

FISSURAS NA HISTÓRIA: ARTE E VIDA EM NIETZSCHE

FISSURES IN HISTORY: ART AND LIFE IN NIETZSCHE

não associado [X]

RESUMO

O artigo problematiza a relação entre arte e vida no pensamento sobre a história em Friedrich Nietzsche, que circula o tempo das vivências, intensidades e devires. Se para o filósofo alemão a história deve ser vista sob a ótica da vida e a vida sob a ótica da arte, podemos considerar que seu pensamento é de fundamental importância para as reflexões que envolvem a dupla composição entre arte e vida em seus enlaces e desenlaces com a história, processo de inventariar singularidades, num movimento contínuo de multiplicidades e modalidades de agenciamento do sujeito com o mundo, onde se coloca em cena a vida mesma como obra de arte. Partindo destes pressupostos, nos propomos interrogar o conceito de história em Nietzsche trazendo autores como Georges Didi-Huberman, Jacques Rancière e Giorgio Agamben para um diálogo contemporâneo com a questão.

PALAVRAS-CHAVE

Arte e Vida; História; Estética; Nietzsche.

ABSTRACT

The article problematizes the relation between art and life in the thought about the history in Friedrich Nietzsche, that circulates the time of the experiences, intensities and becomes. If, for the German philosopher, history must be viewed from the point of view of life and life from the point of view of art, we can consider that his thought is of fundamental importance for the reflections that involve the relation between art and life in its links with history, process of inventorying singularities, in a continuous movement of multiplicities and modalities of agency of the subject with the world, where life itself is put on the scene as a work of art. Starting from these assumptions, we propose to interrogate the concept of history in Nietzsche bringing authors such as Georges Didi-Huberman, Jacques Rancière and Giorgio Agamben for a contemporary dialogue with the question.

KEYWORDS

Art and life; History; Aesthetics; Nietzsche.

Fissuras na História

Escrever sobre a relação entre arte e vida, desde o campo da pesquisa em arte, é tarefa que ao longo dos anos tem lançado os pesquisadores a diferentes perspectivas. Há distintas abordagens que se pode fazer e não faltam textos, artigos, palestras, colóquios e trabalhos de artistas, críticos, historiadores e teóricos explorando a questão. E por vezes vemos essa relação reduzida a um tema que faz girar a produção poética e conceitual acerca da arte. No entanto, esse duplo e as questões que ele levanta nunca se esgotam e podem sempre receber novo fôlego. É assim que neste ensaio desejamos revisitar um filósofo extemporâneo, marcado por debates que envolvem uma posição paradoxal diante da arte e assim uma crise contemporânea na estética, já que Friedrich Nietzsche se propôs pensar a arte sob a ótica da vida e a vida ligada a uma relação fundamental com os processos de criação. Nessa abordagem há um deslocamento da discussão, um desvio da análise histórica em direção a uma zona de contato, de contaminação, que dispara um modo de pensar a própria história na relação com a arte e a vida, tramada pelos processos de invenção de si, pelos processos de subjetivação, por uma problematização que permitiria pensar a vida mesma como obra de arte.

Assumindo o pressuposto de que essa relação nunca se esgota na história, se poderia propor que falar sobre arte e vida seria falar sobre aquilo que faz fissura na história. Isso porque esse “tema” não é como uma cena que se pinta, se fotografa, se performatiza, enfim, não consiste meramente num fato que se pode evidenciar nas obras de arte, possibilitado pelos procedimentos dos artistas. Essa relação provocaria antes uma violação do fluxo contínuo que a história, por vezes, insiste em demarcar em relação à arte. Isso porque a relação entre arte e vida não consiste ou consistiu, para práticas artísticas modernas ou contemporâneas, por exemplo, em um tema novo, uma nova tendência da arte, nem em uma nova forma de abordagem conceitual da arte, seja em suas práticas poéticas, críticas, teóricas ou históricas. Seria antes preciso perguntar quais as condições de possibilidade a permitir que a vida esteja entrelaçada com a arte de modo mais radical em determinada época.

