

MODERNIDADE EM ARTE: ENTRE FOUCAULT E RANCIÈRE*

MODERNITY IN ART: BETWEEN FOUCAULT AND RANCIÈRE

Cleiton Nery de Santana**

RESUMO

Neste artigo, apresentamos a noção de modernidade artística em Michel Foucault e Jacques Rancière. A nossa pesquisa divide-se em dois momentos. No primeiro, examinamos a noção de modernidade em *A pintura de Manet*. Nessa conferência proferida por Foucault, exporemos os temas do espaço, da luz e do espectador presentes na pintura de Manet. Foucault considera Manet como o primeiro artista moderno. O pintor francês rompe com a representação clássica e inaugura novas visibilidades. A ordem representativa consiste na condição de visibilidade do *quadro em si* ou do *quadro-objeto*. No segundo, investigamos a noção de modernidade em *A partilha do sensível: estética e política*. Nessa obra, Rancière apresenta sua crítica ao conceito de modernidade em arte. Para esclarecer essa noção e situar o problema, devemos entender os três regimes de identificação: *o regime ético das imagens, o regime poético ou representativo das artes e o regime estético da arte*. Ao final, depois da exposição desses dois momentos, entenderemos as aproximações e os distanciamentos entre Foucault e Rancière acerca da noção de modernidade em arte.

PALAVRAS-CHAVE: Foucault; Rancière; modernidade; filosofia; arte.

ABSTRACT

In this article, we present the notion of artistic modernity in Michel Foucault and Jacques Rancière. Our research is divided into two moments. First, we examine the notion of modernity in *A painting of Manet*. In this conference given by Foucault, we will expose the themes of space, light and the spectator present in Manet's painting. Foucault considers Manet to be the first modern artist. The French painter breaks with classical representation and inaugurates new visibilities. The representative order consists of the condition of visibility of the *painting itself* or of the *painting-object*. Second, we investigate the notion of modernity in *A partilha do sensível: estética e política*. In this work, Rancière presents his critique of the concept of modernity in art. To clarify this notion and situate the problem we must understand the three regimes of identification: *the ethical regime of images, the poetic or representative regime of the arts and the aesthetic regime of art*. Finally, after exposing these two moments, we will understand the similarities and differences between Foucault and Rancière regarding the notion of modernity in art.

KEYWORDS: Foucault; Rancière; modernity; philosophy; art.

* Artigo recebido em 07/04/2025 e aprovado para publicação em 20/05/2025.

** Doutorando em Filosofia pela USP, bolsista do CNPq. Mestre em Filosofia pela PUC-SP. Professor assistente do Departamento de Ciências Sociais e Jurídicas do Centro Universitário FEI. E-mail: cleitonsj@yahoo.com.br.

INTRODUÇÃO

Como definir o conceito de modernidade artística? Uma primeira constatação, extremamente simples, mostra que, quanto menos definido, mais o termo é identificado sem dificuldade com *novo*, *contemporâneo* ou *vanguardista*, quando não é ainda relacionado aos movimentos artísticos do século XIX. Uma segunda constatação, mais canônica, situa a arte moderna em um período da História da Arte que se inicia na década de 1850 e termina em meados da década de 1950. Ela precede o período da arte contemporânea que se inicia no pós-guerra, isto é, começa com o movimento *Impressionista* e termina com o surgimento da *Pop Art*. Assim, em nosso estudo, com o intento de delimitar o problema, analisamos a noção de modernidade em arte unicamente presente no pensamento dos filósofos Michel Foucault e Jacques Rancière.

A nossa pesquisa divide-se em dois momentos. No primeiro momento, examinamos a noção de modernidade em *A pintura de Manet*. Nessa conferência de 1971, Foucault entende que a pintura de Manet permite “diagnosticar as condições de possibilidade de qualquer configuração visível, sobretudo em sua forma não representativa, para fazer a arqueologia do visível e das suas formas de problematização” (Triki, 2004, p. 60). Desse modo, por meio da sua análise, o filósofo vê e torna visível aos seus ouvintes o *quadro-objeto*. No segundo, investigamos a noção de modernidade em *A partilha do sensível: estética e política*. Nessa obra de 2000, Rancière apresenta sua crítica ao conceito de modernidade em arte. “Na caracterização da arte contemporânea Rancière não endossou assim o vocabulário corriqueiro da crítica de arte que, nas décadas de 1980 e 1990 – para dar apenas um exemplo –, insistiu no uso dos termos ‘moderno’ e ‘pós-moderno’” (Fabbrini, 2021, p. 125). Assim, o filósofo entende que a noção de modernidade em arte perde o seu sentido, “uma vez que essa é uma convenção estéril da historiografia da arte e da literatura do século XX” (Fabbrini, 2021, p. 125). Enfim, depois da exposição desses dois momentos, entenderemos as aproximações e os distanciamentos entre Foucault e Rancière acerca da noção de modernidade.

1 FOUCAULT E A MODERNIDADE: A PINTURA DE MANET

Foucault considera Manet como o primeiro artista moderno. O pintor francês rompe com a representação clássica e inaugura novas visibilidades. A ordem representativa consiste na condição de visibilidade do *quadro em si* ou do *quadro-objeto*. “Manet é o nome do pai da

modernidade. Ele soube usar as fontes da representação para mostrar gradualmente a realidade material da pintura: um quadrado de tela retangular emoldurado, coberto com tinta e colocado na luz de frente para um espectador” (Perret, 2004, p. 116). Desse modo, quanto menos vemos no quadro, mais vemos o quadro aparecer enquanto objeto real. A invisibilidade, aqui, não é o contrário do visível. Essa invisibilidade é, em realidade, o não representável, ou seja, aquilo que o espectador não pode representar.

Em *A pintura de Manet*, Foucault organiza sua apresentação em três partes ou modos de manifestação da pintura moderna. O primeiro modo consiste em uma abordagem do *espaço* da representação (p. ex. o quadro plano e a importância dos traços verticais e horizontais). O segundo reside no tratamento da *iluminação* (p. ex. o quadro possui sua própria luz, e o espectador ocupa o lado da luz exterior, isto é, ele ocupa o lado daquilo que torna visível). O terceiro equivale ao lugar do *espectador* (p. ex. não existe um único ponto de vista, mas, mediante o deslocamento do espectador, vários). Destarte, em nossa investigação mantemos – com o propósito de entender a noção foucaultiana de modernidade presente na pintura de Manet – a estrutura da conferência: o espaço, a luz e o espectador.

O ESPAÇO

Nesse primeiro momento da conferência, Foucault descreve a materialidade do espaço a partir da análise de oito obras de Manet: *La Musique aux Tuileries* (1862), *Le Bal masqué à l'Opéra* (1873-1874), *L'Exécution de Maximilien* (1868), *Le Port de Bordeaux* (1871), *Argenteuil* (1874), *Dans la serre* (1879), *La Serveuse de bocks* (1879) e *Le Chemin de fer* (1872-1873). Com esse conjunto de pinturas, o filósofo apresenta os elementos (superfície, altura, comprimento) que organizam as composições de Manet.

Foucault sustenta que a pintura de Manet não apresenta profundidade na composição, pois encontramos em suas obras uma proximidade excessiva do rosto dos personagens. Ele entende que “não apenas o efeito de profundidade é apagado, mas a distância que há entre a borda do quadro e o fundo é relativamente curta, de modo que todas as personagens se encontram projetadas à frente; longe de haver profundidade, há, ao contrário, um certo fenômeno de relevo” (Foucault, 2010, p. 264). Desse modo, este recurso do pintor – dos traços verticais e horizontais – dificulta a observação do espectador.

Na história da pintura, principalmente a partir da idade clássica, sabemos que o espaço visível permite as formas, a partir das quais a prática pictural e a visibilidade, em geral, se apresentam como podendo e devendo ser pensadas. Nesse mesmo sentido, nas palavras de Foucault (2010, p. 266), “a percepção pictórica deveria ser como a repetição, a duplicação, a reprodução da percepção cotidiana. O que deveria ser representado era um espaço quase real em que a distância poderia ser lida, apreciada, decodificada, equivalente a quando nós mesmos olhamos uma paisagem”. Na obra de Manet, diferentemente, o filósofo percebe que “a distância não mais se dá a ver, a profundidade não é mais objeto da percepção e a posição espacial e o distanciamento das personagens são dados simplesmente por signos que não têm sentido e função senão no interior da pintura” (Foucault, 2010, p. 266). Assim, ao considerar a materialidade do espaço, a pintura mostra-se ao espectador por aquilo que ela é, isto é, ela não expressa a natureza reproduzida, mas expressa a própria pintura.

Em *L'Exécution de Maximilien*¹ vemos no interior da própria cena um jogo pictórico. Manet pinta a cena do fuzilamento apoiada em um grande muro. A distância entre as vítimas e os executores parece pequena. Os canos das armas parecem tocar o tórax dos condenados. Essa distância é preenchida por uma fumaça que sai das armas praticamente no instante dos disparos à queima roupa. O alinhamento das armas comprime a imagem da cena em uma espécie de sequência de pequenas linhas retas verticais e horizontais. Ainda que estejam no mesmo plano da tela, os condenados são menores do que o pelotão de fuzilamento. Segundo Foucault, aqui, Manet recorre a uma técnica arcaica na pintura². Essa técnica desperta no espectador um “reconhecimento puramente intelectual” e “não perceptivo” – que não se mostra ao olhar – de que deveria existir uma distância entre os dois grupos de personagens.

Em *La Serveuse de bocks* (1879) temos uma superfície com duas faces: *frente* e *verso*. Manet coloca dois personagens centrais na cena que olham para direções opostas e não nos mostra o que esses personagens olham. Foucault entende que essa cena, em certo sentido, não representa nada, não oferece nada para o olhar do espectador. A garçonete, por exemplo, não olha para a bebida que serve ou para o cliente, mas olha para algo que não vemos. Os olhares dos personagens são atraídos para um espetáculo que não é dado à vista, isto é, para algo

¹ Manet encontra sua inspiração na obra *Três de maio de 1808*, pintada em 1814 por Francesco Goya. Ele utiliza-se das técnicas ensinadas no ateliê onde estudou com o mestre Thomas Couture (1815-1879). No entanto, como observamos em *L'Exécution de Maximilien*, ele emancipou-se, aos poucos, da tradição.

² Trata-se de uma técnica anterior ao *Quattrocento*. Na busca pelo efeito de perspectiva, diminui-se gradativamente o tamanho das figuras sem dividi-las em planos.

invisível ao olhar do espectador. Segundo Foucault (2010, p. 271), não resta nada a ver, o quadro resume-se

[...] a olhares dirigidos para o invisível, de forma que a tela não diz no fundo senão o invisível, não mostra senão o invisível e não faz senão indicar, através da direção dos olhares opostos, algo que é necessariamente invisível, pois isso está à frente da tela, e o que é visto por aquele ali, ao contrário, está atrás da tela. De uma parte e de outra da tela, há dois espetáculos que são vistos pelas duas personagens, mas a tela no fundo, ao invés de mostrar o que há para ver, esconde e subtrai. A superfície com suas duas faces, *frente* e *verso*, não é um lugar em que se manifesta uma visibilidade; é o lugar, ao contrário, que assegura a invisibilidade daquilo que é visto pelas personagens que estão no plano da tela.

Portanto, a articulação entre a invisibilidade e a visibilidade amplifica a imagem para além dos limites do quadro. Esse transbordamento inaugura um espaço em que estão inseridos a própria tela, a iluminação e o espectador.

A LUZ

Seguindo sua análise sobre a pintura de Manet, nesse segundo momento da Conferência, Foucault apresenta dois temas sobre os sistemas de iluminação: a discordância e a profundidade. Ao examinar *Le Fife* (1866), *Le Déjeuner sur l'herbe* (1863), *Olympia* (1863) e *Le Balcon* (1868-1869), ele percebe que nessas obras não existe uma luz representada que ilumina o interior do quadro, mas que existe uma luz exterior real que incide sobre a pintura. Assim, quando o quadro acende uma luminosidade exterior, esta transforma o espectador.

As obras *Le Déjeuner sur l'herbe* (1863) e *Olympia* (1863) causaram escândalo e, ainda hoje, são tema de discussão. O que motivou o escândalo? A nudez das personagens? Não! Segundo Foucault, trata-se, aqui, de um escândalo estético. O trânsito entre a moral e a estética decorre da questão da luz e da iluminação.

