



## O pêndulo do sentido: distâncias indiciais e oscilações alegóricas

Ricardo Maurício

*O artigo analisa as estratégias de sobrevivência e autodefinição da arte em seu espaço específico nas situações moderna e contemporânea, tendo como referências principais o quadro histórico-cultural proposto por Vilém Flusser na perspectiva da inversão paradigmática operada pela invenção da fotografia e da decorrente perda da aura apontada por Walter Benjamin, além do gesto fundador representado pelo ready made duchampiano. Na seqüência são expostos dois momentos da produção prática recente do autor, situada no horizonte teórico delineado por tais questões.*

*Arte moderna e pós-moderna: imagem, palavra, coisa: autoria.*

Uma vez Jasper Johns, sem se identificar como autor, explicou a uma "senhora, ultrajada pelas latas de cerveja expostas na galeria", conceito e processo envolvidos na concepção e realização de *Painted Bronze*. John Cage narra a passagem<sup>1</sup> e conta que a reconciliação produzida – em algum nível – entre observadora e obra levava Johns a se indagar: "por que a informação sobre o que alguém fez afeta o julgamento de outra pessoa? Por que alguém que está olhando para algo não pode dar-se, ele próprio, ao trabalho de olhar?"<sup>2</sup> Será dar-se simplesmente ao trabalho de olhar suficiente para que qualquer observador entre em contato efetivo, isto é, ativo, com o objeto de arte? Em que medida a apreensão desse objeto como tal dependeria – sempre – de uma circunstância construída e que papel cabe ao elemento verbal na definição desta?

Segundo William S. Wilson III, "atenção com obras de arte de que não se gosta imediatamente é difícil, mas vem com a prática. Torna-se mais fácil através de certa atenção aos próprios padrões de atenção (...)"<sup>3</sup>. De fato essa atenção autoconsciente pode aproximar o objeto de arte, mas não seriam esses padrões também condicionados por todos os dados que informam, dirigem e codificam um modo específico de percepção? Ao olhar para *Painted Bronze*, por exemplo, pode ocorrer-nos outra

passagem, envolvendo Jasper Johns e Willen de Kooning. Numa conversa anterior à realização daquele trabalho, de Kooning teria comentado ser Leo Castelli, o *marchand* de ambos, capaz de vender qualquer coisa como arte – incluindo latinhas de cerveja... Tornando-se conhecido, esse dado incorporava-se automaticamente como referência não apenas significativa, mas determinante numa certa medida do funcionamento perceptivo do trabalho, obviamente redimensionando sua intenção – sublinhando seu aspecto irônico – a partir de sua inserção histórica. Opera aqui um dispositivo alegórico que define (em parte) o modo de funcionamento do trabalho. Como lembra Craig Owens, "a alegoria ocorre sempre que um texto é duplicado por outro", ou seja, o trabalho passa a ser "lido" a partir da referência que faz a algo exterior a si mesmo, instaurando-se uma "intertextualidade" constitutiva. Seria simplificar deduzir daí que o objeto de arte não se dá a perceber em evidência absoluta, algo que pudesse comunicar um sentido universal, a partir da simples condição de estarmos em sua presença. Acontece que trabalhos como aquele representaram uma ruptura precisamente com valores relativos à afirmação dessa evidência, postulada pela teoria modernista, tendo sido, por isso mesmo, por ela recusados. Por outro lado, ter-se-iam estabelecido, desde então, novos parâmetros que não só confirmam a

propriedade de tais procedimentos, mas estipulam que, a partir deles, ter-se-ia instaurado uma inversão paradigmática, cujas raízes, se rastreadas, remeteriam a um passado menos recente.

Pois bem, a fruição do objeto de arte lida com uma evidência inegável ou esta também se dá a partir de construções culturalmente definidas?

Um possível argumento: para ver não basta olhar; o homem é um ser cultural, portanto não existe olhar que não seja mediatizado por códigos, referências, sugestões e reconhecimentos que estruturam nossa percepção, elaborando os dados que a sensação fornece e comparando-os com os de outros indivíduos, de acordo com um patrimônio coletivo que possibilita a comunicação e a vida social.

Quanto ao objeto de arte, ele se distingue dos demais por uma especificidade toda própria. Em *Crítica da Faculdade do Juízo* Kant definia que "a faculdade do juízo estético não subsume um dado particular (uma intuição sensível) a uma regra determinada (conceito de entendimento), mas, como juízos reflexionantes, procedem da realidade na sua singularidade para daí conceber uma regra universal; por outro lado, eles não podem (...) determinar seu objeto a priori, já que sua universalidade é totalmente subjetiva".<sup>4</sup> Seria, então, "sobre esta 'experiência original da intersubjetividade humana' que se fundam as modalidades indiretas da comunicação".<sup>5</sup>

Para José Guilherme Merquior os objetos de arte são "objetos de conhecimento" que estabelecem uma "mediação imaginária" entre a feição atual da sociedade e "a imagem de seu ultrapassar".<sup>6</sup> Esses objetos mediatizadores existem pelo menos desde Lascaux, "a aurora da espécie humana", na expressão de Bataille, constituindo "pela primeira vez o signo sensível de nossa presença no universo".<sup>7</sup> O conceito de arte é, no entanto, muito mais recente, surgindo no século 18. Se a arte é um conceito histórico e, como tal, teve um início, poderia vir a encontrar seu fim? Arthur Danto opera com o conceito de fim da arte. Em *Arte sem*

*Paradigma*<sup>8</sup> ele cita o título de um livro de Hans Belting – que também escrevera sobre esse fim: *Bilder und Kult (Imagens e Culto)*, que, para Danto, tem um "subtítulo maravilhoso: *A imagem antes da era da arte*".<sup>9</sup> "Essa definição de imagem anterior à era da arte pode encontrar um correspondente adequado na imagem posterior à era da arte, que equivale ao período em que estamos vivendo, isto é, na arte pós-histórica" – continua Danto –, período "no qual o modo de ver, de perceber e de fruir a imagem é muito diferente do que foi na era da arte". Em seguida lembra que "Hegel já havia falado do fim da arte como de um momento que se atingia a partir de uma tomada de consciência por parte da arte e de um reconhecimento de sua própria natureza interna".<sup>10</sup>