Podemos ainda colocar a seguinte questão: e se isso a que chamamos de relação entre arte e vida seja algo que jamais deixa de se apresentar quando falamos em

arte, seja qual for o momento histórico ao qual nos reportamos, e assim cada obra de arte carrega essa relação em potencial?

Então se poderia assumir, agora ainda de forma mais clara: não se trata de falar dessa relação supondo que a mesma seja um tema ou uma tendência da arte contemporânea, por exemplo, ou mesmo uma novidade que a mesma trouxe ao debate. Mas é certo que podemos afirmar que essa relação se atualiza na arte a que chamamos contemporânea, porque ela se atualiza *no contemporâneo*, tal qual Giorgio Agamben nos oferece pensar esse conceito, ou seja, como o momento que “coloca em ação uma relação especial entre os tempos”. Assim, ser contemporâneo é perceber-se numa fratura, numa fissura entre os tempos, e “fazer dessa fratura o lugar de um compromisso entre os tempos e entre as gerações” (2009, p. 32). Portanto, esse tempo contemporâneo não é apenas cronologicamente indeterminado como se coloca em relação com qualquer instante do passado. No contemporâneo o passado que surge de uma investigação seria como uma sombra, um fantasma, que produz as interrogações do presente. Dessa maneira não seria no sentido histórico cronológico que a relação entre arte e vida se encontra, mas no movimento da própria história, como palco e cena de crise e aprofundamento da relação com seu tempo presente. Isso porque esbarramos sem cessar em anacronismos, como nos mostrou Walter Benjamin em suas teses sobre a história (1997), onde a imagem coloca a dialética em suspensão, e dessa forma podemos pensar uma história das imagens, como sugere Aby Warburg – ou seja, uma história dos fantasmas. Uma história em que a arte não é tratada apenas como documento, mas como um modo de mostrar suas intervenções na mesma, como aquilo que inventa sujeitos e modos de estar no mundo.

Mas interessa nesse ensaio pensar a relação entre arte e vida diante da história desde uma outra sombra, um outro fantasma que a ronda.

Como precursor de Warburg, Benjamin e Agamben, está a polêmica figura e a filosofia de Friedrich Nietzsche. Precursor sombrio, como diria o próprio Nietzsche – aquele que se infiltra sub-repticiamente nos textos sem se deixar perceber. Para muitos o filósofo-poeta, o filósofo da morte de Deus, é Nietzsche quem lança o desafio de encarar o sentido histórico a partir da perspectiva da vida, o que nos

oferece um ponto de vista singular para pensar a história da arte, já que falar em vida, em Nietzsche, é falar ao mesmo tempo em arte.

Georges Didi-Huberman, por exemplo, em *A imagem sobrevivente* (2013), nos mostra muito bem as aproximações entre Warburg e Nietzsche, até terminar revelando sua particular filiação ao pensamento sobre a história do filósofo alemão, no caldo de sua crítica à disciplina da História da Arte, especialmente quando afirma que “a arte constitui para Nietzsche, portanto, o centro redemoinho – o lugar crítico por excelência, o lugar de não-saber – da disciplina histórica” (2013, p. 147), não-saber no sentido da plasticidade do devir, que cria fraturas no discurso da história. Como escreve Ricardo Basbaum, em *Além da Pureza Visual*, as artes plásticas seriam uma espécie de campo invertido do pensamento, um saber ao avesso, ou um avesso do saber, “constantemente pressionando e provocando turbulências no conjunto dos pensamentos estabelecidos” (2007, p. 29).

Há um sentido histórico na relação entre arte e vida?

Expresso especialmente em seu escrito *Da Utilidade e Desvantagem da História para a Vida* (1999), Nietzsche nos sugere que o sentido histórico não deveria ser aquele que “reina irrefreado e traz todas as suas consequências, erradica o futuro porque destrói as ilusões e retira às coisas sua atmosfera, somente pela qual elas podem viver” (1999, p. 280). Cultivar a história não seria tomá-la como uma ciência pura e soberana, uma espécie de encerramento e balanço da vida, mas colocá-la a serviço da vida, a serviço de uma potência a-histórica, pois para o filósofo, “um homem que quisesse sentir apenas historicamente seria semelhante àquele que se forçasse a abster-se de dormir, ou ao animal que tivesse que sobreviver apenas da ruminação e ruminação sempre repetida” (1999, p. 273).