Em *Le Déjeuner sur l'herbe* (1863) não existe nenhum modo de convenção social. Manet expressou as personagens como se elas compusessem uma natureza morta. Nessa obra, Foucault sustenta que a iluminação – causa da indignação e rejeição do público – fundamenta-se em dois sistemas justapostos: uma iluminação frontal e perpendicular e outra iluminação tradicional. Nesta segunda, uma iluminação tradicional ou clássica, interior ao quadro, a fonte de luz vem do alto e da esquerda. A iluminação clássica vem de cima e atinge o corpo nu da mulher sem modelar, sem conformar relevo algum. Essa iluminação atinge as costas da mulher nua e o rosto dos homens sentados mas não molda suas feições. Desse modo, “esses

dois sistemas de representação, ou melhor, esses dois sistemas de manifestação da luz no interior do quadro, estão aqui justapostos nessa tela mesma, estão em uma justaposição que dá a esse quadro seu caráter em alguma medida discordante, sua heterogeneidade interior” (Foucault, 2010, p. 275).

Olympia (1863)³ sofreu igualmente a rejeição do *Salão de Paris*, porque “não se suportava essa estética, essas superfícies uniformes, essa grande pintura à japonesa, não se suportava a própria baixeza dessa mulher, que é baixa e que é feita para ser baixa. [...] Eu me pergunto se não há, de uma maneira um pouco mais precisa, uma outra razão para o escândalo e que está ligado à iluminação” (Foucault, 2010, p. 276). O filósofo constata que a luz que atinge o corpo da jovem incide perpendicularmente à superfície da tela. Ela é uma luz que vem de fora da tela, precisamente de frente da tela. Desse modo, encontramos dois elementos na apresentação da personagem: a nudez da mulher e uma iluminação frontal conjugada com o lugar do espectador, isto é, o espectador está no lugar da iluminação. O olhar do espectador ilumina a tela e é responsável pela nudez de *Olympia*. Nas palavras de Foucault, “nós somos responsáveis pela visibilidade e nudez da *Olympia*. Ela não está nua senão por nós, pois somos nós que a deixamos nua, e nós a deixamos nua porque, olhando-a, nós a iluminamos, pois, de toda forma, nosso olhar e a iluminação não são senão a mesma coisa” (Foucault, 2010, p. 277). Portanto, no jogo entre a nudez e aquele que se coloca diante da tela, quem ocupa o lugar da luz é o próprio espectador.

Em *Le Balcon*, em sua iluminação, encontramos novamente os elementos imagéticos que constroem o espaço. Esses elementos são tradicionalmente dominados pela razão cromática do branco e do preto. Ademais, o jogo de verticais e horizontais não esconde o suporte da pintura. Manet redobra e multiplica linhas e retângulos para enfatizar a materialidade da pintura. Ele enquadró a cena com persianas verdes. Além destas – com suas numerosas treliças horizontais – existe ainda o gradeado de ferro verde da parte frontal inferior do balcão composto por horizontais e verticais que reproduzem no interior da imagem o aspecto material da superfície da tela. As três personagens que estão no balcão, entre as persianas, possuem roupas com tonalidades bastante claras, de certo branco intenso que as deixa lisas e em contraste com a escuridão do quarto por detrás delas. Assim, esse espaço que Manet torna invisível ao observador está relacionado à luminosidade, ou seja, toda luz está do lado de fora. Ela não

³ Manet encontra a sua inspiração na *Vênus de Urbino* (1538) de Ticiano (1490-1576) e este, por sua vez, foi inspirado na *Vênus Adormecida* (1510) de Giorgione (1477-1510).

penetra no interior da sala, pois incide de cima como a luz do sol ao meio-dia. Como as duas moças estão mais para fora do balcão, elas recebem essa luz de maneira intensa e direta. Por último, segundo Foucault (2010, p. 279), “a visibilidade é ainda como destacada pelo fato de que essas três personagens olham para três direções diferentes, todas absorvidas por um espetáculo intenso que, evidentemente, nós não podemos conhecer, um porque está à frente da tela, o outro porque está à direita da tela, o terceiro porque está à esquerda da tela”.

O ESPECTADOR

Nesse terceiro e último momento da Conferência, Foucault apresenta o lugar do espectador na pintura de Manet. Sabemos que esse tema apareceu anteriormente nas discussões sobre o espaço e a luz. Contudo, aqui, unicamente sob a análise da obra *Un bar aux Folies Bergère* (1881-1882), Foucault tematiza a materialidade do quadro a partir do movimento do espectador.