Portanto, qualquer investigação sobre a natureza da percepção do objeto de arte no espaço contemporâneo deve levar em conta essa posição, consciente de si e de sua história, com sua especificidade técnica e conceitual e desenvolvimento particular, mas envolvida e permeada pela história geral dos fatos e das idéias. Como diz Wittgenstein, "se não existisse a técnica de jogar xadrez, eu não poderia ter a intenção de jogar uma partida de xadrez".<sup>11</sup> A mudança de paradigma que define esse momento pós-histórico poderia ser expressa talvez por uma certa "consciência de classe", por assim dizer, que agora as peças do xadrez teriam adquirido: uma compreensão de sua "função social", das possibilidades de articulação e dos limites estratégicos de seus movimentos no tabuleiro – da arte – e desta como peça de outro, ampliado, o da organização da sociedade como um todo.

Mas qual a origem dessa inversão paradigmática radical? Em seu ensaio *Texto/Imagem enquanto Dinâmica do Ocidente*,<sup>12</sup> o filósofo Vilém Flusser afirma ser a "dinâmica da tragédia ocidental" produzida no embate entre o gesto que produz imagens e o que produz textos, do que resultaria uma alternância de períodos na história ocidental definidos pela hegemonia de uma dessas formas simbólicas.

Nessa perspectiva, a história poderia ser dividida em três fases – pré-histórica,

histórica e pós-histórica –, demarcadas por "eventos cruciais": as primeiras imagens, os primeiros textos (e os primeiros impressos), e as primeiras fotografias.

As pinturas parietais em Lascaux representariam o surgimento das primeiras imagens. Para Flusser o gesto que as produz consiste em um recuo em relação à circunstância para tornar possível a percepção dos contornos. "as relações entre objetos" que "passam a ser superfícies (...), 'fenômenos aparentes' (...). A intenção é dupla: fixar visão fugaz" – abstraindo a dimensão temporal – "e tornar tal visão acessível a outros", por meio da fixação das relações espaciais, atingida pela abstração da terceira dimensão. "Imagem é", portanto, "visão tornada fixa e intersubjetiva". Entretanto, a imagem produzida para entendimento do real acaba por ser confundida com ele, "a imaginação vira alucinação, vira idolatria", o que constituiria a consciência pré-histórica, o pensamento mágico.

Em torno da metade do segundo milênio a.C. aparecem os primeiros textos alfabéticos lineares. Segundo Flusser trata-se de "dar um passo para trás das imagens a fim de se libertar do fascínio alucinador que exercem e torná-las novamente transparentes para a circunstância que encobrem". Esse gesto, que "rasga as imagens", consiste em "substituir a bidimensionalidade da imaginação pela unidimensionalidade do pensamento conceitual" e objetiva "explicar o conteúdo das imagens".

No entanto num novo movimento de "feedback entre gesto e consciência", equivalente àquele que desvirtuara a função de mediação crítica da imagem, inchando-a até que "encobrisse a circunstância" que deveria revelar, a própria circunstância passa a ser assumida de acordo com as regras da escrita alfanumérica que se projetam sobre ela. Então "conceitualização vira textolatria", o que configuraria a "consciência histórica do Ocidente".

Esse período, que vai dos primeiros textos escritos até a invenção da imprensa, não se caracteriza, no entanto, como alerta Flusser, pelo domínio total da nova consciência histórica sobre a consciência imaginística,

mágica, já que ambas passaram a conviver, "os textos iam explicando as imagens, as imagens ilustrando os textos. A história do Ocidente passou a ser dialética entre texto e imagem". Com a invenção da imprensa, continua Flusser, "a consciência histórica passou a dominar a sociedade toda", e "as imagens foram expulsas da vida cotidiana. (...) A consequência foi o domínio das ideologias (de textos que obrigam a circunstância a adaptar-se ao escrito)", configurando-se "a consciência ocidental moderna". O mundo assim "des-magicizado" pela "vitória do texto sobre as imagens" corresponderia "ao fim da história ocidental *strictu sensu*", passaria "a ser mundo vazio, e os conceitos inimagináveis que o explicam passam a ser conceitos vazios. (...) Abismo absurdo, lá fora e cá dentro".

Nesse momento, "em torno da metade do século XIX" (...) "foi inventada a fotografia", e Flusser acrescenta: "não creio que se possa exagerar a importância de tal invenção". Acontece que a fotografia "não é imagem de objetos, mas de elementos teoricamente concebidos", diz ele, que "vão ser 'imaginados' (inseridos em imagem) a fim de representar objetos (...). O gesto fotográfico consiste em dar um passo para trás dos textos, arrancar os conceitos dos quais são compostos e, destarte, re-torná-los imagináveis".

As imagens técnicas, portanto, não representam o mundo, elas vão constituir o mundo a partir de sua capacidade de tornar conceitos visíveis. Trata-se de tornar possível "imaginar (dar sentido a) o abismo absurdo". Essa nova "consciência pós-histórica emergente", "bidimensional, imaginativa, computadorada", vai substituir "a consciência histórica, linear e calculadora". Se esta "projetava as regras da escrita sobre o mundo" que passava a adquirir "caráter textual", texto a ser decifrado, a nova consciência "'descobriu' que não há nada no mundo que possa ser decifrado, (...) que ao nascermos fomos projetados num mundo absurdo" e "que é o homem quem projeta significado sobre o mundo".