Borges, em seu irreverente conto *Funes, O Memorioso* (2007), nos dá imagens precisas para pensar essa proposição. Sem certo grau de esquecimento é inteiramente impossível simplesmente viver. Nietzsche vê a história sob a ótica da vida, e desde esse lugar nos convida a tornarmo-nos “adoradores do processo”

(1999, p. 275), e a nos instalarmos no “limiar do instante, esquecendo todos os passados” (1999, p. 273). Isso implica em uma nova relação com a história, em que esta se torna potência para o presente, como esquecimento e como possibilidade de encarar o impossível, mais do que como jogo de causa e efeito que se pode medir e prever. Isso nos solicita a abandonar nossa carga de “enciclopedistas ambulantes” como ironiza Nietzsche, e a admitir que um conhecimento profundo das causas e efeitos antes “provaria que nunca sairá de novo um resultado exatamente igual no jogo de dados do futuro e do acaso” (1999, p. 277). A aposta é na singularidade do processo, e assim também na singularidade de relação com a história. Por isso, vista desde a ótica da vida, a história adquire disposição para a criação. Nietzsche afirma que a história é o oposto da arte e, no entanto, somente quando ela suporta “ser transformada em obra de arte e, portanto, tornar-se pura forma artística, ela pode, talvez, conservar instintos ou mesmo despertá-los” (1999, p. 281). Um tal sentido da história, avança no contemporâneo no pensamento de filósofos e historiadores da arte como Georges Didi-Huberman, para o qual a tarefa do historiador de arte é a de um trabalho crítico da imagem, que diante do objeto – da obra de arte – “num único lance, o produzirá emitindo uma imagem como se emite um lance de dados. Uma queda, um choque, uma conjunção arriscada” (1998, p. 176). A imagem crítica, conceito que ele desenvolve a partir de Walter Benjamin, “nos obriga a escrever esse olhar, não para ‘transcrevê-lo’, mas para constituí-lo” (1998, p.172). Uma tal história é inspirada pela própria vida em seu processo, em seu pedido de passagem, de vir a ser, e não torna o singular da potência a-histórica em um universal que possa servir de regra ou modelo para a história, mas permite perceber seus fluxos e flutuações.

Dessa forma, que as vanguardas dos anos 1960-70 fizeram a vida se reerguer por entre os escombros da arte é uma afirmação que, nessa perspectiva da história, parece fora de foco. Sim, por um lado essa relação diz do real que começou a fazer-se questão na arte a partir destas vanguardas, como bem apontou Hal Foster (2014), porque esse real da vida nunca aprofundou tanto aquilo que faz aprofundar a arte, e a necessidade de com ela inventar a vida. Mas certamente não chegamos a nenhum estágio melhorado da relação. Podemos dizer isso de outra maneira ainda: se em algum momento entre os anos 1960-70 a arte parecia ter reencontrado a vida porque finalmente o corpo, a política, ou a vida na cidade tornaram-se palco e cena

da arte, o que Hélio Oiticica e Lygia Clark – para citar exemplos internacionais e não estritamente brasileiros – tão bem souberam nos mostrar, acreditar que apenas nestes termos “relacionais”, “experimentais”, “performáticos”, “coletivos”, “não-contemplativos”, etc., a arte encontra a vida, é resumir a arte, através da história, a um mito. Tudo o que Oiticica e Lygia mais ironizavam. Como fugir disso? Como poder falar dessa relação entre arte e vida sem submetê-la a um sentido histórico preso a fatos, preso às tendências ou movimentos, ou a modelos determinados?

Não queremos com essas perguntas negar que essa relação é ela também transformada pela história. Estes conceitos – arte e vida – e sua relação estão também em devir. O conceito é histórico, como afirma Nietzsche, “é interpretado outra vez por uma potência que lhe é superior para novos propósitos, requisitado de modo novo, transformado e transposto para uma nova utilidade” (apud DIAS, 2011, p. 64).

