

**RANCIÈRE: A POLITICA DAS IMAGENS**

**RANCIÈRE: LA POLÍTICA DE LAS IMÁGENES**

**RANCIÈRE: THE POLITICS OF IMAGES**

**Pedro Hussak van Velthen Ramos**

Prof. Adjunto da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

E-mail: [phussak@uol.com.br](mailto:phussak@uol.com.br)

**Resumo:** Este artigo mostra os desdobramentos das reflexões de Jacques Rancière em torno da relação entre política e estética no domínio específico da imagem. Trata-se de mostrar em que sentido as imagens se articulam politicamente em sua circulação social. Nas duas primeiras partes, expõe-se a crítica de Rancière a dois modos de se colocar a relação entre imagem e política: por um lado, a ideia de que a própria imagem seria nociva à política; por outro, a consideração de que o elemento político da imagem estaria no conteúdo que ela apresenta. Por fim, pretende-se mostrar que, para o pensador francês, a politicidade das imagens deve ser encontrada em um regime determinado de articulações de seus elementos e funções que ele chama de “regime de *imagéité*”. Como conclusão, serão discutidas as consequências da passagem de um regime a outro, a saber, do regime representativo ao regime estético.

**Palavras-chave:** imagem, arte, política, estética, Jacques Rancière.

**Resumen:** Este artículo muestra los desdoblamiento de las reflexiones de Jacques Rancière en torno de la relación entre política y estética en el dominio específico de la imagen. Se trata de demostrar el sentido en el cual las imágenes se articulan políticamente en su circulación social. En las dos primeras partes se expone la crítica de Rancière a dos modos de plantear la relación entre imagen y política: por un lado, la idea de que la propia imagen sería nociva a la política; por otro, la consideración de que el elemento político de la imagen estaría en el contenido que la misma presenta. Por fin, se busca mostrar que, para el pensador francés, la politicidad de las imágenes debe ser encontrada en un régimen determinado de articulaciones de sus elementos y funciones que él denomina “régimen de *imagéité*”. Como conclusión, serán discutidas las consecuencias del pasaje de un régimen a otra, a saber, del régimen representativo al régimen estético.

**Palabras-clave:** imagen, arte, política, estética, Jacques Rancière.

**Abstract:** This article shows the unfoldings of the reflections by Jacques Rancière about the relationship between politics and aesthetics in the specific domain of the image. It is about showing in what sense the images politically articulate themselves in their social circulation. In the two first parts, Rancière's criticism to two ways of placing the relationship between image and politics: on one hand, the idea that the very image would be harmful to politics, on the other hand, the consideration that the political element of the image would be in the content that it shows is exposed. Finally, it is intended to show that, for the French thinker, the politicality of images must be found in a determined regime of articulations of their elements and functions that he names regime of "imageness". By means of conclusion, the consequences of a passage from one regime to the other, that is, from the representative regime to the aesthetic regime, will be discussed.

**Key words:** image, art, politics, aesthetics, Jacques Rancière.

As reflexões de Jacques Rancière sobre o problema da imagem se inserem no espectro mais amplo de seu pensamento, cujo eixo principal consiste em mostrar que há uma relação indissociável entre estética e política. A formulação *partilha do sensível*, inicialmente cunhada para expressar a ordenação social dos modos de fazer, modos de visibilidade e modos de dizer, acabou por revelar uma dimensão estética à medida que esta ordenação define modos de ver e sentir. A estética, por seu turno, encontrou uma dimensão política já que sempre pode reconfigurar esta ordenação, abrindo a possibilidade para novos modos de ver e sentir. Assim, é de esperar que o desenvolvimento deste pensamento se orientasse para as reflexões em torno da imagem e sua politicidade.