Ocorre então uma inversão vetorial do significado: se "os textos históricos são

espelhos que captam os signos do mundo para interpretá-los, e, portanto, "o mundo é o seu significado", "as imagens técnicas são projetores que lançam signos sobre o mundo a fim de dar-lhe sentido". Portanto, elas "são o significado do mundo". Nessa nova situação o pensamento conceitual adquire nova função, "serve não mais para explicar o mundo", mas para colaborar "com a nova imaginação na sua tarefa de dar significado ao mundo". Se a situação anterior era caracterizada por um modelo linear de desenvolvimento histórico, cujo paradigma estrutural seria a escrita, a nova será modelada pela relação simultânea e não hierárquica com que as imagens operam entre si e com o mundo. A temporalidade linear da escrita será substituída pela instantaneidade e simultaneidade das imagens emancipadas do "outro" real. Decorrente é a crise da representação: segundo Craig Owens, "se a realidade mesma já aparece constituída como imagem, então a hierarquia entre objeto e representação – o primeiro sendo a fonte de autoridade da segunda – entra em colapso. A representação não pode mais se fundamentar, como queria Husserl, na presença".<sup>13</sup>

"Uma nova antropologia começa a se cristalizar: o homem enquanto doador de sentido a si próprio e ao mundo", aponta Flusser. "A ciência deixará de ser disciplina que explica e passará a ser disciplina que confere significado. O que a transformará em disciplina artística, já que a arte (o pensamento imaginativo) sempre procurava conferir significado. Ora, ciência enquanto uma entre as artes obrigará repensarmos os conceitos 'verdade' e 'conhecimento'".<sup>14</sup> Atenuados esses limites, ainda que não de todo dissolvidos, também a arte, mantida sua especificidade, passa a se valer não só das técnicas anteriormente exclusivas da ciência, mas de seus métodos e procedimentos. Segundo Victor Goldschmidt, "a arte (...) participa como essas [as técnicas] de um saber teórico e, por esse meio, assume uma função não só de fabricação e poética, mas teórica e de conhecimento".<sup>15</sup>

Comparando com o quadro proposto por Flusser, como foi o percurso da história da arte afetado por esses "eventos cruciais"? Danto identifica pessoalmente o momento de inflexão que caracterizaria o início do período pós-histórico da arte com a exposição das *Brillo Box*, de Warhol, nos anos 60, marco de ruptura com o paradigma imposto pela teoria da arte moderna, definido em grande parte pelos textos do crítico Clement Greenberg.

Ora, há aí, entre os dois esquemas, um intervalo significativo: se a invenção da fotografia alavanca novo paradigma simbólico-perceptivo, seu efeito na arte teria sido adiado por mais de 100 anos? Sintomaticamente esse período coincide com o percurso histórico da arte moderna.

Douglas Crimp afirma que "o pós-modernismo só pode ser entendido como uma ruptura específica em relação ao modernismo, com as instituições (...) que deram forma ao discurso do modernismo, primeiro, o museu, depois, a história da arte, e, finalmente, num sentido mais complexo, porque o modernismo depende tanto de sua presença quanto de sua ausência, a fotografia".<sup>16</sup> "Que a fotografia havia derrubado o tribunal da arte é um fato que o discurso do modernismo achou necessário reprimir",<sup>17</sup> continua, parafraseando Benjamin.

De fato, desde a invenção da fotografia, a arte como um todo, mas sobretudo a pintura, viu-se confrontada com o dilema: reinventar-se e definir especificidade própria que garantisse sua sobrevivência ou resignar-se a uma sobrevivência como atividade anacrônica.<sup>18</sup> Nessa empreitada a pintura assumiu estrategicamente múltiplos desdobramentos, todos condicionados – por diferenciação ou identificação – às novas imagens produzidas fotograficamente. Principiando por uma negação radical da pesada carga literária que habitava as telas acadêmicas, a pintura moderna livra-se pouco a pouco do tema, apêndice incômodo, resquício de sua função representativa: em Manet texto vira pretexto – não importa se o tema é um



pelotão de fuzilamento ou aspargos, importa a pintura, que ele realiza "num sentido essencialmente visual".<sup>19</sup> Em direção à plena autonomia, a pintura sofre lenta, porém inexorável, "desindexação", por assim dizer, do real visível e vai encontrar em sua própria concretude toda a carga de realidade necessária, enquanto recusa qualquer relação mimética com a imagem do mundo.

Esse processo de enxugamento progressivo baseia-se numa determinada teoria do símbolo em que este se constitui como sinédoque. Craig Owens<sup>20</sup> menciona que, para Coleridge, o símbolo "é sempre uma parte do todo que representa".<sup>21</sup> Mas, observa, essa definição só é possível "se essa relação do todo com as partes for concebida de uma maneira particular, isto é, de acordo com a *teoria da expressividade causal* analisada por Althusser,<sup>22</sup> que define que "o todo pode ser reduzido a uma essência interior", daí decorrendo a possibilidade de se aplicar à aparência exterior a capacidade de revelação da

essência do todo, desde que ficasse pressuposto que este "tivesse uma certa natureza, precisamente a natureza de um todo espiritual no qual cada elemento fosse expressivo da totalidade inteira como um *pars totalis*".<sup>23</sup> Nesse registro, segundo Owens, o símbolo não representa mais a essência, passando a ser ela própria e tornando-se, assim, emblema da própria intuição artística. Benjamin observava, no entanto, que essa "concepção romântica extravagante e destrutiva (...) herdada pela teoria moderna" derivava "da unidade do objeto material com o transcendental que constitui o paradoxo do símbolo teológico" e teria passado a ser "distorcida numa relação entre essência e aparência".<sup>24</sup>

Portanto, a pretendida e propalada evidência do objeto de arte moderna dependeria fundamentalmente da aceitação dessa teoria do símbolo que "representa a supostamente indissolúvel unidade de forma e substância que caracteriza o trabalho de arte como pura presença".<sup>25</sup>