Nietzsche e a vida como obra de arte

E se talvez se assumisse que falar dessa relação entre arte e vida é falar do *entre*, desse espaço que coloca dois em perpétuo jogo de encontro e desencontro, e nunca em uma exclusão, e que nesse jogo esse duplo é aquilo mesmo que coloca a história em ebulição? Quem sabe a partir daí poderíamos pensar uma estética da existência, uma ética artística, ou uma ética de artista, pensar a vida mesma como obra de arte, e a arte como intempestividade da história. A partir daqui temos novas perguntas: como fica o artista nessa relação? Qual seu papel? E as obras de arte por ele criadas, como nos relacionar com elas?

Como nos mostra Rosa Dias em um livro belíssimo e generoso intitulado *Nietzsche, Vida como obra de arte* (2011) – em que se propõe a ir além de uma análise ou explicação do pensamento do filósofo alemão, mas a uma interpretação ruminante tal qual Nietzsche a solicitava, a um *pensar junto* – entre os diversos elogios e críticas do filósofo às obras de arte e aos artistas, talvez o motor e o alvo principal de seus argumentos seja o ataque à metafísica, às crenças relacionadas à criação. Mais especialmente ele acusa um desvio em nossa relação com as obras de arte,

primeiro as deificando e atribuindo todos os privilégios da criação ao artista, deixando de pensar a criação a partir da perspectiva do espectador, iu então desperdiçando as forças na criação daquilo que não mereceria ser mostrado. Com isso Nietzsche ajuda a disparar toda a crítica moderna ao artista genial do romantismo, mas especialmente nos mostra que a arte não se resume à criação de objetos, não se resume às obras de arte, às técnicas e conceitos que comumente associamos à arte. Há sim uma reflexão que é essencial sobre as obras de arte, aquela que chamamos de estética – e à qual veremos, Agamben abre uma crítica radical – mas para Nietzsche, a estética não pode consumir toda relação que se pode estabelecer com a arte. Em uma afirmação cáustica ele diz o seguinte:

Mas agora iniciamos a arte geralmente pelo final, agarramo-nos a sua cauda e pensamos que a arte das obras de arte é o verdadeiro, que a partir dela a vida deve ser melhorada e transformada – tolos que somos! Se damos início à refeição pela sobremesa e saboreamos doce após doce, não surpreende que arruinemos o estômago e até mesmo o apetite para o bom, substancial, nutritivo alimento que nos oferece a arte! (apud DIAS, 2011, p. 110)

Nietzsche associa a arte à construção de possibilidades de vida, e essa é uma maneira radical de dispor dela, porque, para o filósofo, como afirma Rosa Dias, não interessa “fazer uso da arte por horas ou instantes, para afugentar o mal-estar e o tédio”, e da mesma forma “é preferível empregar toda quantidade de forças para criar a si mesmo a despendê-las na arte e, com isso, por à mostra o que não merece ser mostrado” (DIAS, 2011, p. 110).

Ou seja, por um lado essa relação opaca e amortizadora com a arte, utilizada como entretenimento, como lazer, como contemplação passiva, como lenitivo para a insatisfação, exige da arte e de nós mesmos, razoabilidades demais. Além disso, supor que nos agarrando à busca de alguma verdade na obra, à busca de sua compreensão, dedicados a desvendar seus mistérios, poderíamos corresponder ao que a arte pode nos oferecer é igualmente precário. Por outro lado, acreditar que para viver de uma forma artística seria preciso também criar obras, criar objetos, despende as forças da vida no emprego de técnicas artísticas de criação, também não corresponde a esse desafio que Nietzsche lança. Não se trata de uma estetização da vida, nem de afirmar que todo homem é um artista, como muitos afirmaram nas décadas de 1960-70. Mais uma vez, não é no modelo, mas na forma de relação que se empregam as forças.

