divinos de uma barata. E não é preciso que as personagens de uma novela vivam afecções extraordinárias, Thomas Wolfe pode mostrar por meio das opiniões miseráveis e estúpidas das pessoas de Catawba, por trás de sua mania de discutir, todo o fragor de suas vidas esquecidas, o segredo de sua solidão, o deserto que as atravessa e já não é um sentimento (o enfado

que leva à discussão, por exemplo) mas um afeto (a paisagem deserta de uma vida). A arte teria por função, então, descobrir afetos desconhecidos ou mal conhecidos, acrescentar variações novas ao mundo, enriquecer, quebrar, atravessar as formas comuns de nossa sensibilidade. E essa composição, que proviria de um movimento de desterritorialização que iria do clichê aos afetos e perceptos e de uma reterritorialização desses no plano de composição que lhes permite manterem-se juntos e resistir a seu colapso, se abriria para uma desterritorialização possível, um “cosmos” de sensações puras, um “unheimlich” além da casa e do território que a arte tende a reconstruir. Isso ocorre também com as artes visuais, e Deleuze e Guattari podem compreender a arte abstrata como essa tentativa de ir além dos clichês e alcançar uma sensação pura: “Como qualquer pintura, a arte abstrata é sensação e somente sensação” (DELEUZE-GUATTARI, 1993, p. 185). A arte abstrata trataria de valorizar a sensação em relação ao conceito, pintar somente o plano de composição visando a uma sensibilidade cósmica, fazer da cor que vibra o próprio percepto, pintar a cor antes do homem. Por isso, Deleuze e Guattari podem afirmar que nenhuma arte jamais foi representativa porque a arte tende a ir além da representação, da opinião, do reconhecimento, do clichê. Essa é sua função, oferecer-nos a possibilidade de perfurar o guarda-chuva do sentir comum que nos limita e empobrece nossas vidas.

Essa concepção da obra de arte em Deleuze, como experimentação que modifica as condições de possibilidade da experiência, tem duas consequências importantes referentes da questão nos preocupa: seu suspeito conservadorismo a que Osborne aludia, e seu pertencimento ao regime moderno da estética, segundo Rancière. Em primeiro lugar, conforme a posição de Deleuze a arte conceitual, que Osborne defenderia como paradigma da arte contemporânea, sofre de carências dificilmente superáveis:

“A arte conceitual se propõe uma desmaterialização oposta, por generalização, instaurando um plano de composição suficientemente neutralizado (...) para que tudo adquira um valor de sensação reproduzível ao infinito: as coisas, as imagens ou os clichês, as proposições, uma coisa, sua fotografia na mesma escala e no mesmo lugar, sua definição retirada do dicionário. Não é nada certo, no entanto, nesse último caso, que se alcance a sensação nem o conceito, porque o plano de composição tende a se tornar *informativo*, e porque a sensação depende da mera *opinião* de um espectador a quem pertence a decisão eventual de *materializar* ou não, ou seja, de dizer se aquilo é, ou não, arte” (DELEUZE-GUATTARI, 1993, p. 200)

Quer dizer, justamente por sua condição antiestética, a arte conceitual devolve o plano de composição à mera informação. Em vez de se elevar dos sentimentos e percepções aos afetos e perceptos, faz girar a direção da obra da sensação para a opinião, onde o espectador deve decidir conceitualmente se o que lhe é proposto é arte ou não. A obra se propõe, então, como espaço de interpretação em vez de lugar de experimentação, de modo que malogra todo trabalho que nos devia permitir ampliar os limites de nossa experiência. Tanto esforço para voltar a se encontrar com as afecções e percepções de sempre parece o trabalho vão de boa parte da arte atual. A algo nesse sentido aludia o artigo de Jose Luis Pardo sobre a politização da arte (PARDO, 2014). Nesse caso, a lacuna da crítica não é a arte conceitual, mas suas derivas atuais do gesto duchampiano que impregnam de politicidade a arte contemporânea. A arte política mais ativista, ou, por exemplo, a arte decolonial ou relacional a que Pardo não se refere, mas que se compreenderia nessa tensão, apresentaria para esse autor o mesmo problema que Deleuze levantava sobre a arte antiestética e a aproximaria perigosamente da propaganda política na medida em que dobraria a obra às condições do real em vez de abrir o real sensível para novas condições. Apesar do conservadorismo cultural que, sem dúvida, exala o artigo de Pardo, ele oferece, em certa medida, a chave para compreender que a politicidade da arte, conforme a perspectiva de Deleuze, não passa tanto pelo conteúdo, ou pela intenção explícita da obra quanto por sua condição experimental. Isso quer dizer que a obra de arte, pelo simples fato de sê-la, realiza uma pequena revolução silenciosa diante da ordem dominante sem reduzir os afetos e perceptos à mera denúncia, ou seja, sem remeter a obra ao clichê e à opinião. Segundo o ponto de vista da estética deleuziana, o conservador na arte consistirá exatamente em remeter a obra à mera opinião, à representação e ao reconhecimento, porque onde isso acontece, nada acontece, deixa-se o sujeito intacto sabendo o que já sabia, sem que nele se produza nenhuma modificação de suas condições de percepção nem devir algum que o arranque de seu lugar conhecido. O conservador, desse ponto de vista, será eliminar da arte seu componente estético, porque somente aí, no âmbito do sentir, o dos perceptos e afetos, pode-se produzir uma revolução do pensar, somente sentindo de outro modo aprenderemos a pensar de outro modo e, talvez, se for possível, viver de outro modo. Era a isso que apontava, desde o início, o empirismo transcendental de Deleuze.