Em *Un bar aux Folies Bergère* (1881-1882), encontramos uma personagem central, uma balconista e, atrás dela, um espelho que nos reenvia a própria imagem dessa personagem. Nessa tela existe um espaço entre a personagem e o espelho, uma distância entre os dois, que permite simultaneamente a visão da frente e das costas da garçonete refletida. Manet, nesse espelho, “representou aquilo que está diante da tela, de modo que não se vê, não há verdadeiramente profundidade. É a dupla negação da profundidade, pois não apenas não se vê o que há atrás da mulher, já que ela está bem à frente do espelho, mas não se vê atrás da mulher senão o que está à frente” (Foucault, 2010, p. 280). Desse modo, não podemos perceber nem o reflexo da imagem das costas da balconista nem aquilo que está atrás dela, pois ela está perto demais do espelho, e tal percepção demanda um inusitado deslocamento do espectador para a direita. Esse espectador deve posicionar-se ao mesmo tempo em frente e à direita da mulher.

A balconista, frontalmente observada pelo espectador, tem seu reflexo representado no espelho à direita, produzindo dois lugares para o pintor e, conseqüentemente, para o próprio espectador. Foucault busca uma solução para o problema ao considerar o espelho na diagonal, mas a borda do espelho demonstra a impossibilidade dessa suposição. Além disso, existe o reflexo de um homem no espelho, no lugar onde o pintor e o espectador deveriam ocupar. Destarte, encontramos uma incompatibilidade, tanto na ausência, como na presença do personagem, ou melhor, temos, aqui, três sistemas de incompatibilidade:

[...] o pintor deve estar aqui e deve estar lá; aí deve haver alguém e não deve haver ninguém; há um olhar descendente e há um olhar ascendente. Essa tripla impossibilidade em que estamos de saber onde é preciso que nos coloquemos para ver o espetáculo como nós o vemos, essa exclusão, se quiserem, de todo lugar estável e definido onde posicionar o espectador é evidentemente uma das propriedades fundamentais desse quadro, e explica ao mesmo tempo o encantamento e o mal-estar que se experimenta olhando-o (Foucault, 2010, p. 283).

Manet concebeu um espectador que poderia movimentar-se diante da tela. “Ele fez agir na representação os elementos materiais fundamentais da tela, ele estava inventando, se quiserem, o quadro-objeto, e estava aí, sem dúvida, a condição fundamental para que um dia finalmente nós nos livremos da própria representação” (Foucault, 2010, p. 284). Portanto, com a possibilidade de deslocamento do espectador, com a iluminação exterior e real, com a supressão da profundidade e com as verticais e horizontais perpetuadas duplicando a moldura da tela, Manet rompe com o modelo clássico e inaugura a história da pintura moderna.

2 RANCIÈRE E A MODERNIDADE: O REGIME DE IDENTIFICAÇÃO NA ARTE

Em *A partilha do sensível: estética e política*, Rancière (2005) apresenta a noção de modernidade para pensar a criação artística no século XX e a sua relação com o político. Ele entende que “a noção de modernidade estética recobre, sem lhe atribuir um conceito, a singularidade de um regime particular das artes, isto é, um tipo específico de ligação entre modos de produção das obras ou das práticas, formas de visibilidade dessas práticas e modos de conceituação destas ou daquelas” (Rancière, 2005, p. 27-28). No entanto, para esclarecer essa noção e situar o problema, primeiramente devemos entender os três regimes de identificação: *o regime ético das imagens, o regime poético ou representativo das artes e o regime estético da arte*.

*O regime ético*⁴ *das imagens* busca “saber no que o modo de ser das imagens concerne ao *ethos*, à maneira de ser dos indivíduos e das coletividades” (Rancière, 2005, p. 29). As criações artísticas são pensadas e avaliadas dentro de uma comunidade, na relação com os indivíduos que dela participam. Elas existem unidas à perspectiva de um laço social

⁴ Em *Malaise dans l'esthétique*, ao pensar a ascensão dos modos de funcionamento do regime ético no campo da arte contemporânea, Rancière (2004, p. 146) entende que “antes de significar norma ou moralidade, a palavra *ethos* significa de fato duas coisas: o *ethos* é a morada e a maneira de ser, o modo de vida que corresponde a essa morada. A ética é então o pensamento que estabiliza a identidade entre um entorno, uma maneira de ser e um princípio de ação”.

comunitário que as antecede e o qual espera-se que elas não rompam, mas ativem, reparem e incorporem. Segundo Rancière, os modos de funcionamento do regime ético estão relacionados, por exemplo, à proibição ou permissão na produção de representações de divindades e no uso e efeito que essas imagens provocam na comunidade. Ainda pertence ao regime ético toda “a polêmica platônica contra os simulacros da pintura, do poema e da cena” (Rancière, 2005, p. 28). Além dos simulacros – que se referem a modelos irrealis e potencialmente resultam na incorporação de práticas imorais – a polêmica platônica sustenta-se, igualmente, no modo como a pintura, o poema e a cena embaralham não apenas a partilha do saber e do não saber, mas também a das atividades e das capacidades apropriadas a cada uma das partes de uma comunidade. Assim, Rancière encontra no pensamento platônico pontos fundamentais que sustentam a sua concepção acerca do regime ético de identificação.