Para Nietzsche os artistas possuem um excedente de forças que os permite criar as obras de arte, mas de todos os lados queremos nos enganar, acreditando nas intuições repentinas ou inspirações como graças concedidas. Como afirmamos anteriormente, é sobre essa genialidade metafísica que Nietzsche lança as maiores críticas. Entretanto ele não se esquiva em evidenciar que há sim um imenso esforço, empenho e dedicação do artista: “Todos os grandes foram grandes trabalhadores, incansáveis não apenas no inventar, mas também no rejeitar, eleger, remodelar, ordenar” (2005, p. 111). Para o filósofo, no artista, aquilo que chamamos inspiração é um acúmulo desse olhar sempre dedicado a selecionar:

Todas essas atividades se esclarecem quando imaginamos indivíduos cujo pensamento atua numa só direção, que tudo utilizam como matéria-prima, que observam com zelo a sua vida interior e a dos outros, que em toda parte enxergam modelos e estímulos, que jamais se cansam de combinar os meios de que dispõe. [...] Toda atividade humana é assombrosamente complexa, não só a do gênio: mas nenhuma é um milagre. (NIETZSCHE, 2005, p.115)

A crítica de Nietzsche às crenças metafísicas que envolvem a criação é expressa quando se quer fazer acreditar que ela serve ou convém a algum propósito de redenção, de justificativa para existir ou para legitimar a existência, com vistas a uma glorificação metafísica ou narcísica. Mas como Rosa Dias lembra, Nietzsche não deixa de manter-se atento aos movimentos do acaso, que convocam posições seja para o artista, para nossas relações com a obra, ou para as relações do homem consigo mesmo.

Nós contemos em nós o esboço de muitas personalidades: o poeta se trai em suas criaturas. As circunstâncias tiram de nós uma forma, mas, quando as circunstâncias mudam muito, descobrem-se em si mesmo duas ou três personalidades. A partir de cada um dos instantes de nossa vida, há inúmeras possibilidades: o acaso sempre põe a mão. (apud DIAS, 2011, p. 119)

Segundo Rosa Dias, Nietzsche nos provoca a ver a nós mesmos sob uma multiplicidade de olhares, o que permitiria não acreditar que nossa vida está subjugada a um determinado caráter imutável, a uma forma unívoca e autocentrada de nós mesmos – ensejo que a filosofia contemporânea, em pensadores como Félix Guattari, Gilles Deleuze e Michel Foucault, que tanto devem à Nietzsche, irá reivindicar como o ponto fundamental de questionamento do sujeito, abrindo o

pensamento aos processos de subjetivação, e a um completo desmantelamento da lógica identitária.

E cabe notar que essa multiplicidade de olhares lançados a si mesmo são também lançados à história, pois, como diz Rosa Dias (2011, p.106), o passado continua a fluir dentro de nós em mil ondas, e nós mesmos não somos senão o que a cada instante percebemos desse fluir.

Falar da relação entre arte e vida não será assim falar daquilo que exprime a vida, que a coloca em cena, que faz mostrar o cotidiano, seja ele doméstico, político, íntimo, social ou individual. Seria falar daquilo que faz com que o sujeito se exponha em seu processo, e nessa perspectiva se exponha diante da própria história para nela intervir. Talvez por isso aquilo que é *contemporâneo* na arte que se pratica no presente encare tão fortemente a apresentação e mesmo a presentificação do processo, a partir de diferentes práticas artísticas – colaborativas, participativas ou não. É talvez da particular e especial percepção desse jogo que a arte do presente possui – essa que circula por bienais, galerias e museus, essa arte que se torna história, por infinitas razões eleita, feita escrita e crítica em palavras às quais se pode sempre voltar, mas igualmente a que está fora destes circuitos, e que por conseguinte permanece fora da história – que ela tenta nos dar notícias dessa relação entre arte e vida a partir dos processos expostos. Isso não significa que essa relação entre arte e vida não se fizesse presente na arte de outros tempos, mas antes enuncia e torna visível no presente um sujeito determinado – esse que cria, que inventa, e que vê a si mesmo enfim em flagrante, sendo ele mesmo constituído, inventado por esse jogo de ficção, jogo de relação com a linguagem. E se tantas vezes remetemos esse tema à nossa contemporaneidade, não seria porque estamos vendo esse sujeito desmanchar-se, como pegadas na areia? É com Foucault que podemos pensar um pouco *à margem e a margem*, um pensamento do fora, que assiste as linhas limítrofes se desmancharem, um pouco aquém até mesmo do que suportamos pensar. Essa insistência em falar da relação entre arte e vida no contemporâneo talvez corresponderia à percepção de que isso que chamamos de homem é uma invenção, uma criação, como escreveu Foucault nessa arqueologia das ciências humanas e do homem moderno que é *As Palavras e as Coisas* (1999).

