

O questionamento do irrepresentável em Jacques Rancière. A propósito de *The Disintegration Loops*, de William Basinski

OSVALDO FONTES FILHO

■ 84

Oswaldo Fontes Filho é doutor em Filosofia pela FFLCH/USP e Pós-Doutor pelo IBILCE/UNESP. Docente no Departamento de História da Arte da EFLCH/UNIFESP e em seu Programa de Pós-Graduação. É autor de *Merleau-Ponty na trama da experiência sensível* (São Paulo: Editora FAP/Unifesp, 2012), bem como de diversos artigos em revistas acadêmicas e de capítulos de livros. Tradutor no Brasil de Georges Didi-Huberman.

Afiliação: Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/Depto de História da Arte/ UNIFESP-campus Guarulhos.

e-mail: osvaldo.fontes@unifesp.br

Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4167849706894566>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2358-3902>

■ RESUMO

Em sua vasta obra, Jacques Rancière tem apontado com recorrência para modos de entendimento da noção de *representação* e suas normativas de organização do fazer, do ver e do julgar. Este texto procura esclarecer em que medida se torna possível estimar, nos registros do que Rancière denomina o “regime estético das artes”, a expressão artística de acontecimentos ditos impensáveis ou irrepresentáveis. Analisar nessa chave a obra (musical e visual) de William Basinski *The Disintegration Loops*, em torno dos atentados de 11 de setembro de 2001, permite pensar modos de inserção de uma arte não representativa no interior de um contexto de resposta afetiva à catástrofe, bem como questionar criticamente a valorização do conceito de *sublime* sobre o pano de fundo de uma suposta crise pós-moderna da representação.

■ PALAVRAS-CHAVE

irrepresentável, sublime, arte, William Basinski, Jacques Rancière

85 ■

■ ABSTRACT

In his vast work, Jacques Rancière has repeatedly pointed to ways of understanding the notion of *representation* and its rules of organization of doing, seeing and judging. This text aims to clarify possibilities of accurately estimating, in terms of what Rancière calls the “aesthetic regime of art”, the artistic expression of events considered unthinkable or unrepresentable. Analyzing in this key the (musical and visual) work of William Basinski *The Disintegration Loops*, around September 11 attacks, allows to think about ways of inserting a non-representational art within a context of affective response to catastrophic events, as well as allows to critically evaluate the concept of *sublime* on the backdrop of a supposed postmodern crisis of representation.

■ KEYWORDS

unrepresentable, sublime, art, William Basinski, Jacques Rancière

Introdução

Há um bom tempo Jacques Rancière se debruça sobre as articulações entre o fazer artístico e maneiras de sentir próprias ao que poderíamos vagamente intitular a “modernidade estética”. Ao investigar tal modernidade para além do desencantamento pós-moderno, sob o dístico do que chama o “regime estético das artes”, Rancière aponta para a identificação da arte se transferindo das maneiras de fazer ao “modo de ser sensível próprio aos produtos da arte” (RANCIÈRE, 2005, p.32). Nessa perspectiva, ocorre-lhe perguntar pela eficácia estética própria a representações que referem sensíveis ditos de exceção, ou seja, que tencionam de algum modo sua expressão por não poderem ser ditos em sua presença traumática. Pois que há formas de representação que de algum modo se alicerçam num pressuposto “não dito”, ou cujo representante em algum momento é considerado fora do alcance daquele para quem se representa. Contrariamente a impedimentos dessa natureza, que forcem certa arte pós-moderna a flertar com uma dramaturgia do desencanto e do fim das utopias vanguardistas, haveria para Rancière clara improcedência do conceito de “irrepresentável” por força da enorme capacidade ficcional inerente a um regime estético das artes. Eis o que se procurará estimar a seguir.

A lembrar, de antemão, como o regime estético recoloca em causa a “duplicação mimética em proveito de uma imanência do pensamento na matéria sensível” (RANCIÈRE, 2005, p.66). O que evita, segundo Rancière, a negatividade de algumas perspectivas (aquelas de Lyotard e Agamben, dentre outras) que imputam à arte atual a missão de encenar o “abismo originário do pensamento e do desastre de seu não reconhecimento” (RANCIÈRE, 2005, p.12). Ao comentar os modos como a modernidade lidou com os impoderes da arte, Rancière evoca a noção de “arte sublime” pleiteada por Lyotard. A existência de acontecimentos que excedem o pensável clamaria por uma arte que “testemunhe o impensável em geral, o desacordo essencial entre o que nos afeta e aquilo que nosso pensamento pode dominar” (RANCIÈRE, 2012a, p.121). Avaliar a validade crítica de tal desacordo, de uma impossibilidade interna à representação, pode ser então tentado à luz de um caso simples de enxugamento mimético da expressão artística ligada a um acontecimento a princípio irrepresentável. Tomemos, pois, como exemplo a obra *The Disintegration Loops* (1982), do compositor americano de música experimental William Basinski, em torno do atentado de 11 de setembro de 2001 às torres gêmeas do World Trade Center. Com o que examinar a investida de Rancière contra o que chama o “uso inflacionista da noção de irrepresentável e da constelação de noções vizinhas: o não apresentável, o impensável, o intratável, o indesculpável” (RANCIÈRE, 2012a, p.119).