A estética além da arte

A segunda questão a retomar será, então, a aludida por Rancière quando afirmava que essa concepção sensível da arte por Deleuze o remetia ao destino moderno da estética. Mas o regime estético da arte é aquele em que aparece o conceito de obra de arte separada e autônoma, quando é justamente isso que não ocorre na estética de Deleuze. Em sua concepção da obra como experimentação há uma indistinção radical e voluntária entre arte e natureza. Como assinalou Sauvagnargues: “a arte não é característica antropomórfica, não é o próprio do homem” (2005, p. 196). A construção de um plano de composição carregado de afetos e perceptos não é uma atividade exclusivamente humana, mas “a arte começa, talvez, com o animal, ou pelo menos, com o animal que delimita um território e faz uma casa” (DELEUZE-GUATTARI, 1993, p. 185). O exemplo do pássaro dos bosques chuvosos da Austrália que a cada manhã deixa folhas caírem da árvore, as vira para que a cor de sua outra face contraste com a terra e depois se põe a cantar sobre elas imitando notas de outros pássaros, serve para Deleuze e Guattari mostrarem que a modificação das condições de possibilidade da experiência é um acontecimento ontológico e cosmológico que em nada corresponde a esse intervalo historiográfico que Rancière chamaria de “regime estético da arte”. Mas, por sua vez, a indistinção entre arte e natureza no que diz respeito à experiência estética não deve, desde essa perspectiva, negar a autonomia da arte, tal como Osborne propunha, mas o que se nega é a redução da estética à “teoria da arte”, ou seja, a seu desvio hegeliano, posto que na realidade toda verdadeira experiência, isso é, aquela que modifica as condições de possibilidade de nossa percepção e afecção será sempre estética e seu sentido amplo, e já não será somente dada por esse tipo de objetos aos quais, por determinação histórica e com beneplácito do mercado, concordamos em chamar de artísticos. Uma paisagem, um pássaro, uma visão espiritual podem ter a mesma força de transformação que um quadro de Cézanne. Com esta ampliação da experiência estética para o âmbito da natureza, o que vai desaparecer é o próprio conceito de arte. Os trabalhos de Deleuze sobre cinema em *A imagem-movimento* e *A imagem-tempo* dão conta precisamente dessa posição estética para a qual o termo arte se tornou obsoleto. Sem dúvida, é tão artístico um filme de Eisenstein ou de Leni Riefensthal quanto um de Rossellini ou de Godard, ou para atualizar um pouco, Kaurismäki. O que os diferencia