E assim, finalmente, poderíamos assumir que inventar, criar a si mesmo, não nos soaria tão estranho e igualmente tão distante daquilo que um artista faz com pincéis, com uma câmera na mão, com seu próprio corpo, etc. Cada situação, a matéria dos dias, demanda um corpo que cria. E isso poderia valer para um trabalhador diante de uma parede de tijolos, uma doméstica arrumando a casa, ou um artista executando uma performance. Poderíamos dizer que estas são questões que um pensador como Rancière chama de “partilha do sensível” (2005), que ele define como o movimento que fixa um comum partilhado e partes exclusivas. Essa partilha de partes e lugares se funda igualmente numa partilha de tempos e tipos de atividades, ou seja, numa partilha da história. Em Rancière a arte e suas práticas estéticas constituem formas de visibilidade da arte. Estas práticas, por sua vez, “constituem maneiras de fazer que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com as maneiras de ser” (2005, p. 17). O que nos leva novamente à relação entre arte e vida, que extrapola o campo restrito da criação artística.

Por isso nem tanto à obra, nem tanto ao artista. Não se quer o modelo de um ou de outro, o modelo do sujeito ou do objeto. O que se busca é antes a potência da relação. Pensar, desejar e querer uma vida assim como um artista pensa, deseja e cria uma obra, cujo movimento não cessa de nos lançar ao pensamento. Podemos dizer que essa é uma ética de artista não porque o artista seja o modelo, mas porque a disposição de viver sob a ótica da criação, da invenção, libera o sujeito da escravidão. É contra o regime do escravo e do senhor que Nietzsche lança a chama da ética do artista. Se permitir “participar de maneira renovada na ordem do mundo, construir a própria singularidade, organizar uma rede de referências que o ajude a se moldar na criação de si mesmo”, como escreve Rosa Dias (2011, p. 13), mirando as palavras de Nietzsche, o que nos lembra, novamente, a ideia de partilha do sensível em Rancière. Ou seja, a vida, vista pela ótica da arte, é atividade formadora. Viver não é adaptar-se às circunstâncias externas, ser escravo ou ser senhor, ser oprimido ou oprimir, porque a vida para Nietzsche é, antes de tudo, atividade criadora, ou aquilo que o filósofo chama de vontade de potência. Rosa Dias resume assim essa dupla relação: “Como atividade criadora a vida não quer conservar-se, antes de tudo, quer crescer. Como vontade de potência, apropria-se de alguma coisa para impor-se uma forma, um sentido, uma função, uma nova

direção” (2011, p.15). A vontade de potência seria assim uma forma de interpretar o mundo e a própria atividade criadora, ela consiste em agarrar as forças criadoras que a vida possui, e fazer delas, com elas, uma forma de vida. Em que consiste uma forma de vida, como ela se produz? Essa é a grande questão. Mas em que outro lugar a forma se torna questão mais crucial que na arte?