A pintura, ao abandonar o que parecia ser da estrita competência da fotografia, teria assumido, então, como espécie de símbolo auto-referenciado, já que é a sua própria autonomia e possibilidade de sobrevivência que ela parece se referir na tentativa de preservar em sua aparência sua essência interior. Nesse processo depurativo arbitrava Greenberg que a pintura "deve apresentar-se como plana, não deve ser ilustrativa, deve deixar um espaço suficiente para a escultura e a arquitetura, e possui, portanto, aspectos relativos ao espaço e à superfície que são absolutamente centrais".<sup>26</sup>

Conseqüentemente é ainda uma definição textual *a priori* que estipula os limites da ação pintura e das demais categorias da arte moderna a partir dela. No limite são produzidos, para usar a expressão de Danto, "belíssimos 'últimos quadros'",<sup>27</sup> sejam eles negros, como os de Ad Reinhardt, ou brancos como os de Robert Rauschenberg. É a pintura possível, exercício sísifício de auto-afirmação no ponto extremo que ela agora parece habitar em coerência com o quadro teórico de divisão de competências definido pela ideologia modernista.

Em um ensaio cujo título – *Ut Pictura Teoria* – parafraseia ironicamente o *Ut pictura poesis*, de Horácio, W.J.T. Mitchell afirma que "a realidade da 'vontade de silêncio'<sup>28</sup> na arte abstrata (...) [constituía] a imposição de um mandato social: 'você, que não são qualificados para falar sobre essa pintura, cale-se'<sup>29</sup>, ficando o discurso preservado como "propriedade exclusiva de um clero qualificado para falar". Por trás do silêncio – auto-imposto ou não – do artista no quadro moderno de divisão de disciplinas, escamoteava-se toda a carga textual que informava a produção.

Nesse registro a arte moderna – deixando entre parênteses Duchamp (mas também Magritte e a fotomontagem) – representaria, em coerência com o sistema de Flusser, uma sobrevivência do período histórico na arte, uma tentativa (bem-sucedida) de, a partir da definição moderna de competências, estabelecer-se convivência harmoniosa entre prática e teoria, imagem e texto. Há que se destacar a ironia desse acordo entre uma teoria que conduz uma prática na direção de sua plena autonomia e produtos estéticos resultantes que, contraditoriamente, vinculavam o acesso a sua plena fruição àquelas formulações teóricas externas e apriorísticas. Também por ironia é numa passagem do próprio Greenberg relativa à poesia que encontramos uma brecha reveladora da vulnerabilidade da pretendida evidência do objeto de arte moderna – evidência que, segundo Gilles Tiberghien, "não tinha correspondência senão na veemência de sua afirmação";<sup>30</sup> o poeta "escreve não tanto para expressar como para criar algo que vai operar sobre a consciência do leitor (...). O conteúdo do poema é o que ele faz para o leitor, não o que comunica".<sup>31</sup> O que reverbera a definição de Kant de que "no ato de julgar a beleza é em geral em nós mesmos que procuramos a medida *a priori* e que, quando se trata de julgar se alguma coisa é bela ou não, é a faculdade de julgar estética que é legisladora".<sup>32</sup> Mas não dependeria a evidência moderna de uma construção cultural que constituiria na recepção o reconhecimento de valores "da cultura

estética, ou seja, do nosso ajuizamento, informado sociologicamente, de quais são as possibilidades e restrições para o juízo estético", como sugere Jay Bernstein?<sup>33</sup> A dúvida de Bernstein a respeito de juízos estéticos relativos à beleza natural ("Será que algum de nós chegou a ver, 'ver' no sentido exigente de Kant, uma rosa que não seja extremamente e completamente saturada com as rosas míticas do amor romântico (...) ou mesmo com algum clichê de beleza?") não poderia ser estendida ao desejo de pureza de meios que permeia a teoria e a prática da arte moderna? Em que medida qualquer acordo intersubjetivo relativo a juízos estéticos não dependerá sempre dessa construção prévia de códigos culturais de reconhecimento e até que ponto o juízo estético em si mesmo não será sempre parcialmente preconcebido por eles?

Segundo Benjamim, os teóricos da fotografia "tentaram justificar a fotografia no mesmo tribunal que ela havia derrubado".<sup>34</sup> Thierry de Duve sugere que a imagem fotográfica estabelece uma "ruptura do *hic et nunc* que constitui o espaço-tempo 'normal' definido pela fenomenologia clássica, o que vai afetar diretamente nossos modos de percepção do real".<sup>35</sup> De acordo com a semiótica de Pierce, a imagem fotográfica, por sua relação de conexão física contígua e causal com o real, define-se como sendo da ordem do índice, ou seja, como a pegada que assinala a passagem de um ser vivo pelo solo da floresta, a fotografia atesta, na expressão de Roland Barthes, que "Isso-foi" [*ça y est*].<sup>36</sup> O que a foto tem de exclusivo é que, na fração de segundo do clique que a produz, nesse "instante de esquecimento dos códigos",<sup>37</sup> ela preserva uma relação com seu referente marcada pela imediaticidade. Se, até então e logo após, ela se apóia em todos os códigos que possibilitam sua produção e recepção, aqui ela se amalgama a seu referente, estabelecendo em si uma "liga" indissolúvel com ele, passando a fazer parte, na expressão de Barthes, dessa "classe de objetos folhados cujas duas folhas não podem ser separadas sem destruí-los: a vidraça e a paisagem".<sup>38</sup> Mas, imediata e inexoravelmente, aquela imagem começa a

se distanciar do referente do qual sua produção dependeu. Essa distância – que progride no tempo e no espaço – é determinada pela paralisação na imagem fotográfica daquilo que, no mundo, se dá como continuidade. Philippe Dubois afirma ser "até possível considerar que tudo o que faz a eficácia da fotografia está no movimento que vai desse aqui (do signo) até aquele ali (do referente)".<sup>39</sup> O interesse pela imagem fotográfica se alimentaria então "da tensão, da distância entre o visível e o intocável."<sup>40</sup>

Além disso, devido a sua natureza indicial, essa imagem nada fornece sobre o referencial fotografado, além do que nela é dado ver: por si, na instantaneidade do momento fixado, ela é incapaz de contar histórias, de fornecer dados sobre o antes e o depois que a envolvem. Daí a importância da legenda que (re)inscreve a imagem na linearidade temporal e espacial, exigência de uma sensibilidade historicamente condicionada.