No entanto, diferente daquela tendência crítica que considera que na atualidade haveria um predomínio da *tela total*, cuja consequência seria uma paulatina substituição da "realidade" pela esfera das imagens, Rancière sustenta que ideia de que vivemos uma "desrealização do mundo" pelas imagens não é nada além de uma tautologia. Dizer que não há mais "realidade", apenas "imagens" equivale a dizer que não há "imagens", mas apenas "realidade" (Rancière, 2009a, p. 9). Tomar a imagem pelo que ela possui meramente de visual significa desconsiderar o complexo jogo de relações que define o seu sentido e sua especificidade na esfera social. A percepção de que hoje há uma *saturação* de imagens é falsa, pois o que se vê é uma *pobreza* de imagens. Se as imagens midiáticas produzem um domínio ideológico, criando uma ilusão de consenso, a tarefa política atual seria *trabalhar* imagem a fim de criar outras possibilidades que sejam capazes de produzir um *dissenso* com relação aos holofotes das imagens espetaculares.

Rancière não vê qualidades particulares intrínsecas às imagens que seriam dadas pelo meio técnico que as produziu, mas busca, antes, compreendê-las dentro de um sistema de relações *a priori* que define o seu modo de apresentação. Tais sistemas constituem um regime de *imagéité*, cujo modo de articulação define sua politicidade específica. Neste artigo, pretende-se, no campo específico das imagens, caracterizar o *regime representativo* e mostrar como se dá a passagem ao *regime estético*. O artigo, que se apóia teoricamente nos textos *A imagem intolerante* e *A imagem pensativa* (publicados em *O espectador emancipado*) e *O destino das imagens* e *A frase, a imagem, a história* (publicados em *O destino das imagens*), está estruturado três partes:

1. Em primeiro lugar, será exposta a crítica de Rancière às posições que consideram que a imagem por si só seria nociva à dimensão política, particularmente as oposições: imagem X ação e imagem X testemunho.

2. Em seguida, procurar-se-á mostrar que se não se deve descartar a esfera da imagem, é preciso ao mesmo tempo atentar para a eficácia de uma imagem que pretende um efeito "político" para mostrar quão falhos são aqueles modelos que acreditam em uma continuidade imediata entre os conteúdos de determinada imagem e as formas do pensamento sensível.

3. Por fim, argumentar-se-á que politicidade própria da imagem deve ser encontrada em determinados regime de articulação de elementos e funções que compõem o discurso imagético.

No que toca ao primeiro ponto, no seu texto *A imagem intolerável*, Rancière debate com Guy Debord e Claude Lanzmann que, por razões diferentes, tendem a considerar a própria imagem como elemento alienante: no primeiro caso, estabelece-se uma oposição entre a imagem e a ação; no segundo entre a imagem e o testemunho. Passemos a uma análise pormenorizada da crítica a estes dois posicionamentos.

Em grande medida, o livro *O espectador emancipado* parte do mesmo problema levantado por *Sociedade do Espetáculo*, a saber, a passividade do espectador, mas diverge quanto à tese

central de que haveria uma oposição intrínseca entre a imagem e a *práxis*. Para Debord, a imagem espetacular por si só produz a passividade à medida que se configura como a inversão da vida já que diante da imagem espetacular, o homem se vê separado dos acontecimentos, sentindo-se impotente para agir no sentido da transformação política. A imagem espetacular aliena a *práxis* humana. Nesta perspectiva, o problema não estaria simplesmente em desvendar criticamente certos conteúdos ideológicos presentes em determinadas imagens, mas a *própria* imagem espetacular seria o inimigo a ser combatido. Parodiando a famosa sentença de Marx nas teses sobre Feuerbach, Debord, ao dizer que “o mundo já foi filmado, a questão é transformá-lo”, parte para uma proposta político-estética de uma intervenção direta no espaço público, cuja expressão foi o movimento *Internacional Situacionista*, idealizado por ele e por outros intelectuais e artistas.

Ao contrário de Debord, Rancière (diga-se de passagem, também remanescente da geração francesa de 1968) procura entrever uma possibilidade emancipatória para a relação com a *imagerie*. Assim, se ele acompanha o diagnóstico crítico em relação à imagem espetacular, ele não acompanha a ideia de que toda imagem seria alienante e que deveria ser substituída pela “ação”. Rancière sustenta que tal substituição conduz a um paradoxo, evidenciado no fato de que além de escrever um livro, Debord não se furta a usar as imagens para apresentar suas teses. O filme *Sociedade do espetáculo* faz uma montagem de diversas imagens de arquivo que contrastam com um narrador que enuncia as teses do livro. Colocando lado a lado imagens de políticos, de filmes de Hollywood, do universo da moda e da publicidade, mas também cenas do cotidiano como uma bucólica família de férias na praia, o filme quer mostrar que no fundo todas as imagens se equivalem. Com isso, pretende-se revelar a passividade daquele que está condenado a nunca agir e ser um eterno consumidor. Mas justamente neste ponto aparece o paradoxo: se o consumidor não olhasse para as imagens ele não seria culpado de sua passividade. Assim, para que o acusador da passividade consiga convertê-lo para a ação, é preciso mostrar criticamente a vida falsa por detrás das imagens.

Em certo sentido, o paradoxo apontado em relação ao filme *Sociedade do Espetáculo* também pode ser aplicado em relação ao filme *Shoah*. Se Debord rejeita a imagem a favor da ação, o diretor Claude Lanzmann estabelece uma oposição entre a imagem e o testemunho, particularmente em relação ao problema da memória do holocausto. Para Lanzmann, o extermínio é algo inimaginável, portanto nenhuma imagem estaria à altura do ocorrido. Com mais de nove horas de duração, o filme *Shoah* (1985) descarta as imagens de arquivo, adotando um posicionamento ético-estético que consiste em valorizar o testemunho para abordar o tema. Rancière, contudo, argumenta que o próprio testemunho do sobrevivente acaba por produzir *outra* imagem, pois se o filme suprime as imagens de arquivo, ele acaba por revelar a força visível da imagem sofredora daquele que sobreviveu ao horror e que faz seu relato diante da câmera.

Rancière quer mostrar que, no fundo, dois posicionamentos que tendem a ser críticos à esfera da imagem acabam por revelar o seu próprio poder crítico. No entanto, esta constatação não pode diminuir o problema que ambos os filmes colocam: em um mundo em que todas as imagens se equivalem, então não haveria mais um critério para distingui-las. É comum, por exemplo, que jornais coloquem lado a lado cenas de injustiças sociais com cenas banais. Exposições com fotos de genocídios e massacres, na maioria das vezes, não produzem o efeito de gerar uma indignação e uma revolta naqueles que as assistem.

Na busca pela construção de uma imagem com eficácia política, Rancière pergunta pela possibilidade de uma *imagem intolerável*, uma imagem que reúna as condições necessárias para gerar indignação em seu espectador. Já de início, Rancière argumenta que não se deve buscar os modelos de eficácia de tal imagem em seus conteúdos, como no caso da apresentação, na semana de moda de Milão de 2007, da foto de uma modelo anoréxica nua. Com esta provocação, o fotógrafo Oliviero Toscani visava mostrar todo sofrimento e exploração que se esconde atrás de um mundo de glamour e luxo. Ocorre que se o mundo da moda continuou a ser fascinante para os que dele tomam parte, e o impacto causado pela foto não foi capaz de produzir indignação contra aquela situação, isto se dá porque não há uma relação direta

entre o que a imagem apresenta e a sua recepção. De resto, vale aqui a questão sobre a falta de critério em torno da circulação das imagens visto que a imagem de Toscani é apresentada sob o mesmo regime de visibilidade do mundo que quer criticar, constituindo-se como um reverso sórdido de uma aparência brilhante, mas que, no fundo, acaba por constituir um único e mesmo espetáculo. A imagem de Toscani perde a sua eficácia porque se insere no mesmo fluxo de imagens do universo publicitário da moda, sendo facilmente absorvido por este.

No texto supracitado, Rancière não chega a uma conclusão definitiva sobre quais são as condições de possibilidade de uma imagem intolerável, mas aponta para a construção de imagens que, longe do caráter explícito de Toscani, podem contribuir de forma sutil para desenhar novas formas de articulação entre o dizível, o visível e o pensável, como é o caso da fotógrafa francesa Sophie Riestelhueber, cuja fotografia da série *WB (West Bank)*, de 2005, mostra um conjunto de pedras sobre uma estrada que se integra harmonicamente a uma paisagem mediterrânea. Tal cena de aparência idílica é, na realidade, uma barreira israelense em uma estrada palestina. Assim, ao não fotografar o grande muro da separação entre israelenses e palestinos, a artista opta por não mostrar o “ícone midiático” do “problema do Oriente médio”, mas trabalhar as feridas e cicatrizes que o conflito marca sobre o território.

Com este e outros exemplos, Rancière vislumbra um vínculo entre arte e política, considerando que quando um artista está preocupado em “passar uma mensagem” política não faz outra coisa senão infantilizar o espectador. Neste sentido, o livro *O espectador emancipado* é a tentativa de transpor as considerações sobre emancipação discutidas anteriormente em *O Mestre ignorante*, onde Rancière apresenta o que acredita ser o princípio de uma educação emancipadora – a igualdade das inteligências. Escrito no contexto de uma reforma educacional, o livro defende que a igualdade não deveria ser adotada como uma meta a ser alcançada, mas, antes, como ponto de partida. Com isso, o livro colocava em questão as hierarquias estabelecidas no sistema educacional como um entrave ao cumprimento do programa iluminista que orienta a educação francesa.

O antípoda da emancipação, a "educação embrutecedora" é aquela que submete a razão do aluno àquela do professor que, por seu turno, torna-se um explicador daquilo que o aluno supostamente não é capaz de aprender autonomamente (Rancière, 2002, p. 30). A analogia com o que se chamou de arte política, ou arte engajada no século XX é evidente, pois à medida que esta tentava desvendar ou denunciar os mecanismos de dominação social, acabava por se revelar diretiva da compreensão do espectador. Para Rancière, ainda que a arte política do século XX não tivesse mais o mesmo objetivo de corrigir os costumes, ela ainda se movia segundo a lógica do teatro moral do século XVIII, pois tanto neste quanto naquela domina um modelo mimético, cujo pressuposto é que há uma relação necessária de causa-efeito entre o que a obra mostra e a recepção do espectador, ou, ainda, que a intenção do artista vai provocar um determinado resultado na compreensão de mundo do espectador.

Rancière propõe outro modelo para se pensar a politicidade da arte, agora não mais sob a camisa-de-força do "engajamento": a *eficácia estética* concerne precisamente à compreensão de que há uma descontinuidade entre as formas sensíveis da produção artística e as formas sensíveis do pensamento dos espectadores. Nesta perspectiva, a politicidade da arte, tal como Rancière pensa, não está na direção do público para determinados fins, mas, ao contrário, na suspensão de toda relação determinável entre a intenção da produção e efeito na recepção. A arte é política quando produz um *dissenso* entre a produção artística e fins sociais definidos. Para Rancière, tal dissenso não é a controvérsia de ideias, mas o conflito entre vários *regimes sensoriais*. A política da arte é, portanto, a atividade que reconfigura os quadros sensíveis no seio do qual se dispõem os objetos comuns, rompendo com a evidência de uma "ordem natural" que define os modos de fazer, os modos de dizer e os modos de visibilidade.

A arte é política não por defender tal ou qual causa, mas à medida que mobiliza um conjunto complexo de relações. A consequência desta formulação é que a própria noção de "obra" enquanto um objeto deve ser ampliada para a ideia de *regime das artes* como um *a priori* que define toda rede de relações e articulações em torno da arte. Em *A partilha do sensível*, são

definidos três regimes das artes: o regime ético; o regime representativo e o regime estético (Rancière, 2009c, p. 27).

No escopo deste trabalho, interessa-nos, por um lado, compreender a passagem do regime representativo para o regime estético; por outro entender como Rancière estabelece um correlato desta construção para o domínio específico das imagens. Em *O Destino das imagens*, o termo "regime de *imagéité*", neologismo cuja tradução livre poderia ser *regime de* imaginidade, designa um *a priori* que define o modo de articulação dos elementos e funções que operam na imagem.

Assim, para compreender as considerações de Rancière sobre a imagem, é preciso atentar para dois aspectos:

a) A imagem não deve ser reduzida à sua visualidade, mas ser compreendida em sua *alteridade*. A imagem, ao contrário do que possa parecer à primeira vista, não se reduz ao que ele possui de *visual*, pois nela operam também o não-visível, o dizível e o indizível (Rancière, 2009a, p. 11).

b) A imagem possui um caráter paradoxal: ao mesmo tempo autônoma e elemento que compõe uma parte em um determinado fluxo imagético (Rancière, 2009a, p. 43).

A imagem, em sua presença muda, quando é conjugada com outras imagens vê seu sentido imanente se modificar, criando um encadeamento cuja produção de sentido não ocorre apenas pelos signos visuais, mas também o invisível, o dizível e o indizível. A articulação destes elementos constitui um regime específico como um conjunto de operações que articula elementos e funções.

O *regime representativo das artes* aparece com o restabelecimento da mimesis na *Poética* de Aristóteles contra o ataque platônico. A ideia de que a arte imita a natureza vai, mais tarde no Renascimento, servir como uma tarefa ao artista - representar corretamente a realidade. O estabelecimento desta tarefa traz consigo a definição de uma série de hierarquias quanto ao *quê* e a *como* deve ser representado e *a quem* se destina tal ou qual representação. Tais hierarquias formam-se entre os gêneros artísticos, entre os elementos internos de uma obra singular e entre o tipo de público capaz de fruir tal ou qual obra.

A passagem para o *regime estético das artes* concerne principalmente às quebras das hierarquias do regime representativo.

Se em um determinado momento histórico a pintura cumpriu um papel ideológico definindo os "grandes temas" a serem representados, a tendência, que se cristalizou no século XIX, de pintar pessoas e situações comuns fez com que os temas se horizontalizassem. Com isso, qualquer tema seria merecedor de uma representação, chegando mesmo a uma situação em que foi possível prescindir totalmente de tema com o aparecimento da arte abstrata. Também a ideia de que haveria públicos específicos, como por exemplo, o drama "sério" voltado para a burguesia e a comédia para as classes populares, há muito vem sendo colocada em questão por diversos movimentos artísticos e culturais. Finalmente, com a arte moderna a própria hierarquia entre os elementos internos de uma obra foi colocada em questão.

Com relação à passagem de um regime de *imagéité* a outro, Rancière aponta uma importante quebra de hierarquia, a saber, a subordinação da *imagem* ao *texto* (ou à *voz*). A passagem do regime representativo ao regime estético pode ser exemplificada na crítica feita no texto *A imagem pensativa* ao modo como Barthes aborda o tema da fotografia em *A câmara clara*. Rancière argumenta que a distinção entre o *punctum* e o *studium* pressupõe a compreensão de que a imagem aparece como uma parte de um *drama*, ou seja, ela seria apenas um momento em uma narrativa maior. Nesta perspectiva, há uma interpretação discordante daquela de Barthes em relação à foto de Lewis Payne, condenado à morte por tentar assassinar o secretário de estado americano W.H. Seward. Nesta circunstância, o jovem foi fotografado por Alexander Gardner algemado e a espera de seu enforcamento. Barthes diz "a foto é bela, o jovem também: trata-se do *studium*. Mas o *punctum* é: ele vai morrer". Independente do fato de sabermos o contexto em que a foto foi tirada ou de que se infira o *punctum* pelo fato de ele estar algemado, Rancière quer mostrar que na interpretação de Barthes a foto parece desempenhar uma função em um fluxo que narra uma determinada história em um contínuo linear, conformando-se como um ponto em uma narrativa que desembocará em um desenlace, neste caso, a morte do rapaz.

Para Rancière, a forma de interpretação proposta por Barthes está vinculada ao *regime representativo* porque constitui uma hierarquia da narrativa (ou da *voz*) sobre a imagem. A

passagem para o regime estético implica, portanto, em não tomar a imagem como parte de uma ação. Rancière considera que se trata de captar a imagem no regime estético no momento de uma *interrupção*, na qual se suspende toda relação entre narração e expressão. A imagem interrompida não vai mais aparecer como algo suplementar à ação, afirmando sua autonomia, embaralhando tanto o encadeamento clássico das causas e efeitos quanto o processo de criação de expectativas e sua realização ou não

Não estando subordinada à ação, a fotografia em sua presença muda revela um conjunto de indeterminações. Olhando simplesmente a foto não é possível saber se a cena foi conseguida de forma "espontânea" ou "montada", por isso, também não é possível saber por que a foto foi tirada e muito menos a quem ela se dirige. As indeterminações da imagem interrompida atraem sempre novos significados e o espectador coloca nelas suas próprias intenções, criando um jogo entre estranhamento e significação. Assim, a pensatividade da imagem não está no conteúdo que ela apresenta, mas no fato de que sua autonomia coloca em jogo vários modos de representação.

Assim, a imagem perfaz um efeito de circulação, semelhante ao que ocorre com o mestre ignorante e seus alunos. A imagem é um *terceiro* entre aquele que produziu a imagem e aquele que a olha. As interpretações e intenções que surgirem de ambas as partes são igualmente válidas.

Mas se imagem autônoma não coincide imediatamente com sua dimensão social, ela vai encontrar sua politicidade ao ser articulada segundo novos procedimentos. A *montagem* das imagens constrói sempre novos sentidos, modificando consideravelmente a relação entre as partes e o todo. No âmbito estético, estas articulações ficam em aberto, sendo sempre a ocasião para novas articulações e novos sentidos. O que caracteriza a passagem do regime representativo para regime estético é que as operações que constituem a *imagerie* produzem novos tipos de referências sem as hierarquias próprias do regime representativo. Se neste há uma hierarquia que implica na *subordinação* de certos elementos a outros - no caso a subordinação da imagem em relação ao texto - no regime estético as operações se dão por coordenação, ganhando a forma de uma *grande* parataxe. Isto significa que os elementos e

funções são tomados em igual valor, assim como se equivalem os cidadãos comuns em um regime político que se orienta pela igualdade.

As reflexões de Jacques Rancière sobre a relação entre estética e política a partir de determinados regimes abre um novo e fértil campo de pesquisa para a teoria da imagem na contemporaneidade. Mas não apenas isso, elas abrem também a possibilidade de se usar a imagem criticamente como antípoda à imagem midiática que hoje quer fazer crer na ilusão de um consenso que justifica um determinado campo de domínio ideológico.

### Referências

BARTHES, R. *A Câmara Clara*. Trad. Julio C. Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

DIDI-HUBERMAN, G. *A sobrevivência dos vaga-lumes*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2011.

RANCIÈRE, J. *Le destin des images*. Paris: Fabrique, 2009a.

\_\_\_\_\_. *Le spectateur émancipé*. Paris: Fabrique, 2009b.

\_\_\_\_\_. *A partilha do sensível*. Trad. Mônica Costa Netto. 2. ed. Rio de Janeiro: 34, 2009c.

\_\_\_\_\_. *O mestre ignorante*. Trad. Lilian do Valle. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