Um acaso e uma elegia musical

Em 1982, Basinski iniciou um trabalho de gravação de fragmentos de peças musicais em fitas magnéticas para um projeto que nunca se realizaria. Esses rolos de fita foram posteriormente abandonados e permaneceram armazenados por quase duas décadas em um sótão. Basinski redescobriu suas fitas em 2001, em

estado avançado de deterioração. Na tentativa de salvá-las, ele iniciou o processo de sua transferência para base digital. Contudo, Basinski não tardou a perceber que os dados musicais ali contidos estavam sendo irremediavelmente danificados. O próprio processo de preservação provocava a deterioração dos registros musicais: a melodia entrava em *looping*, em repetição de si mesma; a cada instante ela se alterava, notas desapareciam ou ganhavam tons dissonantes. Ouvir os *loops* equivalia a testemunhar uma perda, uma dissipação em poeira de óxido de ferro. O compositor rapidamente se deu conta que sua obra nunca mais seria ouvida em sua clareza original, que ela "se arruinava de uma bela maneira" (PARKS, 2012).

Enquanto Basinski afeia a perda advinda da destruição de sua composição original, as duas torres gêmeas do World Trade Center colapsavam na ilha de Manhattan, a poucos quilômetros da residência do artista. Subindo ao terraço de seu edifício, Basinski instalou sua câmera e filmou, ao som de sua nova criação musical, o entardecer sobre a *skyline* envolta em rolos de fumaça. O resultado (música e visualidade conjugadas) se mostrou surpreendentemente expressivo, apesar de consistir na destruição de um trabalho anterior de composição. Um resultado, a sublinhar, sem a intervenção do artista, que se limitou a gravar sua sonoridade em deriva. O registro desses *loops* sonoros, a documentação de sua desintegração acompanhada das filmagens daquele 11 de setembro constituiu a obra hoje conhecida como *The Disintegration Loops*, comercializado em 4 álbuns distintos (Figura 1).

87 ■



Figura 1. Capas dos quatro álbuns da série *The Disintegration Loops*, de William Basinski (2002-2003). Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/The_Disintegration_Loops.

The Disintegration Loops tornou-se rapidamente um efetivo *memento mori* tecnológico da tragédia. Basinski atribuiu mesmo uma qualidade religiosa a ritornelos sonoros que parecem desenvolver uma realidade própria ao longo do

tempo de sua execução, como que “uma realidade redentora” advinda de uma melodia que se arruinava ao mesmo tempo em que revivia em outro meio (DOROF, 2014). *The Disintegration Loops* foi assim elevado à condição de resposta oficiosa da arte aos eventos de 11 de setembro, uma resposta musical apropriada ao acontecimento por suas aparentes qualidades elegíacas. Nas palavras mesmas do artista:

com *The Disintegration Loops* surgiu um novo nível de significação que até aquele dia não existia. Filmar a última hora de luz do dia naquela noite e combiná-la com a música redundou em uma elegia. Durante as semanas e meses seguintes, vendo todos em Nova York sucumbindo a seus próprios ciclos (*loops*) de desintegração - medo, terror, comportamentos estranhos - parecia apropriado algum tipo de elegia (BASINSKI apud DOROF, 2014) (tradução nossa).

Arte e tragédia: uma relação não mimética

Muito se discorreu sobre o processo de desrealização do mundo pela torrente indistinta das imagens na contemporaneidade (Virilio e Baudrillard, dentre tantos). Rancière prefere falar de estratégias de subtração que “eliminam tudo o que possa exceder a simples ilustração redundante de significação [das imagens]” (RANCIÈRE, 2012b, p.94). Fato é que em face do 11 de setembro a imagem foi colocada “no banco dos réus, acusada de originar o crime” (MONDZAIN, 2009, p.8). No entanto, apesar de *The Disintegration Loops* ser reconhecido como uma resposta emocionalmente poderosa aos acontecimentos trágicos, não é seguro que se possa aferir algum elemento diretamente implicado em tal relação pática. Qualquer conexão da composição com o acontecimento real além do contextual é, na melhor das hipóteses, oblíqua e indireta. Não há na música de Basinski nenhuma semanticidade passível de apontar inequivocamente a um referente. Além do fato, obviamente, que seu processo de composição, se assim se pode nomear, não foi influenciado pelos acontecimentos: a gravação da desintegração em *loops* das fitas não foi motivada pelo ocorrido em 2001.

É possível, pois, assumir que a música de Basinski, por sua particular natureza acidental, bem se presta a explorar questões fundamentais sobre o potencial de mimetização de acontecimentos históricos da parte de uma arte não representativa. De imediato, pergunte-se sobre a validade de se pensar a constituição estética de *The Disintegration Loops* como uma resposta artística ao intolerável (ao impensável) mais eficiente que representações convencionais da tragédia, afeitas à explicitação da violência e da morte.