No entanto, à medida que a imagem fotográfica se distancia duplamente de seu referente, operam-se uma perda e um ganho simultâneos: se a imagem, ao se dissociar do real, emancipa-se, simultaneamente se desmaterializa e se descontextualiza. Ela de todo não é aquele real; há algo lá que não se encontra aqui, algo que se perde nessa distância. O processo de reprodução técnica da imagem implica, portanto, na perda da aura do objeto, descrita por Benjamin como "a única aparição de algo longínquo, por mais próximo que possa estar".<sup>41</sup> A partir da dissociação dessa conexão exclusiva, o olhar pode, à distância temporal e espacial, entrar em contato com a imagem de algo em sua ausência. Porém, ainda que precária e parcial, a conexão que liga a imagem fotográfica a seu referente não se rompe jamais: numa fotografia as duas realidades estarão sempre presentes, aquela superfície atestando que "isto foi". À análise de Flusser parece ter escapado esse dado essencial à fotografia, derivado de sua natureza indicial que a distingue fundamentalmente da geração seguinte de imagens virtuais puras

produzidas a partir da densificação desse universo emancipado de imagens.

"À mais perfeita reprodução falta sempre algo: o *hic et nunc* da obra de arte, a unidade de sua presença no próprio local onde se encontra",<sup>42</sup> constatara Benjamin, observando que não apenas ela fora inelutavelmente afetada, mas todas as coisas visíveis haviam sofrido o efeito da ruptura dessa unidade. Ocorre que, à medida que "as imagens passam a ser tomadas como realidade", um novo "feedback entre gesto e consciência" leva o mundo a ser percebido como imagem. Nessa inversão, assume-se perspectiva que desconsidera toda a espessura do real em prol de uma apreensão superficial – em ambas as acepções da palavra – das coisas.

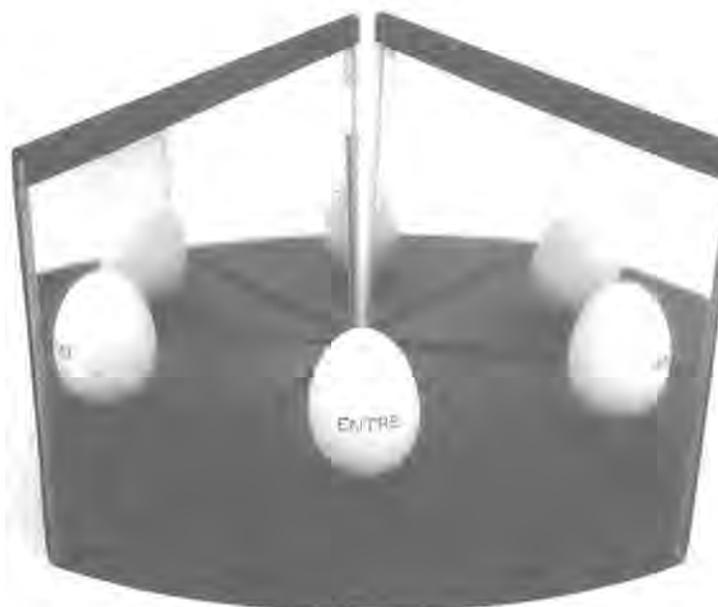
Esse problema, capital para a situação contemporânea, seria elaborado pela escultura em seu "campo ampliado".<sup>43</sup> Sua tridimensionalidade parecia preservá-la da influência da imagem fotográfica. No entanto, uma vez que, como lembra Merleau-Ponty, ao olho só é dado perceber duas dimensões, a profundidade sendo deduzida da largura e da altura,<sup>44</sup> a ela caberia o papel fundamental na investigação do modo como a nova imagem afeta diretamente a percepção. Significativamente esse processo parece ter tido sua origem na utilização subsidiária da fotografia no processo escultórico. Ao produzir imagens fotográficas de seus trabalhos, constataram alguns escultores poder o resultado ser controlado pela manipulação, tanto quantitativa quanto direcional, da incidência da luz sobre os objetos. Ora, desde o Impressionismo adquirira-se a noção – informada pelo funcionamento da câmara fotográfica – de que o dado visível do real não se dá a perceber substancialmente, mas que no dispositivo sensitivo estão envolvidas variáveis que interagem mutuamente para produzir as imagens que levam à percepção das coisas: a luz, a superfície do objeto e o próprio olho (humano ou da câmara). Esse embate tríplice implicava para a escultura uma reafirmação do valor da aparência. No ato perceptivo, o significado deslocava-se da

idéia de revelação de uma "verdade espiritual" para a exterioridade desse encontro na superfície.<sup>45</sup> A contribuição de Brancusi, como assinala Rosalind Krauss,<sup>46</sup> foi fundamental: da pesquisa inicial de uma essência da forma ou, melhor, de formas essenciais, ele passaria, por meio da experimentação com a utilização de vários materiais, a uma "noção contextual da forma",<sup>47</sup> definida pelo entendimento de que a forma é percebida em função dessa interação mútua no âmbito da operação relacional perceptiva.