O regime poético ou representativo das artes procura a identificação da verdade presente na *poiesis* e na *mimesis*. Rancière entende que “o princípio mimético, no fundo, não é um princípio normativo que diz que as artes devem fazer cópias parecidas com seus modelos. É, antes, um princípio pragmático que isola, no domínio geral das artes (das maneiras de fazer), certas artes particulares que executam coisas específicas, a saber, imitações” (Rancière, 2005, p. 30). Nesse contexto, ao considerar a elaboração aristotélica, a *mimesis* não equivale a um princípio de normas submetendo certas artes à produção de semelhanças em relação a um modelo prévio. Ela equivale a um princípio de estabilização entre modos de produção de presenças sensíveis e modos de interpretação de dados a partir do qual se estabelece um critério de divisão no interior das práticas humanas. Desse modo, a *mimesis*, antes de ser uma força de constrangimento, é “o vinco na distribuição das maneiras de fazer e das ocupações sociais que torna as artes visíveis. Não é um procedimento artístico, mas um regime de visibilidade das artes” (Rancière, 2005, p. 31).

O regime estético da arte opõe-se ao regime poético ou representativo. Esse regime chama-se *estético* porque “a identificação da arte, nele, não se faz mais por uma distinção no interior das maneiras de fazer, mas pela distinção de um modo de ser sensível próprio aos produtos da arte. A palavra ‘estética’ [...] remete, propriamente, ao modo de ser específico, daquilo que pertence à arte, ao modo de ser de seus objetos” (Rancière, 2005, p. 32). No regime estético, a concepção de estética significa pertencer a um tecido sensível específico, distinto do tecido sensível cotidiano e subtraído de suas coordenações ordinárias. Essa estética não é uma forma de pensamento sobre a sensibilidade humana, mas o nome de um regime de

identificação em que as coisas da arte se caracterizam por seu pertencimento a um mesmo campo sensível. Assim, esse mesmo campo sensível define-se pelo seu caráter contraditório, ou seja, pelo fato de ser associado à manifestação de uma potência heterogênea a si mesma.

Após essa breve apresentação sobre os três regimes de identificação, Rancière (2005, p. 34) entende que, agora, “pode-se compreender as funções exercidas pela noção de modernidade. Pode-se dizer que o regime estético das artes é o verdadeiro nome daquilo designado pela denominação confusa de modernidade”. A noção de modernidade não somente oculta a especificidade do regime das artes, mas também o *sentido* da especificidade dos regimes das artes. Ela estabelece uma fronteira – de passagem ou de descontinuação – entre “o antigo e o moderno, o representativo e o não representativo ou antirrepresentativo. O ponto de apoio dessa historicização simplista foi a passagem a não figuração na pintura. Essa passagem foi teorizada numa assimilação sumária com um destino global antimimético da ‘modernidade’ artística” (Rancière, 2005, p. 34-35). No entanto, a recusa da *mimesis* pela modernidade não implica a recusa da figuração. Rancière defende que no regime estético das artes não existe oposição entre o antigo e o moderno. Ele entende que a oposição existe entre dois regimes de historicidade, isto é, a oposição entre o antigo e o moderno existe no interior do regime mimético.

Em *A comunidade estética em Jacques Rancière*, Fabbrini (2021, p. 126) defende que

[...] a noção de modernidade artística é para Rancière, em suma, um grande equívoco. É antes de tudo uma “fábula” segundo a qual a arte moderna teria produzido uma “revolução estética” ao apresentar como “essência pura da arte” a busca do “novo”. [...] A esse construto “moderno” de uma teleologia da ruptura, Rancière contrapõe a noção de “regime estético”.

Desse modo, com a noção de regime estético, busca-se contrapor a esse tipo de valorização de impulsos de inovação formal e desvinculação com a tradição definindo rupturas nos modos de fazer das diferentes artes modernas um traçado gradual de modos de ver e dizer, sentir e pensar – muitas vezes debruçando-se inclusive sobre formas artísticas do passado e reinterpretando-as –, redefinindo lentamente o que sejam práticas e potências artísticas e estabelecendo uma noção de arte.

Fabbrini entende que esta noção de arte ou de regime estético em Rancière – fundada na crítica ao projeto moderno nas artes como forma de emancipação e na ideia de comunidade como partilha do sensível – assemelha-se à noção de heterotopia em Foucault (2013). Na

emissão radiofônica, em 1966, Foucault define a heterotopia como a ciência dedicada aos espaços absolutamente outros dos que vivemos. A heterotopia realiza-se como *espaços outros* em uma sociedade, e nenhuma sociedade constitui-se sem esses espaços. O espaço heterotópico é repleto de relações, é o espaço de fora. No entanto, mesmo que a compreensão de comunidade estética em Rancière aproxime-se da compreensão de heterotopia em Foucault, dela afasta-se, pois

[...] o autor elege o conflito (ou o dissenso) como seu traço definidor. A arte é assim, para Rancière, política *na sua forma* porque instaura um conflito sobre a “distribuição de lugares e disposições, de quem toma parte e de quem não tem parte naquilo que é comum”, suspendendo assim, ainda que temporariamente, toda forma de hierarquia ou poder (Fabbrini, 2021, p. 137).

Assim sendo, entre a heterotopia e o dissenso, a noção de arte funda um *outro espaço* de subjetivação *política*, ou seja, uma comunidade estética.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo deste trabalho consistiu em demonstrar como o conceito de modernidade em arte é pensado por Foucault e por Rancière e, em consequência, as aproximações e os distanciamentos entre ambos os filósofos. Sabemos que Foucault não dedicou exclusivamente – diferente de Rancière – sua pesquisa aos temas da arte e da estética. Nesse sentido, Rancière consegue – sem recusar – superar Foucault acerca da noção de modernidade artística; melhor dizendo, aquele consegue pensar o impensado por este. Sabemos ainda que ambos os filósofos dedicam – cada um a seu modo – seus trabalhos aos temas da política. Assim, neste campo, mais especificamente com a noção de *heterotopia*, pensamos simultaneamente a aproximação e o distanciamento entre os dois autores acerca da noção de *modernidade em arte*.

Em Foucault, o entrelaçamento do espaço com o olhar é exposto pela análise de três temas presentes na pintura de Manet: a superfície da tela, a luminosidade e o observador. Ele compreende que o espaço pictórico em Manet configura-se como um espaço que não se efetua na experiência ordinária, mas na experiência de estranhamento do espaço imediato ou do espaço da representação. Em Rancière, a passagem do *regime representativo das artes* para o *regime estético* funda a noção de *comunidade estética*. Ele sustenta igualmente o surgimento

de outros lugares ou novos espaços de interação na criação artística, mas, como defende Fabbrini (2021), na comunidade dissensual encontramos uma suspensão de toda forma de hierarquia ou poder. Portanto, a noção de modernidade em arte ou as discussões estéticas em Foucault e Rancière estão indissolúvelmente relacionadas – mesmo existindo algumas distâncias – às análises da política e do poder.

REFERÊNCIAS

FABBRINI, Ricardo Nascimento. A comunidade estética de Jacques Rancière. **Limiar**, São Paulo, v. 8, n. 15, p. 124-140, 1º sem. 2021.

FABBRINI, Ricardo Nascimento. Pintura e escritura. **Rapsódia**, São Paulo, v. 1, n. 9, p. 151-160, 2015.

FOUCAULT, Michel. A pintura de Manet. Tradução de Rodolfo E. Scachetti. **Visualidades**. Goiânia, v. 8, n. 2, p. 259-285, jul./dez. 2010.

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, as heterotopias**. Tradução de Salma T. Muchail. São Paulo: N-1 Edições, 2013.

PERRET, Catherine. Le modernisme de Foucault. *In*: SAISON, Maryvonne. **Michel Foucault, un regard**. Paris: Seuil, 2004. p. 113-126.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. Tradução de Mônica C. Neto. São Paulo: Ed. 34, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. **Malaise dans l'esthétique**. Paris: Galilée, 2004.

TRIKI, Rachida. **Foucault en Tunisie**. *In*: SAISON, Maryvonne. **Michel Foucault, un regard**. Paris: Seuil, 2004. p. 51-63.