Perguntar se *The Disintegration Loops* é uma obra digna do que representa ou examinar os efeitos produzidos sobre aqueles que a recebem pode implicar, como adverte Rancière, que se parte da possibilidade de um “entreve entre representação e seu objeto”, de uma denegação que se apresentaria como “simples consequência das propriedades do objeto” (RANCIÈRE, 2012a, p.121, 122). Em outros termos, a singularidade do atentado seria impeditiva de sua representação artística, esta lhe retiraria seu “peso de existência”, como sugere o

“uso inflacionista da noção de irrepresentável” segundo a crítica de Rancière (2012a, p.119-120). O que equivaleria a assumir que, apesar de elegíaco, *The Disintegration Loops* “entrega a coisa representada a afetos de prazer, de jogo ou de distância incompatíveis com a gravidade da experiência [real]” (RANCIÈRE, 2012a, p.120). Enfim, os *loops* de Basinski alimentariam tão somente “paixões submissas aos fluxos imaginais” (MONDZAIN, 2015, p. 84).

Se para Rancière “a potência do acontecimento está, apesar de tudo, ligada à potência das palavras capazes de qualificá-lo” (RANCIÈRE, 2012b), seria então caso de indagar dos modos de qualificação do 11 de setembro pela música afásica de Basinski. De imediato, diga-se que *The Disintegration Loops* parece deslegitimar toda relação concertada entre *poiesis* e *aisthesis*, entre uma maneira de arranjar a cena (música e vídeo integrados) e a atribuição de afetos específicos à situação representativa. Isto porque, porquanto seja sempre possível questionar a “qualidade redentora” de seu ritornelo, fato é que Basinski chega aos *loops* por mero acaso. Portanto, não há ali uma relação estritamente pensada entre a palavra melódica e o visível; não há um sistema claro de contenção das significações e afetos; não há uma regulação da *mimesis*, da *poiesis* e da *aisthesis*, ou seja, do representar, do fazer e do afetar, as três atitudes do ato representativo. Somente num sistema que regule as relações entre o dizível e o visível, entre o desdobramento de esquemas de inteligibilidade e das manifestações sensíveis se poderia falar em termos de irrepresentável (RANCIÈRE, 2012a, p.127). Ora, *The Disintegration Loops* parece se furtar à exigência de um modo de representação específico para a arte do impensável postulada por Lyotard e recusada por Rancière. A obra de Basinski se furta, igualmente, à intensificação de efeitos de modo a extasiar a imaginação preconizados pelo sentimento do sublime lyotardiano.

Agir e padecer, passividade e intransitividade

É preciso, aqui, assumir a oposição que um regime estético sugere entre as normas da ação representativa e o que Rancière chama uma “potência absoluta do *fazer* da obra” (RANCIÈRE, 2012a, p.129). Ainda que a obra moderna ostente sua “própria lei de produção e de sua autodemonsração”, Rancière lembra como a revolução estética – essa potência genérica de distribuição e de reconfiguração dos seres e das ações que se confunde por vezes com a noção de “modernidade” – conceitua a arte como uma identidade entre um agir e um padecer. O artista de gênio é “aquele que não sabe o que faz nem como faz” (RANCIÈRE, 2012a, p.129). Pois que há na arte pós-revolução estética uma “passividade radical do ser-aí sensível”, de que dá prova Basinski e seu “achado” musical. O “novo sensível” produzido por obras de não intencionalidade como *The Disintegration Loops* manifestaria uma opacidade própria, um modo de subdeterminar o sensível. Passividade da sensação pode mesmo se prestar ao tom de elegia da música de Basinski. Seus *loops* dariam prova de uma “falha” de regulação representativa – da passagem entre acontecimentos e “sentimentos, vontades e conflitos de vontade reconhecíveis e compartilháveis que propõem ao espectador, [...] entre o gozo suspensivo da ficção e o prazer atual de reconhecimento” (RANCIÈRE, 2012a, p.

126). Essa falha bem demonstra como “mostração e significação podem concordar ao infinito, que seu ponto de concordância está em toda parte e em lugar algum” (RANCIÈRE, 2012a, p.133).