Como no olhar que incide sobre a escultura – excluído o tato que, devido à interdição institucional, só se manifesta como dado prévio da memória – a coisa é captada como imagem (ou como imagens sucessivas), qualquer alteração dos fatores envolvidos em sua produção altera a percepção daquela. Derivaria, portanto, da fotografia, a intuição de Brancusi – fotógrafo, além de escultor – quanto à possibilidade de atuar no processo de percepção da escultura alterando a imagem mediante a variação da superfície.

Tendo Marcel Duchamp como referência central, Rosalind Krauss aponta para a predominância na arte contemporânea de trabalhos que revelam características fundamentalmente da ordem do índice.<sup>48</sup> Philippe Dubois também menciona Duchamp em sua intensa e complexa ligação com a fotografia. Contestando a posição de Franco Vaccari, que afirmara ser o *ready made* a "fotografia total", Dubois observa "que se perderia (*sic*) nessa operação todos os problemas que o princípio de distância precisamente implica."<sup>49</sup> Contudo, a aproximação da fotografia com o *ready made* pode ser produtiva. Se considerarmos que o *ready made* pode ser definido como algo que, sem deixar de ser o que é, ou seja, uma coisa, adquire outra carga, ontológica, a partir de um gesto que o indica, passando a ser simultaneamente um signo, teremos que: primeiro, para ser esse signo, o objeto não foi alterado – "estava pronto" –, portanto, signo e coisa, se não chegam a ser o mesmo objeto, ocupam o mesmo lugar no espaço físico objetivo; segundo, na operação

perceptiva, mesmo mantendo-se a noção de que coisa e signo são coincidentes na realidade física, habita, por assim dizer, o mesmo objeto – ao olhar não é dado perceber essa dupla natureza simultânea, mas, sim, sucessivamente, ou seja, ou vejo (penso/percebo) o objeto como coisa, ou o penso (vejo/percebo) como signo (*ready made*),<sup>50</sup> do que decorre que, na etapa de recepção da operação perceptiva, objeto e signo ocupam dois "lugares" distintos; terceiro, em sua semiose – pelo menos intencional – o *ready made* descarta a possibilidade de ser lido como símbolo –



poderia ser ícone; não há semelhança maior do que esta – ou índice – também é impossível pensar: uma conexão física maior do que a que vincula a coisa a algo que, não sendo propriamente ela, ocupa o mesmo lugar no espaço que ela. Mas, se é índice, o *ready made* é índice de quê? Uma possível resposta deriva diretamente do efeito de afastamento da coisa em relação a sua imagem emancipada, isto é, daquela "dupla distância" referida por Dubois, atestada formalmente pelo processo Brancusi: o *ready made* reafirmaria a própria presença da coisa, que se configura agora como quase

ausência, reunindo a ela outra presença suplementar para que se alcance o restabelecimento – no plano simbólico – da presença – na acepção neutra da palavra – perdida com a aura. Neste ponto chegaríamos a afirmar que o *ready made* é não "fotografia total", mas índice total, que apresenta com precisão o problema fundamental da ruptura do "*hic et nunc*" perceptivo: dada a perda da aura, é exclusivamente por meio de uma operação simbólica, mediática, que se pode resgatar, a unidade, ainda que precária, entre a imagem e aquilo que, na coisa, a ultrapassa.

Em 1917, Walter Arensberg, amigo e patrono de Duchamp, comprara a *Fonte*, "para ajudar o artista".<sup>51</sup> Posteriormente, o objeto extraviou-se. Em Teoria do Não Objeto, de Ferreira Gullar, poderíamos encontrar uma possível explicação para o fato: "a limitação desse processo de transfiguração do objeto", diz ele, "está em que ele se funda menos nas qualidades formais do objeto que na sua significação, nas suas relações de uso e hábito cotidianos. Em breve aquela obscuridade característica da coisa volta a envolver a obra, reconquistando-a para o nível comum."<sup>52</sup> É ainda a perspectiva da teoria modernista que identifica "nas qualidades formais do objeto" sua adequação àquela estratégia de exclusão de qualquer coisa que desafie a definição do trabalho "como unidade de 'forma' e 'conteúdo'".<sup>53</sup> O fato é que, não tendo sido materialmente transformado, uma vez distante do gesto indicador que institui sua dupla natureza, o *ready made* desaparece como tal, e a coisa retoma, obviamente, seu estatuto ordinário. Mas isso não altera o principal, que "foi a idéia, não o objeto, que se preservou".<sup>54</sup> Reafirmado o gesto, o *ready made* readquire a qualquer momento a capacidade geradora das questões que circunscreve em toda sua complexidade.

Assimilado, esse gesto vai definir com clareza que toda percepção é – agora de modo autoconsciente – cultural, que não existe percepção imediata. Distante desse gesto que a disponibiliza para qualquer significado prospectivo, a coisa em si

coincide com o "abismo absurdo" de Flusser. É mundo à espera de sentido, definido por essa ausência que o transforma em simulacro vazio de si mesmo.

Do gesto duchampiano que afirma essa dupla presença no uno presente/ausente, passa-se ao gesto que atua poeticamente no intervalo da distância indicial introduzida pela imagem fotográfica, a partir da qual pode passar a operar um dispositivo de deslocamento alegórico generalizado. Se a legenda pode produzir verdades retrospectivas, à coisa, na disponibilidade dessa nova presença, ocorrem sentidos prospectivos diversos. Não se trata mais de discutir se de fato as aparências enganam: "parece, mas não é" cede lugar a "assim é se lhe parece".

Nessa operação os agentes que constituem o espaço intersubjetivo em que o sentido na arte se produz reorganizam-se ideologicamente. Se a arte moderna tinha como garantias fundamentais a instituição, a história (e a teoria) da arte e o crítico em seu duplo papel de formulador e exegeta, na situação contemporânea, em sua natureza indicial prospectiva, os objetos de arte não esperam confirmação, mas uma certa co-afirmação que os legitime. Daí a crescente importância da figura do curador: ele não reconhece significados, mas co-opera com o autor; recriando sentido como observador ativo, ao modo de um co-autor do objeto de arte.