Nietzsche em Agamben e a questão da estética

Numa outra ponta dessa relação entre arte e vida, pensando as obras de arte a partir do campo da estética, temos um pensador como Giorgio Agamben, que em seu livro *O Homem sem Conteúdo* (2012), torna a trajetória do pensamento de Nietzsche uma questão central para problematizar nossa relação com a arte no contemporâneo. Aprofundando uma crise no conceito, ou seja, no pensamento sobre a arte e sobre as obras de arte, ele sugere que em Nietzsche a experiência da arte não seria, de modo algum, uma estética. Ele parte da crítica a Kant que Nietzsche empreende, mostrando como aquele se dedicou a analisar a arte apenas da perspectiva do espectador, e não do criador, o que conduziu a uma relação “desinteressada” com a arte, que envolve todas as tramas da contemplação a partir dos jogos de gosto, fazendo as categorias de belo e feio apenas receberem uma atenção revigorada. Ou seja, o que Nietzsche critica em Kant é o fato de ter pensado a arte apenas a partir da perspectiva da obra, e não da criação e do artista. Agamben nos mostra que Nietzsche transforma o mito grego do escultor Pigmaleão no símbolo de uma rotação na ideia de contemplação desinteressada que Kant atribuía ao regime da estética, pois o escultor grego se inflama pela própria criação até desejar que ela não pertença mais à arte, mas à vida. Assim como o pintor Frenhofer, de Honoré de Balzac, que Agamben lembra em um dos capítulos do livro. Artistas como Frenhofer – e Agamben nos oferece uma lista deles, como Van Gogh, Artaud ou Rilke –, o artista moderno por excelência, encontra-se em uma posição totalmente oposta a essa posição desinteressada do espectador. Para estes artistas produzir arte é uma experiência cada vez mais inquietante, onde, nas palavras de Agamben, “o que está em jogo não parece ser de modo algum a produção de uma vida bela, mas a vida ou a morte do autor, a sua saúde espiritual”, e essa busca faz

crescer a periculosidade das experiências. E aqui podemos pensar em práticas de artistas contemporâneos que colocam suas próprias vidas em perigo diante do espectador. Novamente poderíamos simplesmente admitir que em tais trabalhos trata-se da vida colocada em cena na arte. Mas essas proposições artísticas que convocam o espectador a presenciar uma cena de quase morte, não estariam antes tentando investir, cada vez mais, num outro posicionamento desse espectador? Ao menos, nos parece, elas aprofundam ainda mais o labirinto em que o “projeto estético ocidental” como se refere Agamben (2012, p. 26), nos lançou, e assim fabricam uma armadilha. E cada vez mais se acredita que a possibilidade de inverter esse processo é insistir nas práticas participativas da arte, onde o espectador é convidado a intervir. Questão que Rancière abre em *O Espectador Emancipado* (2012), ao sugerir que há um problema em acreditarmos na pressuposição de um continuum sensível entre a produção de imagens, gestos ou palavras e a percepção de uma situação que empenhe pensamentos, sentimentos e ações dos espectadores, questão que conduz a um problema na representação. Para Rancière há uma fissura na representação que “põe à mostra que a eficácia da arte não consiste em transmitir mensagens, dar modelos ou contramodelos de comportamento ou a ensinar a decifrar as representações” (2012, p. 54). A arte consiste na disposição dos corpos, nos recortes dos espaços e tempos singulares “que definem maneiras de ser, juntos ou separados, na frente ou no meio, dentro ou fora, perto ou longe” (2012, p. 55). Movimento que põe em cheque as lições de moral da representação de determinadas formas de arte em oposição a uma arte sem representação, que não separa a cena da performance artística da vida coletiva, ou seja, que não separa a relação entre arte e vida.

Mas voltando a Agamben, “essa dualidade de princípios, pela qual a obra é determinada ao mesmo tempo a partir da atividade do artista e da apreensão sensível do espectador, atravessa toda a estética, e é nela que são buscados o seu centro especulativo e a sua contradição vital” (2012, p. 34). Sua aposta é no aprofundamento desse processo de destruição da estética como a concebemos, para que enfim possamos pensar nossa relação com a obra de arte a partir de um novo estatuto, ligada diretamente à vida, tal como Nietzsche a pensava. Em Agamben aparece um projeto de estética em que é possível pensar a obra de arte a partir da perspectiva do espectador tanto quanto do artista, ou seja, trata-se de uma

mutação no estatuto essencial da obra de arte. Estatuto que tem relação com a própria história.

Agamben afirma que o pensamento de Nietzsche é um pensamento da arte porque esta se apresenta como traço fundamental da vontade de potência, mas é preciso compreender esse conceito a partir de outro, o de *Amor fati*, que significa: “vontade de que tudo aquilo que existe seja o que é” (2012, p. 147). No *amor fati* há um sim ao caos, uma aprovação extrema dada à vida, e um “entregar-se ao círculo do Eterno Retorno” (2012, p. 147). Para Nietzsche aquele que experimenta as tensões do nada que exige forma e inverte essa experiência extrema em aprovação dada à vida é o homem da arte. Em Agamben essa complexa dimensão da vontade de potência em Nietzsche é dobrada de forma a pensar a obra de arte como aquilo que abre para o homem a sua autêntica dimensão temporal – sua dimensão histórica! – e assim abre o espaço de seu pertencimento ao mundo. Nessa dimensão se encontra o sentido do estatuto poético do homem no mundo, e é na poética que o homem faz a experiência do seu ser-no-mundo como sendo a sua condição essencial: um mundo se abre para a sua ação e a sua existência. Para o filósofo, somente porque alcança, no ato poético, uma dimensão mais original do tempo, “o homem é um ser histórico, para o qual está em jogo, a cada instante, o próprio passado e o próprio futuro” (2012, p. 164). Por isso, para ele:

A obra de arte não é nem um ‘valor’ cultural, nem um objeto privilegiado para a percepção dos espectadores, e nem mesmo a absoluta potência criativa do princípio formal, mas se situa, ao contrário, em uma dimensão mais essencial, porque permite ao homem, a cada vez, ter acesso à sua estatura original na história e no tempo. (AGAMBEN, 2012, p. 164)

Em Merleau-Ponty encontramos algumas afirmações acerca desse movimento de dar sentido à obra que podem ser interessantes a essa conversa. Antes do momento em que os signos ou emblemas que compõe a significação entrem em cena é preciso que haja esse momento de “dar forma” à experiência, em que os sentidos operantes ou latentes tornam-se manejáveis para o artista e acessíveis aos outros. Mas segundo Merleau-Ponty, se quisermos compreender “a origem da significação” precisamos “nos privar de toda significação já instituída e voltar à situação de partida de um mundo não significante que é sempre o do criador” (2012, p. 109-110). Do contrário seguiremos supondo que há um mundo inteligível onde tudo está

significado de antemão. Assim podemos completar com Merleau-Ponty – num salto que nos permite o pensamento de Foucault – a questão do sentido histórico que estávamos problematizando com Nietzsche: não se trata de compreender de que modo significações acerca da arte ou ideias em arte podem surgir em determinada circunstância temporal, mas de compreender como essa circunstância e esse objeto passam a significar, e sob quais condições.

Quais são as condições que nos permitem aproximar arte e vida em relação à história e assim aos movimentos contemporâneos na arte? Questão circular à qual tentamos nos prender neste ensaio. Mas desde este ponto gostaríamos de terminar colocando ainda um novo problema: quais são as condições que permitiram que a relação entre arte e vida no contemporâneo colocassem o conceito de representação em questão? Pergunta que abre uma busca.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O Homem sem conteúdo*. Trad. Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

_____. *O que é o contemporâneo?* In: *Nudez*. Trad. Davi Pessoa Carneiro. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

BASBAUM, Ricardo. *Além da Pureza Visual*. Porto Alegre: ZOUK, 2007.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas – Rua de Mão Única*. 5. Ed. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filhos, et. al. São Paulo: Editora Brasiliense, 1997.

BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Trad. Davi Arrigueri Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

DIAS, Rosa Maria. *Nietzsche, Vida como obra de arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma T. Muchail. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1999.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *A prosa do mundo*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

NIETZSCHE, Friedrich. *Obras Incompletas – Coleção Os Pensadores*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1999.

_____. *Humano, Demasiado Humano*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. *O Espectador Emancipado*. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

_____. *A Partilha do Sensível – Estética e Política*. Trad. Mônica da Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2005.