não é seu maior ou menor conteúdo artístico (pois estaremos de acordo que tanto *O encouraçado Potemkin* quanto *O triunfo da vontade* podem ser considerados, e assim o foram, obras de arte), mas o fato de que os primeiros pertencem à imagem-movimento, isso é, a uma concepção do cinema baseada na montagem e no esquema sensório-motor, ou seja, no modo comum de perceber, enquanto que os segundos introduzem na linguagem cinematográfica a imagem-tempo, isso é, um cinema de vidente em que as personagens são incapazes de reagir e modificar situações justamente porque estão presos em situações óptico-sonoras puras, visões que mais do que a ação narrada pela montagem mostram o interstício entre plano e plano, fazem visível o invisível, como diria Klee, e, assim, modificam nossa percepção. O olhar perdido de Ingrid Bergman em *Europa 1951* ao ver sair operários da fábrica (“me pareceu estar vendo condenados à morte”) tantas vezes comentada, constitui uma dessas situações óptico-sonoras puras que o cinema nos deu a ver (DELEUZE, 1987, p. 64). Talvez a aposta estética de Deleuze possa ser medida menos em seus textos sobre pintura do que em suas análise e classificação topológica da imagem cinematográfica, porque nesses trabalhos lhe importa muito pouco o que seja a arte e muito mais o que é a experiência, o que o cinema é capaz de fazer com nossas condições de possibilidade da experiência. É por isso que se poderia dizer que Deleuze, em vez de manter uma postura conservadora ou levar ao auge a concepção moderna de arte, realmente nos convida a abandonar a pergunta sobre o que seja a arte. Diante de um filme, uma performance, ou uma intervenção artístico-política em um bairro desfavorecido, já não deveríamos perguntar se isso é arte ou não, pergunta moderna vinculada ao museu e ao mercado, à fetichização da mercadoria, mas sim se isso que se propõe modifica ou não nossas condições da experiência possível, se isso não corre não valerá a pena experimentá-la por mais que a chamemos de arte. A politização da arte clamada por Benjamin no final de seu célebre texto (BENJAMIN, 2008, P. 85) encontra em Deleuze uma nova resposta que não foi contemplada nem por Osborne nem por Rancière: uma *estética além da arte* ensina a abandonar a pergunta pelo que seja arte, já que esse significante condena a obra a ser mercadoria e, conseqüentemente, à sua despolitização estrutural e abre a possibilidade de substituí-la, então, por outras muito mais existenciais e políticas: dentre tudo o que nos é proposto, o que vale a pena ser experimentado? O que me libera de minha subjetividade normativa? O que modifica as condições comuns de minha percepção e de minha afetividade? Talvez, a partir dessas perguntas e graças a Deleuze,

a estética entendida como a superação do dualismo kantiano que vem determinando a concepção da arte contemporânea ganhe de uma vez a partida contra a arte fetichizada.

Referências

ALLIEZ, E. *Défaire l'image*. Del'art contemporaine. Paris: Les presses du réel, 2013.

BADIOU, A. *Deleuze: la clameur de l'être*. Paris: Hachette, 1997.

BENJAMIN, W. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", IObras. *Libro 1/v.2, Madrid: Abada, 2008*.

Buydens, M. *Sahara*. L'esthétique de Gilles Deleuze. Paris, Vrin, 2005.

CASTILLA, A. "Une philosophie artiste. Réflexions sur l'histoire (souterraine) de l'esthétique française contemporaine". In LLEVADOT, L; RIBA, J.; VERMEREN, P. (Ed.). *Barcelone pense-t-elle em français?* La lisibilité de la philosophie française contemporaine. Paris: L'Hamarttan, 2016, p. 193-206.

DELEUZE, G. "A quoi reconnaît-on le structuralisme?" In: F. CATELET (éd) *Histoire de la philosophie, t. VIII: le XX^e siècle*, Paris, Hachette, 1972. P. 299-335.

DELEUZE, G. *La imagen-tiempo*. Estudios sobre cine 2. Barcelona: Paidós, 1987.

DELEUZE, G. *Lógica del sentido*. Barcelona: Paidós, 1989.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *¿Qué es la filosofía?*. Barcelona: Anagrama, 1993.

DÉOTTE, J-L. *Lé musée, l'origine de l'esthétique*. Paris: Hamarttan 1993.

FOUCAULT, M. *Las palabras y las cosas*. Madrid: Siclo XXI, 1993.

MARZO, J. L. "Barceló, Barcelona (sobre Miguel Barceló)", *Àrtics*, n. 7, 1987-1988.

MENGUE, P. "De l'affect sans pathos à la figure sans visage. Problèmes d'esthétique deleuzienne". In: JDEY, A (Ed.), *Gilles Deleuze, la logique sensible*. Esthétique et clinique, Lille: Ed. De l'incidence, 2013.

OABORNE, P. *El arte más allá de la estética*. Ensayos filosóficos sobre arte contemporáneo. Murcia: CENDEAC, 2010.

PARDO, J. L. "Politización del arte? Ensayo sobre la falta de memoria", *Input*, 1, 2014, pp. 17-22.

RANCIÈRE, J. "¿Existe una estética deleuziana?", en ALLIEZ, E. (dir.), *Gilles Deleuze. Una vida filosófica*. Santiago de Cali (Colombia): 2002, p. 211.

RANCIÈRE, J. *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital intelectual, 2012.

ROLNIK, S. *¿El arte cura?* Barcelona: MACBA, 2006.

SAUVAGNARGUES, A. *Deleuze et l'art*. Paris: PUF, 2005.

SHINER, L. *La invención del arte*. Una historia cultural. Barcelona: Paidós, 2014.

SMITH, D. W. "Deleuze theory of sensation: Overcoming the kantian duality". In: PATTON, P. (ed.) *Deleuze*. A critical reader. Malden (Massachusetts): Blackwell Publishers, 1996. P. 26-56.

Llevarot, Laura (2017). La estética más allá del arte: A propósito de Gilles Deleuze. *Revista de Filosofía Aurora* 29 (46):179.