Nessa situação restabelecer-se-iam, como Thierry de Duve apontava ser necessário, "o direito e a responsabilidade do juízo estético, enquanto fundado no (...) sentimento e afeto do espectador".<sup>55</sup> Disponível para possíveis significados produzidos na interação com sujeitos variados, o mundo passa a corresponder à percepção de Benjamin que leva à definição de sua teoria da alegoria: "qualquer pessoa, qualquer objeto, qualquer relação pode significar qualquer outra coisa".<sup>56</sup> O que implica uma carga adicional de responsabilidade intelectual para todos os agentes envolvidos. Trata-se de inventar pontes possíveis sobre o abismo, mas para que admiráveis mundos novos?

Caberia à palavra dar outro passo atrás que produziu espaço para nova reflexão crítica? Para Flusser o alfabeto tenderia a desaparecer, cedendo lugar a códigos digitais,<sup>57</sup> e a razão crítica como a conhecemos não teria mais função. A potência crítica da palavra não poderia ser incorporada à instantaneidade da imagem?

Os *Objetos Reflexivos* constituem situações em que a palavra se articula à imagem, à coisa e às relações espaciais em interação que constrói e desconstrói inúmeras possibilidades de significados em operação que se completa com o envolvimento mental ativo do sujeito.

O lugar-comum ovo de Colombo é deslocado pela ação desses agentes da economia geral do sentido em combinações que produzem flutuações na própria percepção das características formais do objeto. Ativado, o pêndulo do sentido oscila, desenhando o lugar possível que ele habitará no espaço da intersubjetividade.

Há também que definir os limites em que a imagem deixa de poder ser confundida com a "outra" realidade. O efeito de abolição da escala, próprio da fotografia, tende a diluir esses limites, conduzindo à abstração de um dado fundamental: o corpo em sua existência física, dimensões e limitações reais.

É preciso reencarnar essa imagem fantasmática que constitui o mundo a sua feição. Confundir as duas instâncias, isto é, tomar a realidade do simulacro como toda a realidade, pode vir a fazer toda a diferença. A arte deve, portanto, dirigir-se à totalidade ainda que múltipla e fragmentada do sujeito, do corpo presente à mente ativa, propondo a reflexão a partir da experiência sensível.

A instalação *Sic Transit* enfrentava o problema: se os *Objetos Reflexivos* constituíam a feição mental do trabalho, *Sic Transit* era sua face pública. O risco envolvido em seu processo real de autodestruição era duplicado pela realidade semântica do dispositivo de segurança que a envolvia: placas, vestimentas e contratos. Aqui como lá operava-se um efeito *tromp l'oeil* às avessas: se nos *Objetos Reflexivos*, ao

se olhar para ovos viam-se simulacros, aqui duvidava-se do risco real tautologicamente reafirmado. Até que ponto posso confiar no que vejo? Até que ponto devo acreditar no que ouço? Em *Sic Transit*, com o corpo em jogo, um equívoco poderia ser fatal.

Saussure compara a língua a um jogo de xadrez – cada movimento corresponderia a uma alteração de um universo lingüístico determinado.<sup>58</sup> Pois bem, na situação contemporânea, qualquer lance pode reinventar as regras do jogo. Pode também acabar com ele, derrubando as peças e imobilizando para sempre o pêndulo do sentido.

Resumo da dissertação de Mestrado em Linguagens Visuais – PPGAV - EBA/UFRJ, defendida em 2001, sob a orientação do Prof. Dr. Carlos Zílio.

### Notas

- <sup>1</sup> Cage, John. Jasper Johns: Histórias e Idéias, in Batcock, Gregory (org). *A Nova Arte*, São Paulo: Perspectiva, 1975, (trad. Cecília Prado e Vera de Campos Toledo).
- <sup>2</sup> *Idem, ibidem.*
- <sup>3</sup> Wilson, William III. *Arte: Energia e Atenção*, in Batcock, Gregory, *op. cit.*
- <sup>4</sup> Kail, Michel. Kant, Immanuel, in *La Grande Encyclopédie Larousse*, nº 33, Paris: Librairie Larousse, 1974 (tradução livre).
- <sup>5</sup> *Idem, ibidem.*
- <sup>6</sup> Merquior, José Guilherme. *Arte e Sociedade: A Pintura Corporal entre os Caduveu*, in Merquior, José Guilherme. *A Estética de Lévi-Strauss*, Rio de Janeiro: Ed. Tempo Brasileiro e Brasília: UNB, 1975.
- <sup>7</sup> Bataille, Georges. *Lascaux ou la Naissance de l'Art*, Paris: Skira, 1955: I (tradução livre).
- <sup>8</sup> Danto, Arthur C. *Arte sem Paradigma* in *Arte & Ensaios*, nº 7, 2000, tradução de Ricardo Mauricio.
- <sup>9</sup> *Idem, ibidem.*
- <sup>10</sup> *Idem, ibidem.*
- <sup>11</sup> Wittgenstein, Ludwig. *Investigações Filosóficas*, in *Os Pensadores*, XLVI, São Paulo: Abril Cultural, 1975: 117, tradução de José Carlos Bruni.
- <sup>12</sup> Flusser, Vilém. *Texto/ Imagem enquanto Dinâmica do Ocidente*, in *Caderno Rioarte*, Ano II, nº 5. *Idem, ibidem* para as citações seguintes.
- <sup>13</sup> Owens, Craig. *Apud Tiberghien, Gilles. Land Art*, New York: Princeton Architectural Press, 1995 (tradução livre).