Nesse sentido, é possível considerar que a linguagem que traduz uma experiência dita inumana não pode se apresentar como própria àquela experiência. O irrepresentável residiria justamente na “impossibilidade de uma experiência se expressar em sua língua própria” (RANCIÈRE, 2012a, p.137). Em *The Disintegration Loops* foi preciso uma alteração da linha melódica, ainda que involuntária, para que se configurasse uma ação artística emblemática do acontecimento. O mais acertado seria então falar de um artifício que de algum modo deixa o acontecimento em suspensão estética. Mesmo porque há ganho em renegar a noção corrente de acontecimento, como o faz Rancière. Um acontecimento não é uma ruptura em uma cadeia causal, o que sempre pressupõe uma lógica hierárquica, mas uma “alteração”, “uma reconfiguração de um campo de possíveis” (RANCIÈRE 2012a, p. 117; 119). Assim, a suspensão estética não é mais que a admissão paradoxal de uma intransitividade entre intencionalidade artística e seu efeito:

não se está mais nem no caso do entendimento que determina a sensibilidade, nem no caso da revolta anárquica da sensação contra o entendimento. Isto é imediatamente traduzível em termos políticos: está-se no caso da manifestação de uma diferença no sensível que não é assimilável nem como o excesso de uma faculdade, nem como o desregramento das faculdades entre elas (RANCIÈRE, 2012b, p. 95) (tradução nossa).

Ainda que se esteja aqui na chave de uma releitura do sublime kantiano, um conceito situado além da arte, arrisquemos a inferência: a obra de Basinski enquadra a materialidade do acontecimento sem dissipar seu enigma, sem entregá-lo à representação de suas causas (RANCIÈRE, 2012a, p.139). E ela o faz, a despeito dos depoimentos do próprio artista, sem com isso apontar de modo elegíaco a um supra-entendimento, sem fazer ver “os mecanismos íntimos que movem [os] acontecimentos”, apanágio da palavra no sistema representativo (RANCIÈRE, 2012a, p.123). Assim, o que Rancière fala a respeito do Holocausto bem poderia valer para o 11 de setembro: aquele acontecimento “não impõe nem proíbe por si mesmo nenhum meio (*moyen*) de arte”; assim como “não impõe à arte nenhum dever de representar ou de não representar desta ou daquela maneira” (RANCIÈRE, 2012a, p.140).

Fato é que a ausência de uma relação estável entre mostração e significação, exigência do regime representativo das artes, constitui uma desregulamentação que aumenta as possibilidades de construir equivalências.

Não há mais limites intrínsecos à representação, não há mais limites para suas possibilidades. Essa ilimitação também quer dizer: não existe mais uma linguagem ou uma forma própria a um tema, qualquer que ele seja [...] A alegação do irrepresentável afirma que há coisas que só podem ser representadas num certo tipo de forma, por

um tipo de linguagem própria à excepcionalidade. Stricto sensu, esta ideia é vazia” (RANCIÈRE, 2012a, p.147).

Eficácia estética

Mas qual a real relação entre uma linguagem dos sons como *The Disintegration Loops* e qualquer contexto sociopolítico do qual ela possa reivindicar ser uma representação? É importante observar que, embora a eficácia estética de *The Disintegration Loops* dependa de sua abstração de toda descrição de atos ou emoções, ela ainda mantém, em certa medida, uma conexão com o contexto real que permitiu sua criação. É inegável que o trabalho ganha valor ao tornar explícita essa conexão com a realidade: a linha melódica, em sua languidez deliquescente, não deixa de ser metonímia da brutal desintegração da massa edificada. Os *loops* não existem no vácuo, e o efeito estético resultante da obra permanece dependente de um real episódico, fundo de seu espraiamento sonoro. Perguntemos: *The Disintegration Loops* seria, então, em sua natureza dilacerada, um “farrapo de semelhança, [...] ao mesmo tempo em que testemunha uma desapareição” (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 167)?

Importaria, talvez, constatar se neste caso preciso a materialidade da arte (seu ritmo, seus signos, suas vibrações) é capaz de significar a potência latente da vida, sua necessidade orgânica, sem que esta lhe forneça seus gestos ou inspire cabalmente seus artifícios. Afinal, isto é o que Rancière observou ocorrer com a música na passagem da antiga intriga teatral à nova dramaturgia: abandono da adaptação de sua mímica à situação representada e aos sentimentos por ela requeridos em favor da “tradução direta da vida inscrita na música” (RANCIÈRE, 2011, p.153). Assim, no efeito involuntário obtido por Basinski pela transferência maquinica entre o analógico e o digital, talvez o que se imponha seja a ideia de medialidade como epifania de um meio sensível afeito ao entrelaçamento de suas formas de partilha. Haveria, pois, na obra de Basinski uma “unidade imediata entre a potência de um *organon* e a de um *sensorium*”, a concepção simultânea da arte e do *sensorium* que ela forma, com a consequência de uma evacuação de toda singularidade do olhar, acompanhada de uma pluralização indefinida do efeito (RANCIÈRE, 2016, p.34-35).

Sendo assim, é de se perguntar se seria conveniente pensar em termos de um afeto estético da desolação, quando o artista parece apagar sua subjetividade em favor de um olhar (e de um escutar) que repele o *páthos* humanista (RANCIÈRE, 2016, p.38). Ou seria *The Disintegration Loops* uma mera prática instrumental de registro das coisas e de mobilização das energias (RANCIÈRE, 2016, p.40)? Ao procurarmos responder, talvez seja forçoso recairmos na ideia rancieriana da arte como desespecificação. Em sua configuração pós-moderna, ela seria constituída de

zonas de neutralização onde as técnicas se indiferenciam e trocam os seus efeitos, onde os seus produtos se apresentam a uma multiplicidade de olhares e de leituras, a zonas de transferência entre modos de abordar os objetos, de funcionamento das imagens e da atribuição das significações (RANCIÈRE, 2016, p.40).

O que permitiria, no caso do fílmico mesclado ao sonoro na obra de Basinski, identificar uma medialidade que escapa tanto às teleologias da finalidade imperiosa quanto às teleologias do meio devorando o fim. Portanto, ter-se-ia ali um duplo escape: da ideia de soberania da arte e da ideia de dissolução da arte no mundo técnico (RANCIÈRE, 2016, p.40).

Crítica do irrepresentável (e do sublime)

Insista-se, agora, na realidade supostamente irrepresentável dos acontecimentos de 11 de setembro. Sabe-se como a noção rancieriana de regime estético das artes desaloja toda abstração como a resposta adequada à irrepresentabilidade. Assim, não bastaria afirmar que a linguagem que transmite uma experiência de exceção seria de alguma forma específica dessa exceção. Que uma arte pautada nos ritos do irrepresentável seria a salvaguarda da representação contra sua banalidade – mesmo porque a imensa produção visual em torno dos atentados de 11 de setembro somente subsiste no que todos reconhecem, paralisando o espectador “num terror apocalíptico e sem palavras” (MONDZAIN, 2015, p.90). Tentar desviar o olhar constituiria uma maneira de construir um olhar mais significativo? A operação de desautorização do olhar consensual de certo modo explica iniciativas imagéticas como *September* (2005) de Gerhard Richter ou *Jpeg ny02* (2006) de Thomas Ruff, em torno do mesmo motivo. Mas desviar o olhar do demasiado visto, e portanto pacificado, não arriscaria deslocar a arte da instância do político (pela revogação da organização hierárquica dos signos) para um incerto sentimento do sublime (por fidelidade a uma “dívida primeira” do pensamento)? A lógica do irrepresentável, lembra Rancière, na verdade, não se sustenta senão afirmando seu contrário.

A exigência ética de que exista uma arte própria à experiência excepcional obriga a alimentar as formas de inteligibilidade dialética contra as quais se pretende assegurar os direitos do irrepresentável. Para alegar um irrepresentável da arte, que esteja à altura de um impensável do acontecimento, é preciso ter tornado esse impensável em inteiramente pensável, inteiramente necessário segundo o pensamento. A lógica do irrepresentável só se sustenta numa hipérbole que afinal a destrói (RANCIÈRE, 2012a, p. 148).

Mesmo a indeterminação, sustenta Rancière, “na realidade, é uma sobredeterminação: o que vem no lugar da representação, na verdade, é a inscrição de sua primeira condição, o rastro exposto do Outro que a habita” (RANCIÈRE, 2012a, p.143). Em outras palavras, uma arte que se recusa a falar enquanto fala talvez esteja dizendo tão somente que não consegue deixar em silêncio um transcendente que a autoriza (quer o incomensurável quer a inteligibilidade plena). Ora, essa concepção do sublime não faz mais que confirmar os postulados da representação. Por três meios: primeiro, pela correspondência entre forma e conteúdo nos modos da incomensurabilidade entre a experiência e sua representação. Segundo, pela assumida inteligibilidade plena da experiência humana. Terceiro, pela correspondência entre a inteligibilidade dos eventos e a

“razão formativa da arte”. Qualquer contrafação de tais postulados solicita, inexoravelmente, o quesito do estatuto político da arte e sua questão-fetice: a representação do horror leva à compaixão? “A lógica da mimese consiste em conferir à obra de arte o poder dos efeitos que é suposto provocar no comportamento do espectador” (RANCIÈRE, 2010a, p. 136)?

Evidentemente, não havendo esse *continuum* entre percepção estética e ação ética, uma saída seria elaborar uma arte que assume seu lugar no mundo real, transformando a vida cotidiana em arte. O que aponta uma vez mais para o problema da eficácia política da arte, mas, como argumenta Rancière, descarta-se com isso arte e política no mesmo golpe, “fundindo-as ao enquadrar a comunidade como obra de arte” (RANCIÈRE, 2010a, p. 136-137). Na arte contemporânea, invariavelmente isso se torna um disfarce para a antirrepresentação, como adverte Rancière. De certa maneira, o que está em jogo, por exemplo nos antimonumentos contemporâneos (em Jochen Gerz e em Anselm Kiefer por exemplo), não são questões de irrepresentabilidade, um dado adquirido, mas a busca por uma arte que se situe além da representação. Isso assume a forma de uma suspeita sobre o meio, sem dúvida porque a superabundância de imagens as torna não apenas banais, mas também proíbe o ato crítico de suplantar uma imagem falsa com a própria realidade. As iniciativas contemporâneas de uma arte menos panfletária tentam interromper essa corrida na qual imagens são substituídas por outras imagens. Elas permanecem forçosamente propondo imagens de transitividade.

Por outro lado, a arte parece adquirir capacidade de comentar ou criticar o real precisamente quando se mantém numa relação paradoxal com a vida: “a arte não se torna crítica ou política ao ‘ir além de si mesma’ ou ‘se afastar de si’ e intervir no ‘mundo real’. Não existe um ‘mundo real’ que funcione como o exterior da arte” (RANCIÈRE, 2010b, p. 128). Mesmo uma arte abstrata está de algum modo implicada no real. Sua autonomia é, na verdade, uma “dupla heteronomia”, de pertença e de autonomia. De todo modo, o contexto sociopolítico é incontornável. Assim, pelo fato de assertivamente derivar do mundo, a falta eventual na arte de um conteúdo mimético - e, portanto, de assento numa separação semântica do real - levanta a questão de como é possível definir nesses casos sua relação de significação. No caso de *The Disintegration Loops*, onde se vê uma função não estritamente dêitica da imagem, é forçoso jogar a relação entre arte e a vida no registro do estético. É nesse sentido que da obra de Basinski pode-se dizer que ela se envolve esteticamente com os acontecimentos de 11 de setembro na medida em que convida a uma relação com o real sem efeito pré-determinado.

A consequência mais evidente desse desengajamento que *The Disintegration Loops* parece assumir é a ausência de função pedagógica para a expressão. Com sua supressão de qualquer significação externa, a obra de Basinski não pertence ao que Rancière identifica como o “regime representativo das artes”, mas a um modo de arte em que as obras “não dão lições nem têm nenhum destino” (RANCIÈRE, 2012b, p. 173). Como tal, porquanto se poderia argumentar que *The Disintegration Loops* tem uma função alegórica - suas propriedades estéticas são tenazmente alegóricas sobre os eventos de 11 de setembro -, não é a partir daí que a obra garante sua eficácia. Se respondêssemos à obra de Basinski como se ela pudesse “nos dizer” algo sobre os atentados tornaríamos redundante seu valor

como arte. Ao contrário, devemos encontrar esse valor em seus próprios termos, na função estética da música. A implicação aqui é que o simbolismo do que realmente ocorreu em 11 de setembro já está claro para nós, e que não precisamos de uma obra de arte alegórica para articular isso para nós. Qualquer análise dos acontecimentos deve levar em conta que as torres gêmeas do World Trade Center foram atacadas para explorar suas propriedades simbólicas, e não apenas o que elas são em si mesmas. O simbolismo e a significação dos atentados são, assim, auto-articulados: o acontecimento não precisa de nenhum agente estranho (como uma obra de arte) para expressar suas implicações. Como Rancière afirma, de modo a relativizar o juízo apressado a respeito de uma “ruptura simbólica”:

que as torres de quatrocentos metros de altura que ostentavam o nome do centro financeiro mundial fossem um símbolo da arrogância humana em geral e do desejo de uma nação de dominar o mundo em particular, e que sua destruição alegorize apropriadamente a vaidade dessa ganância e da fragilidade dessa hegemonia - essa claramente não é uma descoberta importante (RANCIÈRE, 2010c, p. 97) (tradução nossa).

■ 94

Os eventos de 11 de setembro não ensejam um golpe na ordem simbólica existente, da qual o próprio evento é constituído: os eventos não articulam um significado além daquele contido na imanência do próprio evento. A leitura segundo a qual o “evento simbólico” de uma obra de arte é necessária para iluminar o simbolismo atacado inerente à destruição do World Trade Center é, portanto, redundante. Razão porque Rancière observa que:

um evento simbólico é o nome de qualquer evento que atinja o regime de relações existente entre o simbólico e o real. É um evento que os modos de simbolização existentes são incapazes de apreender e, portanto, revelam uma fissura na relação do real com o simbólico (RANCIÈRE, 2010c, p. 97) (tradução nossa).

Se esse é realmente o caso, é ilógico supor que a arte - posta falsamente como separada da realidade - possa desempenhar um papel na articulação (ou mesmo limitação) dessa “fissura”. Quando as coordenadas do real em si estão sendo reformuladas após essa ruptura simbólica, não é razoável criar um espaço para a arte no qual fornece uma representação adequada dessa compreensão (instável) do real. Qualquer pretensão ao real contida em qualquer obra de arte mimética é totalmente irrelevante quando o real em si está sendo reconfigurado (ou pelo menos a sua percepção). É nesse sentido que qualquer modelo pedagógico possível de uma obra como *The Disintegration Loops* pode ser descartado como irrelevante para se entender sua real função estética. Mesmo porque, como explica Rancière, o 11 de setembro não marcou nenhuma ruptura na ordem simbólica; apenas ratificou uma forma dominante de simbolizar o Mesmo e o Outro.

A característica mais distintiva dessa simbolização é o eclipse da

política; é o eclipse de uma identidade que inclui a alteridade, uma identidade constituída pelo tornar polêmico o comum. Enquanto poderes religiosos e étnicos sujeitam essa identidade a uma negação radical, estados consensuais a ocultam por dentro. Essa simbolização também implica uma crescente indeterminação jurídica, na qual os fatos são identificados pela via direta de consenso ou indireta do consenso humanitário e da guerra contra o terrorismo. Uma simbolização jurídico-política está sendo lentamente substituída por uma simbolização ético-policial da vida das chamadas comunidades democráticas e suas relações com um mundo separado, identificado como o reino exclusivo dos poderes étnicos e fundamentalistas. Por um lado, o mundo do Bem: o consenso que elimina a disputa política pela feliz harmonização de direito e fato, de modos de ser e de valores. Por outro lado, o mundo do Mal em que, ao contrário, o mal é infinito e só pode ser representado através de uma guerra até a morte. Se uma ruptura simbólica ocorreu, ela já havia sido realizada. Querer datá-la pelo 11 de setembro é, em última análise, uma maneira de eliminar toda reflexão política sobre as práticas dos estados ocidentais e de reforçar o cenário da guerra infinita da civilização contra o terrorismo, do Bem contra o Mal. (RANCIÈRE, 2010c, p. 104) (tradução nossa).

95 ■

Em relação à função social e política da arte, a perspectiva rancieriana pontua que a arte não se mostra política por força das mensagens e sentimentos que transmite sobre o estado do mundo. Tampouco é política pelo modo como escolhe representar as estruturas da sociedade, ou os grupos sociais, seus conflitos ou identidades. É política por força da distância que introduz em toda mediação representativa e em toda imediatez ética. A incomensurabilidade entre a experiência e sua representação existe apenas do lado da experiência, porque na situação contemporânea os meios de representação excedem em muito qualquer experiência, mesmo a mais extrema. A posição que afirma que qualquer experiência pode ser expressa em palavras nega qualquer resistência da matéria a sua configuração. Razão porque o “novo sensível” de que trata Rancière em referência à modernidade estética constitui mecanismo de transferências não regradas entre os diversos suportes de expressão. A superfície sensível (de expressão) mostra-se uma interface onde desaparece todo intervalo entre a imagem, o texto e a nota musical, que passam a funcionar na modernidade como signos equivalentes entre as formas da arte e as formas materiais da vida (RANCIÈRE, 2012a, p.110). Assim, ela não pode testemunhar o irrepresentável, ser garantidora da sublimidade da arte contemporânea e proteger de sua transformação em mercadoria. Ela não é mais a guardiã ética das identidades e da impossibilidade de sua comunicação. Ao contrário, ela é o lugar onde a representação culmina, um lugar de indistinção/indeterminação estética que coloca entre parênteses todas as hierarquias e limites que separam as artes, as identidades, os sentidos e os sentimentos.

Nesse sentido, a “cena da distância sublime” e seus continuados

pronunciamentos a respeito do “irrepresentável/intratável/irrecobrável” (RANCIÈRE, 2005, p.43) pode bem ter como contracena a obra de Basinski. Mesmo porque é possível que a representação do trauma, intermediada por dispositivos técnicos possua uma margem maior de indeterminação. Esse talvez seja o caso de *The Disintegration Loops*. Haveria uma margem de indeterminação permitindo que esse objeto musical rompa seu isolamento como experimentação musical. Seja como for, uma arte oposta à ordem representativa não é uma arte que já não representa, mas uma arte “que já não está limitada nem pela escolha dos representáveis, nem pela dos meios de representar” (RANCIÈRE, 2004, p. 166). Nada é por natureza irrepresentável em face do grande “entrelaçamento igualitário das imagens e dos signos” na interface herdada da revolução estética.

Reivindicações de irrepresentabilidade sempre acompanham questões relativas à relação entre uma ética da produção e circulação de imagens e os limites da arte para retratar o que está fora da experiência comum. Nesse tocante, Rancière se diferencia de autores que diagnosticam na contemporaneidade um destino trágico da modernidade e dos ideais vanguardistas. No campo da arte, que aqui nos reteve particularmente, e segundo o diagnóstico de Rancière, o presente pós-utópico da estética parece impor uma “virada ética” representada pela arte relacional e pela arte do sublime: de um lado, os que atribuem à arte a tarefa de reparar o “elo social”; do outro os que a votam ao testemunho interminável da catástrofe (CACHOPO, 2013, p.40). Não nos debruçaremos aqui sobre a crítica de Rancière à conceitualização do sublime proposta por Lyotard – uma “relação frouxa do visível com o dizível” (RANCIÈRE, 2012a, p. 143) e a atestação do “impensável do primeiro choque” (LOCK FARINA, 2017, p.405). Reconheçamos ao menos a validade da leitura rancieriana que vê no irrepresentável uma resposta frágil às solicitações contemporâneas por uma indeterminação, ou seja, pela processualidade de abertura de um espaço dos possíveis, de releitura das histórias, “deixando ao espectador sua parte” (RANCIÈRE, 2012b, p.88). Será isso, ao preço, quiçá, de certa absolutização da categoria de “dissenso” de que padece hoje o pensamento de Rancière. Mas esta é uma outra história.

Conclusão

Vimos que para Rancière uma arte oposta à ordem representativa não é uma arte que já não representa, mas uma arte “que já não está limitada nem pela escolha dos representáveis, nem pela dos meios de representar” (RANCIÈRE, 2004, p. 166). Mas se nada é por natureza irrepresentável, e quanto à ideia de um tempo cindido em dois por um acontecimento decisivo (RANCIÈRE, 2004, p. 168)? Reportada ao 11 de setembro, essa ideia de um tempo de pontuação da sensibilidade perpetua a radicalidade moderna e sua concepção catastrofista de arte, bem como a neutralização da política no contexto de uma virada ética. É contra essa concepção simultaneamente teleológica e catastrofista da história que vimos como Rancière procura pensar a arte (e a política) no seio – e em confronto – com o nosso tempo.

Procuramos, aqui, à luz de um trabalho de simbolização constitutivo quiçá de um “outro comum” (RANCIÈRE, 2012b, p.123), avaliar o alcance crítico de

alguns diagnósticos encaminhados pelo pensamento revisionista de Rancière relativo às “invenções destinadas a fazer entrar no enquadramento representativo o que nele não cabia” (RANCIÈRE, 2012a, p. 127). Por força do que se constatou, talvez se devesse por fim concluir: *The Disintegration Loops* seria uma dessas “besteiras da arte” que equivalem a uma decisão de não produzir sentidos e interpretações, por estratégia de contraposição à besteira maior, qual seja, aquela do consenso (RANCIÈRE, 2012b, p.79).

Referências

BASINSKI, William. Capas dos quatro álbuns da série *The Disintegration Loops*, 2002-2003. Fonte: fotografia disponível em <https://pt.wikipedia.org/wiki/The_Disintegration_Loops> Acesso: 20 abril 2020.

CACHOPO, João Pedro. “Momentos estéticos: Rancière e a política da arte”. *AISTHE*, vol. VII, nº 11, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Images in spite of all**. Chicago: University of Chicago Press, 2008.

DOROF, Jakob, “William Basinski: Interview”. **Tiny Mix Tapes**, 2014. Disponível em <<https://www.tinymixtapes.com/features/william-basinski>>. Acesso: 23 abril 2020.

LOCK FARINA, Diego. “O uso inflacionista da noção de irrepresentável segundo Jacques Rancière: considerações sobre a categoria do realismo moderno”. **Cadernos do IL**, Porto Alegre, n.º 54, outubro de 2017, p. 392-408.

MONDZAIN, Marie-José. **Homo Spectator. Ver, Fazer Ver**. Trad. Luís Lima. Lisboa: Orfeu Negro, 2015.
_____. **A imagem pode matar?**. Lisboa: Nova Vega, 2009.

PARKS, Andrew. “Interview: William Basinski”. **Self-Titled**, 2012. Disponível em <<http://www.self-titledmag.com/the-self-titled-interview-william-basinski/>>. Acesso: 23 abril 2020.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

_____. “Se o irrepresentável existe”. In: **O destino das imagens**. Trad. Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012a, p.119-149.

_____. **Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l’art**. Paris: Galilée, 2011.

_____. **La méthode de l’égalité**. Paris : Bayard Culture, 2012 b.

_____. **Malaise dans l’esthétique**. Paris: Galilée, 2004.

_____. “O que ‘medium’ pode querer dizer: o exemplo da fotografia”. Trad. Pedro Lapa.

Médium/pós-medium oscilações na arte contemporânea, nº 4, 2016..

_____. “The Paradoxes of Political Art”. In: **Dissensus: On Politics and Aesthetics**. Ed. e trad. Steven Corcoran. London: Bloomsbury, 2010a, p.134-151.

_____. “The Aesthetic Revolution and its Outcomes”. In: **Dissensus: On Politics and Aesthetics**. London: Continuum, 2010b, p. 115-133.

_____. “September 11 and Afterwards: A Rupture in the Symbolic Order?”. In: **Dissensus:**

On Politics and Aesthetics. London: Continuum, 2010c, p. 97-111.

_____. "Aesthetics as Politics". In: **Aesthetics and its Discontents**, trans. by Steven Corcoran. Cambridge: Polity Press, 2009, p. 19-44.

O texto foi recebido em 11/05/2020, foi aprovado em 22/03/2021.

Como citar:

FONTES FILHO, O. (2020). O questionamento do irrepresentável em Jacques Rancière. A propósito de The Disintegration Loops, de William Basinski. *OuvirOUver*, 17(1), 84-98. <https://doi.org/10.14393/OUV-v17n1a2021-54655>

A revista ouvirOUver está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.