- <sup>14</sup> Flusser, Vilém, *op. cit.*
- <sup>15</sup> Goldschmidt, Victor. *Temps Physique et Temps Tragique chez Aristote*, Paris: Vrin, 1982: 401. *apud* Tiberghien, Gilles. *A Arte da Natureza*, in *Arte & Ensaios*, nº 7, 2000. tradução de Malu Fatorelli e Neusa Dagani.
- <sup>16</sup> Crimp, Douglas. *The Photographic Activity of Postmodernism*, in *October*, n. 15, Inverno, 1980 (tradução livre).
- <sup>17</sup> *Idem, ibidem.*
- <sup>18</sup> Argan, Giulio Carlo. *Arte Moderna*, São Paulo: Companhia das Letras, 1992, tradução de Denise Bottmann e Federico Carotti.
- <sup>19</sup> *Idem, ibidem.*
- <sup>20</sup> Owens, Craig. *The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism*, in *Beyond Recognition – Representation, Power, and Culture*, Berkeley, Los Angeles: Oxford: University of California Press, 1992 (tradução livre).
- <sup>21</sup> Ransom, Thomas Middleton, Coleridge, Miscellaneous Criticism, *apud* Owens, Craig, *op. cit.*
- <sup>22</sup> Owens, Craig, *op. cit.*
- <sup>23</sup> Althusser, Louis e Balibar, Etienne. *Reading Capital*, London: NLB, 1970, *apud* Owens, Craig, *op. cit.*
- <sup>24</sup> Benjamin, Walter, *apud* Owens, Craig, *op. cit.*
- <sup>25</sup> Owens, Craig, *op. cit.*
- <sup>26</sup> Greenberg, Clement, *apud* Danto, Arthur C., *op. cit.*
- <sup>27</sup> Danto, Arthur C., *op. cit.*
- <sup>28</sup> A expressão é de Rosalind Krauss e aparece em *The Originality of the Avant-Garde and other Modernist Myths Language*, in *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, nº 33, Paris, out. 1990 (tradução livre).
- <sup>29</sup> Mitchell, W.J.T., *op. cit.* (tradução livre).
- <sup>30</sup> Tiberghien, Gilles, *A Arte da Natureza*, *op. cit.*
- <sup>31</sup> Ferreira, Glória, Cotrim, Cecília (org.), *Clement Greenberg e o Debate Crítico*, Rio de Janeiro: Funarte/Jorge Zahar, 1997.
- <sup>32</sup> Kant, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*, *apud* Crampe-Casnabet, Kant – *uma revolução filosófica*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- <sup>33</sup> Bernstein, Jay M. *Da beleza à experiência: de Kant a Cindy Sherman* (trad. Pedro Sussekind Viveiros de Castro), in Cerón, Ileana Pradilla e Reis, Paulo (org.), *Kant. Crítica e estética na modernidade*, São Paulo: Editora Senac, 1999.
- <sup>34</sup> Benjamin, Walter. *Pequena História da Fotografia*, *apud*, Crimp, Douglas, *op. cit.*
- <sup>35</sup> De Duve, Thierry. *Pose et Instantané, ou Le Paradoxe Photographique*, in *Essais Datés – I*: 1974/1986, Paris: Editions de la Différence, 1987 (tradução livre).
- <sup>36</sup> Barthes, Roland. *A Câmara Clara*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. Tradução de Júlio Castañon Guimarães.
- <sup>37</sup> Dubois, Philippe. *O Ato Fotográfico*, Campinas: Papyrus Editora, 1993. Tradução de Marina Appenzeller.
- <sup>38</sup> Barthes, Roland, *op. cit.*
- <sup>39</sup> Dubois, Philippe, *op. cit.*
- <sup>40</sup> Dubois, Philippe, *op. cit.*
- <sup>41</sup> Benjamin, Walter. *A Obra de Arte na Época de suas Técnicas de Reprodução*, in *Os Pensadores*, volume XLVIII, São Paulo: Abril Cultural, 1975. Tradução de José Lino Grünewald.
- <sup>42</sup> Benjamin, Walter, *op. cit.*
- <sup>43</sup> A expressão é de Rosalind Krauss e serve como título de seu ensaio *A Escultura no Campo Ampliado*, originalmente publicado in *October*, nº 8, Spring, 1979, com o título *Sculpture in the Expanded Field*, e, no Brasil, in *Gávea*, nº 1.
- <sup>44</sup> Merleau-Ponty, Maurice. *O Olho e o Espírito*, in *Os Pensadores*, São Paulo: Abril Cultural, 1984. Tradução de Marilena Chauí.
- <sup>45</sup> Krauss, Rosalind. *Caminhos da Escultura Moderna*, São Paulo: Martins Fontes, 1998. Tradução de Júlio Fischer.
- <sup>46</sup> *Idem, ibidem.*
- <sup>47</sup> *Idem, ibidem.*
- <sup>48</sup> Krauss, Rosalind. *Notes on the Index: Seventies Art in America/ Part 1*, in *October*, nº 3, Spring, 1977.
- <sup>49</sup> Dubois, Philippe, *op. cit.*
- <sup>50</sup> Essa percepção dupla se dá ao modo da "lebre figurada" – que também pode ser um pato – de Wittgenstein, Wittgenstein, Ludwig, *op. cit.*: 193.
- <sup>51</sup> Mink, Janis, *Marcel Duchamp – L'Art contre l'Art*, Köln: Benedikt Taschen, 1995 (tradução livre).
- <sup>52</sup> *Idem, ibidem.*
- <sup>53</sup> Owens, Craig, *op. cit.*
- <sup>54</sup> *Idem, ibidem.*
- <sup>55</sup> De Duve, Thierry. *Reinterpretar a modernidade. Entrevista a Glória Ferreira e Muriel Caron*, in *Arte & Ensaios*, nº 5, 1998.
- <sup>56</sup> Owens, Craig, *op. cit.*
- <sup>57</sup> Flusser, Vilém, *op. cit.*
- <sup>58</sup> Saussure, Ferdinand de. *Curso de Linguística Geral*, São Paulo: Cultrix, 1975. Tradução de Antônio Cellini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein.