

A nova teoria da representação

José Arthur Giannotti

Na palestra realizada no Espaço ABC, em junho de 1980, o filósofo José Arthur Giannotti procurou sustentar a tese de que a nova teoria da representação, a partir de pinturas do artista inglês David Hockney, conjugava formas mais ou menos abstratas com formas individualizadas pela visibilidade. Para ele, a crise da sintaxe, bem como a crise do Abstracionismo, havia originado uma figuração antimetafísica, paralela a certas filosofias modernas. Após a transcrição de sua palestra, segue-se a do acalorado debate ocorrido com o público presente.

Arte e filosofia, teoria da representação, abstracionismo vs. figurativismo, debate crítico.

Estranho é ler um texto de 1983 e perceber que desde aquela época até hoje houve uma linha de continuidade em meu pensamento. Se fosse reescrever o texto iria retirar a representação como representação do mundo, para fixar nela suas diversidades dentro de jogos de linguagem diferentes. Manteria, porém, a tese de que um quadro abstrato não é representativo, sendo que seu significado brotaria do jogo que tramam seus elementos. Se um quadro significa, não é por isso que significa algo. Não é o que acontece com a música? Por isso hoje daria mais ênfase à ideia de jogo representativo que, no caso de David Hockney, já se aproxima de uma representatividade intelectual. (Comentário de J. A. Giannotti em 2010 sobre o texto da conferência pronunciada em 1980 só publicado em 1983)

Agradeço à Funarte por este convite. Pre-tendo hoje pensar com vocês o que está acontecendo com a nova experiência figurativista, tomando sobretudo como exemplo alguns trabalhos de David Hockney. Ao preparar, contudo, esta análise, me dei conta da necessidade de refletir também no

que foi o velho conceito de representação. Em grandes linhas, quero mostrar que, sob certos aspectos, a representação pictórica e a representação na metafísica caminharam mais ou menos paralelamente.

A primeira ideia de representação, mais simples, diz que algo está em lugar de algo. Mas logo vem a pergunta: o que está no lugar de algo e o que é esse algo? Podemos afirmar que se trata de uma planta que está no lugar de uma planta, de um leão que está no lugar de um leão. Se fugirmos desta simples ideia de substituição e formos aos poucos ver o que se passou na história da arte, perceberemos que as coisas não são tão simples assim. Vejamos dois exemplos tomados de um lindo livro do Gombrich, *Arte e ilusão*. A primeira imagem é um baixo-relevo egípcio, de mais ou menos 1450 a.C. Ele tem uma história. Este faraó, Thutmose III, depois de sua campanha na Síria, trouxe para o Egito uma série de plantas novas e pediu a seus escultores que as desenhassem. Notável é que o faraó foi verificar ele próprio o trabalho de seus artistas, confirmando a veracidade da imagem. Acontece que, hoje, nem os egiptólogos nem os botânicos são capazes de identificar qualquer uma dessas plantas.

David Hockney,
A bigger splash, 1967,
acrílica sobre tela,
243,8x243,8cm, Tate
Gallery, Londres
Fonte: www.flickr.com/photos/oddsack/100830944

Isto é, não somos mais capazes de chegar àquela veracidade a que o faraó e todos os membros de sua equipe tinham chegado.

Passemos para outro exemplo bem diferente. Trata-se de um desenho de Villard de Honnecourt que, mais ou menos em 1235, fixa a imagem do leão. O artista afirma que esta imagem é de um leão vivo; ele sai do esquema tradicional da arte da sua época procurando olhar o leão tal como ele é.

Ficamos hoje muito assustados ao ver qual era o olhar que o artista tinha de seu leão. Percebemos antes de tudo ser uma espécie de esquema conceitual vigente na Idade Média, a partir do qual o leão é visto.

O que esses dois exemplos me serviram para mostrar? Que um esquema preconcebido precede à percepção. Desse modo, a questão da representação pictórica não é simplesmente chegar diante do objeto e substituir este objeto visto por outro objeto escrito a lápis ou a tinta. Sabemos ademais que tanto os primitivos como as crianças, ao desenharem, cuidam para que todas as partes do objeto estejam reproduzidas. A ideia de tomar um animal de perfil, de tal modo que faltem patas, asas, lhas é em geral aberrante. Podemos então concluir que antes do *ver* temos o *conhecer*. Anterior à visibilidade do objeto presente existe um esquema. A questão é como interpretá-lo.

Tradicionalmente ele é pensado como uma espécie de forma, diagrama a partir do qual as coisas, elas próprias, aparecem. Esta anterioridade do esquema cria, portanto, uma espécie de oposição entre a forma e o real, de sorte que a forma é aquela coisa perene, aquilo que preside a própria constituição da imagem e do fazer, este se apresentando assim como um fazer por intermédio de um paradigma. Assim, pintar não é simplesmente decalcar, é reproduzir aquilo que se conhece além daquilo que se vê. Por esse caminho desembocamos facilmente no platonismo, para o qual o mundo como aparece é antes de tudo aquilo que foi construído a partir de uma visibilidade intuitiva das formas; o mundo como vemos foi construído a partir de um decalque invisível, mas que, por ser justamente a condição de toda visibilidade, era o visível por excelência. Por isso os gregos chamavam essa forma invisível, responsável por toda visibilidade, de ideia. Justamente da palavra grega *eidós*, no sentido daquilo que tem a visibilidade máxima. Vocês percebem, portanto, como a simples reflexão sobre uma primeira atitude em relação à imagem nos leva a pensar justamente aquilo que é visível, como resultado de uma produção, feita na base de um paradigma anterior e *a priori*, isto é, antes de qualquer experiência possível. Com isso, o real é dividido naquilo que aparece e naquilo que é fundamental; dividido entre a aparência e a essência. Para que então representar?



Plantas levadas da Síria para o Egito por Tutmés III, relevo em calcário, c. 1450 a.C. Templo de Tutmés III, Camac

Villard de Honnecourt, **Leão e porco-espinho**, pena e tinta, c. 1235, Bibliothèque Nationale – Paris

Fonte: Gombrich, E.H. **Arte e ilusão**. São Paulo: Martins Fontes, 1995: 83 e 84

Já podemos começar a entender o sentido mais imediato da polêmica de Platão contra os pintores e os artistas em geral. Dizia o seguinte: se o leito construído pelo carpinteiro é como tal a imagem de uma ideia de leito, de uma forma de leito, o que vem fazer o artista ao pintar a imagem do leito real? Simplesmente embaralhar nossa relação com as imagens e com o real, permitindo que, em vez de passarmos deste leito concreto e daquele outro leito concreto para a visão do leito real, aquele paradigmático – porque ele deu uma dimensão à imagem – demoremos no simulacro das coisas e não façamos esse percurso essencial para o conhecimento e para a própria vida que é sair da aparência e chegar à essência, à ideia.

É preciso pensar um pouco mais o que significou essa polêmica de Platão contra os artistas, principalmente situá-la no contexto grego.

Platão estava assistindo a uma verdadeira revolução na arte grega; esta deixava de ser paradigmática, conceitual, deixava de tratar as imagens como o artista da Idade Média, para se deter na aparência, tentando detectar a visibilidade das coisas. Para Platão isto era uma aberração. Como um escultor como Fídias, ao fazer uma estátua, não considera o paradigma do deus que está esculpindo, mas a maneira pela qual o indivíduo vai ver a estátua e ter a impressão dele? Considera assim que a estátua, ao ser colocada no alto do frontão do templo, ia ser vista de uma maneira diferente do que o seria, vamos supor, a partir do chão. Esta simples ideia de que o objeto artístico precisava alterar sua forma para obter uma visibilidade mais adequada à aparência, de acordo com o ponto de vista do observador, era aberrante para Platão, e contrária àquilo que a arte, no seu entendimento, se propunha a fazer. Interessante como Gombrich, nesse livro admirável *Arte e ilusão*, vincula essa polêmica de

Platão ao aparecimento de alguma coisa extremamente nova na cultura ocidental, isto é, o aparecimento do relato como história. Esta não trata apenas de flagrar um acontecimento como se dá por seu fundamento, mas conta um andamento; recorda, por exemplo, como as guerras persas ocorreram, como os povos bárbaros existem nas suas diferenças em relação ao povo grego. Pela primeira vez no mundo ocidental surge a ideia de uma narração conectada; a aparência das ações humanas adquire uma consistência até então inconcebível.

Esta predominância da aparência, testemunhada pela escultura grega, começando a esculpir não apenas os deuses e os heróis mas a brisa batendo no panejamento, tentando capturar a maneira pela qual os gestos se esboçam, é, de uma maneira extraordinariamente percuciente, flagrada por um episódio narrado por Plínio. O pintor Zêuxis tinha conseguido a proeza de desenhar uvas aparentemente tão verdadeiras que os próprios pássaros vinham bicá-las. Neste seu esforço de imitar, porém, foi vencido por outro pintor, Farrácios. Este convidou Zêuxis para visitar seu *atelier* e ver sua nova produção, apostando que ela era muito mais veraz, muito mais próxima da aparência, do que tudo aquilo que Zêuxis tinha feito. Zêuxis aceita o desafio, e no *atelier*, diante da pintura de Farrácios, pede-lhe: “Por favor, descerra a cortina que está vedando o teu quadro.” Muitos de nós conhecemos o fim da história: o quadro não era mais do que uma cortina pintada. Zêuxis só podia se dar por vencido.

Aqui temos a presença máxima da ilusão, justamente a presença da coisa na sua visibilidade desvinculada de qualquer paradigma anterior. Entendemos pois por que Platão só podia recusar esse caminho que atribuía ao mundo aparente uma dimensão que a sua teoria das ideias era incapaz de conceber.

Quando se torna possível esta arte ilusória, do *trompe-l'oeil*, arte que engana, é porque o princípio daquela arte conceitual, norte tanto da arte egípcia como da arte medieval, chegava a seu fim; alguma coisa nova estava aparecendo. Mas essa experiência grega desaparece sem deixar traços. Para compreender a arte grega, na opinião de Gombrich, é preciso justamente explicar como foi possível esse ilusionismo num contexto da história universal em que a grande maioria da arte, para não dizer a totalidade dela, era essencialmente paradigmática.

Vamos reencontrar essa preocupação com a ilusão no Renascimento, todo mundo sabe disso. Mas, agora, num ponto de vista muito diferente daquele marcado pela oposição entre essência e aparência, fundamento e simulacro, tal como nós acabamos de descrever, muito rapidamente, na filosofia grega. E para introduzir a nova maneira pela qual a representação é posta no Renascimento, escolhi um texto do escultor Leon Baptista Alberti, texto pouco conhecido porque faz parte do seu livro de estátua e não daquele sobre a pintura. Diz ele o seguinte: "Acredito que as artes que pretendem imitar as criações da natureza se originaram da seguinte maneira. Num tronco de árvore, num monte de terra ou noutra coisa qualquer, um dia foram acidentalmente descobertos certos contornos que precisavam apenas de algumas mudanças para parecerem estritamente semelhantes a algum objeto natural. Dando-se conta disso, as pessoas tentaram ver se era possível, por adição e subtração, completar o que ainda faltava para a perfeita semelhança. Assim, ajustando e removendo linhas segundo as demandas do próprio objeto, obtinha-se o que se queria e isso não sem muito prazer."

Vejam bem, aparentemente estamos diante da mesma situação anterior. O Demiurgo de *Timeu*, livro de Platão, constrói, tendo como

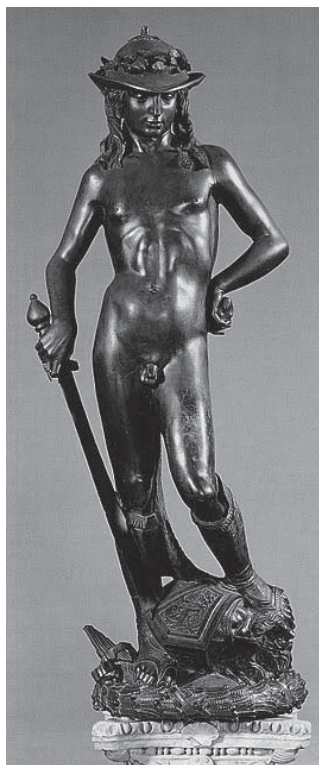
ponto de partida as ideias, visibilidades invisíveis, o mundo em que vivemos. Outro elemento, porém, extraordinariamente novo em relação a tudo que havia anteriormente, existe no texto de Alberti. O mundo da aparência apresenta certa similitude, certo homeomorfismo entre o mundo das ideias e o mundo da aparência. O Demiurgo não trata mais uma matéria inerte, mas uma matéria que possuía uma raiz de similitude com o real, o real por excelência que é o mundo das formas. Passa a existir um paralelismo originário entre o fundamento e a aparência ou, como diria a escola cartesiana, entre a ideia e o ideado. Nesse homeomorfismo entre a aparência e a ideia, a meu ver, vai-se elaborar a nova representação a partir do Renascimento. Desaparece aquele pulular de ideias, formas, que não são totalmente arrumadas a não ser por uma vaga ideia de bem que as une num contexto. Some o mundo paradigmático que pode ser visto de várias perspectivas, em lugar dele surge um mundo que deve ser visto de uma única perspectiva, de um único ponto de vista, que é aquele capaz de capturar tanto a forma inscrita na ilusão, na aparência, quanto a forma inscrita no real, isto é, na essência.

É óbvio que essa aglutinação das várias perspectivas da dialética platônica num único caminho corresponde exatamente ao projeto cartesiano da ordem das razões. O que pretende Descartes? Afirma o seguinte: se quero conhecer, se quero conhecer o mundo em que vivo, preciso encontrar um ponto de vista absoluto a partir do qual as minhas ideias se encadeiem de tal maneira que o encadear das minhas ideias a partir de um determinado momento passa a corresponder às coisas tais como elas são. Exatamente como no texto de Alberti, apenas o caminho é inverso. Alberti, o escultor, quer entalhar no mundo que está vendo, de tal maneira que possa descobrir a presença da ideia, tal como reside visível nas coisas. Notável é justamente

que Descartes pretende o percurso contrário: trata de encontrar a ideia máxima, que é a ideia de eu enquanto eu existente, e a partir desse ponto de vista absoluto atinge todas as ideias possíveis de conhecer o mundo. É óbvio que a este abandono das várias perspectivas corresponde aquela teoria do desenho conhecida como a perspectiva cavaleira. Esta procura desenhar o mundo tal como a gente o vê, mas não como a gente o vê andando, ou atravessando a vida cotidiana, mas desenhá-lo tal como é percebido através de um vidro da janela. E lembremos que o exemplo da janela é paradigmático para toda a pintura do Renascimento. Se tomarmos uma gravura de Dürer, a imagem é um decalque feito no vidro retangular duma janela, de tal maneira que a imagem do mundo deve corresponder à imagem que o artista é capaz de traçar no interior desse quadro imaginário.

Albrecht Dürer
 Underweysung der
 Messung (Instrução na
 medição), gravura, 1525,
 Nuremberg
 Fonte: Gombrich, EH. *Arte e
 ilusão*. São Paulo: Martins Fontes,
 1995: 265

Donatello, David, bronze
 c. 1430, 158cm de altura
 Museo Nazionale del
 Bargello, Florença
 Fonte: [http://
 inadvertentlyart.blogspot.com](http://inadvertentlyart.blogspot.com)



Estamos diante de uma nova relação entre aparência e coisa, porque agora não podemos mais pensar uma coisa fundamental além da aparência, como se esta fosse apenas imitação da coisa, devemos ainda considerar o sistema de projeções que leva a aparência à sua essência. O artista não é tão só quem representa a coisa mas também aquele que a representa revelando seu sistema de projeções. Extremamente sintomático, como mostraram os estudos de Francastel, é que a natureza nesse momento não penetra a arte através de uma observação dos objetos, mesmo aquela observação através do retângulo da janela, mas pelo teatro, colocando-se assim como um simulacro de um simulacro. As montanhas de Giotto descendem daqueles *panneaux* armados nas frentes das catedrais onde os mistérios eram representados. A natureza é aparên-

cia, mundo da visibilidade, mas aparece através de sistemas de coordenadas articulado para a encenação teatral.

Infelizmente não é possível mostrar como essa vinculação da imagem ao sistema de representações chega a um ápice na escultura de Donatello; não adianta nada trazer aqui o retrato de uma escultura desse artista exatamente porque esse aspecto não aparece na fotografia. Mas aqueles que já viram uma estátua de Donatello poderão lembrar-se facilmente de como *David*, por exemplo, não é constituído pelo amálgama, pelo amoldamento da matéria, mas, ao contrário, surge, aparece, na interseção de vários planos luminosos. É como se a própria perspectiva fosse embutida na pedra e a partir dessa incrustação emergisse a figura do guerreiro vencedor.

Tudo isso só para mostrar como a partir do Renascimento não existe apenas uma vinculação entre a aparência e a essência, independente do seu processo de representação. Sem esta representação, ou melhor, sem a ordem das razões, não é mais possível perceber a vinculação entre a ideia e o ideado. Não é de estranhar que então a pintura se ponha como ciência, exatamente como a física de Galileu ou de Newton. Para Leonardo, ou ainda para Constable, ela trata antes de tudo de construir modelos do real, explorando justamente as diferenças de



luminosidade, de colorido, de sombra e de luz, a fim de dar, de revelar aquilo que sustenta essa aparência, aquilo que na mutabilidade ancora o movimento.

Segue-se que essa relação entre aparência e essência não é mais relação de substituição no sentido clássico, de algo que está no lugar de algo ausente. A aparência é conivente com a essência. A aparência é o próprio paradigma, na medida em que esse paradigma se apresenta através de um fluxo da aparência. Isto é muito evidente numa das técnicas de Leonardo: o *sfumato*.

Projeção

Estamos muito familiarizados com estas figuras. Por que as projeto? Exatamente para mostrar como a imprecisão do desenho e a nebulosidade do colorido são capazes de aprofundar a relação da figura aparente com o fundamento essencial da santa que Leonardo quer captar.

Não se trata, como mais tarde vamos mencionar rapidamente, da experiência impressionista, que trata de captar a ilusão do ser na sua presença, mas de traduzir essa nebulosidade do rosto de tal maneira que ela apresente como tal o paradigma da santa. Essa conivência não existia em toda a arte anterior, a não ser na arte grega de Fídias ou talvez na de Zêuxis (que para nós está perdida), mas a condenação de ambos por Platão caminha nesse sentido.

Para dar curso ao meu raciocínio vou mencionar duas experiências explorando ao máximo essa conivência entre a aparência e a forma. A primeira nós todos adivinhamos qual é. Trata-se do Impressionismo. De nosso ponto de vista perceberemos claramente por que o Impressionismo, pretendendo captar a impressão que as coisas dão, quis antes de tudo aplicar na pintura as teorias

científicas sobre a luz. Nesse caso, a aparência e a ilusão não eram tomadas simplesmente como aparência, mas como alguma coisa que revelava a forma das coisas. Esta só podia então ser apreendida no átimo da sua visibilidade. Por isso o pintor impressionista vai postar-se diante de uma catedral para flagrar as várias aparências da igreja, pela manhã, ao meio-dia e ao cair da tarde. Percebe que essas imagens da catedral são, de certo modo, a própria catedral tal como ela é para nós e que não existe mais uma diferença radical entre a catedral forma e a catedral aparecendo sob a variabilidade dos raios luminosos.

Outra experiência que lembro é a do Cubismo. Experiência contrária à dos impressionistas, e distante de uma arte da ilusão, contrária à ilusão mas que chega exatamente ao mesmo resultado, à mesma conivência entre forma e aparência. Reparem nesta natureza-morta de Picasso em que isso fica bem claro.

Projeção

Lembrem-se do que era uma natureza-morta até os meados do século 19: antes de tudo arranjo de objetos visto, surpreendido, através dum buraco na parede. O ideal da natureza-morta era confundir-se com uma aparência vista através de um olho único. É exatamente o contrário do que aqui pretende Picasso. Reparem na relação, por exemplo, da sombra com o objeto; se este sugere alguma forma concreta, a sombra vem negá-la, se sugere a continuidade, a interrupção vem negá-la, de tal maneira que o objeto não se completa, mas, não se completando, não permite que apareça como objeto. Em contrapartida, encontramos uma espécie de potencialização dos objetos. Não

Claude Monet,
Catedral de Rouen,
fachada e Torre de
Saint-Romain, em
pleno sol. Harmonia
em azul e dourado,
óleo sobre tela, 1894,
107x73cm, Musée
d'Orsay, Paris
Fonte: picasaweb.google.com



é à toa que as figuras humanas, por exemplo, na época do Cubismo vão aparecer de perfil e de frente, como se exatamente fosse necessária essa interrupção da imagem, essa interrupção da aparência, para que o objeto na sua visibilidade máxima apresentasse a forma de sua realidade.

O que significaram o Impressionismo e o Cubismo? Desaparece a representação como imagem que está no lugar de alguma coisa. Morre a representação tal como tinha sido elaborada pelo Renascimento, a representação de uma natureza-morta que está no lugar de um arranjo de objetos. Temos um arranjo de objetos que pretende ser sobretudo arranjo e depois objetos, porque, no fundo, objeto real é o próprio quadro.

De um lado, assistimos assim ao Impressionismo destruindo o objeto representado, e de outro, o Cubismo provocando sua potencialização; ambos terminam por destruí-lo enquanto objeto igual a si mesmo. Objeto que vai poder se dar como objeto e apresentar-se na sua desigualdade, objeto que, para parecer rosto, precisa ser ao mesmo tempo perfil e frente.

Obviamente está aberto o caminho para o Abstracionismo, em que finalmente o objeto é o próprio quadro, sem que algo seja

representado mais além. A pintura descobre que a representação não é o processo em que algo fica no lugar de algo, mas o conjunto de relações que determina o lugar em que o objeto se tece. Em vez de se pintarem objetos, pintar uma jarra e uma guitarra, como no Cubismo, o que se pretende é pintar a convivência da jarra com a guitarra, dessas várias aparências tais que umas se dão para as outras.

Essa descoberta é simultânea, pelo menos do ponto de vista formal, à descoberta da nova representação tal como se desenvolve nas teorias da linguagem, em particular, com Saussure. A palavra *mesa* não é algo que está no lugar da mesa, mas significa algo na medida em que se diferencia de uma série de outras palavras contextuais. Este jogo da diferença faz com que a palavra possa adquirir um significado qualquer. Se o quadro é conjunto de relações, a linguagem vai ser entendida como uma espécie de jogo de xadrez que não precisa como tal ter nenhuma atitude basicamente representativa.

Ela é antes de tudo um jogo e como jogo vale pelo seu processo de diferenciação. A fonologia e a sintaxe predominam e todos nós sentimos hoje os efeitos desse império que esqueceu o lado semântico da linguagem, que sempre continua a dizer coisas do mundo. Não existe linguagem que não tenha nomes próprios, e estes só podem ter denotação se o objeto é posto como algo que se dá na sua identidade. Não posso discutir com vocês a crise do estruturalismo moderno, nem discutir a crise da filosofia da diferença, quero mostrar apenas como a nova figuração dos artistas plásticos, depois do Abstracionismo, depois desse paroxismo em que se identificou a obra de arte com o mundo, como é que esses novos artistas caminham no sentido, a meu ver, muito próximo da nova semântica, muito próximo de uma nova filosofia que não quer pensar ape-

Pablo Picasso, *Natureza-morta*, óleo sobre tela, 1918, 97 x 130cm, National Gallery of Art, Washington
Fonte: www.nga.gov/fcgi-bin



nas nas diferenças, mas que pretende refletir a convivência das coisas idênticas consigo mesmas e com suas diferenças.

Vou tomar como exemplo um pintor muito jovem, mas a meu ver de grande importância na pintura contemporânea: David Hockney. Este epidiascópio não permite mostrar a capa de sua autobiografia. Mas vale a pena mostrar a capa na sua visibilidade própria e não na sua visibilidade simulada através de uma projeção.

Notem como é interessante. Se o nome David Hockney aparece através da duplicação especular, a figura do artista aparece numa simultaneidade com a sua imagem, que perde o sentido de representação e de simulação. É como se o artista fosse duplo, como se a unidade do artista fosse antes de tudo sua visibilidade enquanto homem fotografado e a sua visibilidade vista por ele mesmo enquanto homem pintado. É precisamente esta identidade a partir do jogo das diferenças que pretendo examinar.

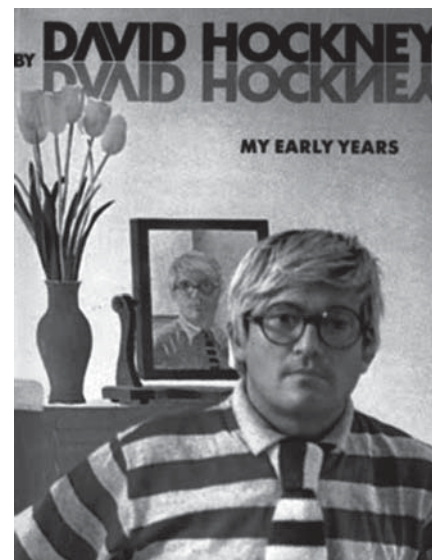
Vamos antes examinar uma gravura de Hogarth, depois reproduzida pelo Hockney, e atentar para o jogo da ilusão num pintor do século 18 e verificar como é retomado hoje num pintor neofiguracionista, vamos dizer, semanticista, do século 20.

Projeção

Esta gravura de Hogarth, que se chama *Falsa perspectiva*, foi desenhada em 1754. O que vemos? A inversão total das perspectivas. A figura que acende o seu cachimbo numa vela empunhada por uma senhora que está muito à frente da figura posterior; as árvores obedecem a outra perspectiva, pois, em vez de decrescerem conforme se aprofundam, crescem; observem esta viga completamente descentrada; observem o pescador que, graças à curva da sua vara, é capaz de buscar um peixe lá na profundidade do quadro.

Mas o notável é que mesmo com toda essa inversão de perspectivas permanece a representação de um mundo organizado ao inverso. É como se olhássemos uma ilustração de *Alice no País das Maravilhas*. No entanto, me importa mostrar é que, mesmo utilizando-se da falsa perspectiva e jogando ao máximo com a destruição das ilusões, Hogarth continua construindo um mundo ordenado na sua desordem, como se a multiplicidade de ópticas estourasse dentro de uma perspectiva única. A identidade do mundo e a identidade dos objetos permanecem. É precisamente essa identidade que desaparece no admirável quadro de David Hockney que reproduz esta gravura. Infelizmente vamos ter que vê-lo por partes porque o epidiascópio não o apanha por inteiro. Conservam-se os mesmos traços de perspectiva ilusionista, mas desaparece a impressão de um mundo organizado. As formas se individualizam de tal maneira que existe uma espécie de único objeto formado por essa mancha verde; o pescador transforma-se numa estátua anônima; não sentimos qualquer ilusão da perspectiva do peixe, e as imagens se colocam como se estivessem num quadro de Giotto.

Reparem nessas figuras do monte e da árvore: é como se realmente nascessem de um quadro pré-renascentista, em que a individualidade de cada uma é dada pela própria figura e não por seu contexto, mas em seguida esse contexto começa a preponderar na construção do quadro, sendo que cada objeto então se põe como o cruzamento das suas projeções. Ou seja, cada objeto aparece numa individualidade inicial para depois ser posto em relação com o resto das outras individualidades e com isso ganha nova dimensão sem perder sua identidade originária.



David Hockney by David Hockney: my early years, capa de sua autobiografia, publicada originalmente em 1976 pela editora Thames & Hudson
Fonte: www.pallantbookshop.com

O que pretende esta admirável natureza-morta? O Hiper-realismo, como sempre, começa com tinturas metafísicas. O objeto é pintado com tal nitidez que por si mesmo passa a representar um mundo fantástico. Mas o que me importa ainda é mostrar que cada um dos objetos possui uma identidade própria, não aparecendo apenas como imagem da lâmpada ou do vaso de tulipa, surgindo como tal na qualidade de simulacro consistente, existência que vale de *per se*, convivendo porém com outros objetos cujo sistema de representação localiza essas figuras ao mesmo tempo que as expulsa de sua dominação. A mesa contra o plano de fundo sustentando os objetos da natureza-morta; mas em vez de 'conjuminação' observamos um universo nominalista em que apenas um espaço abstrato dá a conformação de cada unidade.

William Hogarth, Falsa perspectiva, gravura, 1754, Frontispício de Dr. Brook Taylor's Method of Perspective Made Easy, de John Joshua Kirby, Londres
Fonte: www.illusionen.biz

David Hockney, Kerby (After Hogarth) Useful Knowledge, óleo sobre tela, 1975, 183 x 153cm, MoMA, Nova York
Fonte: www.hockneypictures.com

Esse quadro, a meu ver, é muito característico daquilo que estou tentando mostrar. Se, de um lado, vemos um sapato e plantas inteiramente individualizados, de outro, vemos uma piscina, tão só uma reminiscência de um quadro abstrato, e uma parede lembran-

do um quadro cubista – uma composição conceitual, esquemática, recordando o leão de Vuillard de Honnecourt ou as plantas dos escultores egípcios – mas em compensação todos os objetos estão coabitando com a imediação de cada um. Presença simultânea de uma certa arte conceitual e a arte da ilusão, da arte que pretende captar o paradigma e a arte que pretende captar a individualidade na sua forma mais visível; sombras abstratas ao lado de uma figura de manequim extremamente individualizada, e a convivência entre o real e o imaginário desse espaço formado por coisas que perderam a sua identidade para realçar a identidade do rapaz.

Duas coisas queria ressaltar para servir de base às nossas discussões. Primeiro, a nova figuração conjumina formas mais ou menos abstratas com formas individualizadas pela visibilidade. Estamos num novo domínio em que a figuração é ela própria um processo de fazer o objeto, promover a individualidade através das suas próprias projeções.

Segundo, o tema não para ser desenvolvido mas para ser cogitado: existe na história da



arte uma convivência mais profunda entre a representação pictórica e a reflexão filosófica sobre a representação? Como é possível, afinal de contas, essa combinação entre uma arte conceitual e a crítica de Platão, a representação perspectiva do olho único e Descartes, e hoje a crise do abstracionismo e a crise das filosofias da diferença? E a surpresa de encontrar a identidade da identidade e da diferença num quadro de um pintor moderno. Alguma coisa corre paralela entre a arte e a filosofia. O que será?

Vamos, porém, passar aos debates, que certamente serão a parte mais interessante da reunião de hoje.

Debate

Paulo Sergio Duarte – Evidentemente o Prof. Giannotti privilegiou uma certa continuidade na história da arte, e a gente viu um quadro muito bem pintado, por sinal. Eu diria até segundo as leis de uma certa perspectiva histórica, mas evidentemente na história da arte, e sobretudo na história da arte de nossos dias, não existe mais esse ponto de fuga que concentra o nosso olhar, mas existe uma diversidade de pontos de fuga, o que embaralha um pouco a perspectiva de um quadro bem pintado. Então, o mínimo que eu veria, na passagem do objeto quase sombra e a sombra quase objeto do Cubismo até a individualização dos objetos no David Hockney, é a história de uma outra arte que talvez seja filha da filosofia da diferença ou irmã da filosofia da diferença ou quem sabe coincida com a filosofia da diferença, mas que sobretudo é uma arte que a meu ver conquistou uma certa autonomia devido ao fato de ter a posse dos meios de produção pictóricos. Ou seja, o que a história da arte, pelo menos no Ocidente, garantiu no campo, por exemplo, pictórico, da prática pictórica, foi que assegurou ao artista a posse desses meios e por isso garantiu-lhe diante

de um mundo não mais conversar com esse mundo, mas olhando o mundo que dava toda razão para que ele desse as costas ao mundo, ele, realmente, com a garantia da posse desses meios de produção pictóricos, *desse as costas a esse mundo* e produzisse uma outra arte que constrói um *outro* mundo ao lado desse mundo do qual ele não vai mais reproduzir os objetos.

Seria o caso de um Mondrian, independente da ideologia que ele tem da sua arte. Independente do que Mondrian pensa do que ele faz, o que ele faz efetivamente é demonstrar a posse dos meios de produção pictóricos em que não existe mais nenhum objeto desse mundo imediato empírico. Mas ele vai construir uma empiria ao lado, que é a empiria dessa história da arte, autônoma quase, diante de um mundo a quem essa autonomia foi garantida pela própria fragmentação do trabalho; foi aquilo que a gente chama normalmente a divisão social do trabalho levada às últimas consequências dentro de um determinado momento histórico. Então eu vejo sem dúvida esse objeto de arte podendo ser explicado através da história, mas, assegurado com essa explicação, ele escreve sua própria história. Então Mondrian não vai se preocupar mais com o copo, com a jarra ou com a piscina, mesmo como fragmento de abstração; ele dá as costas para o mundo que merece que lhe sejam dadas as costas. É o mundo ao qual o artista, aliás, para realizar uma parte da sua arte, dá as costas e reconstrói, e o reconstrói eventualmente sob a forma de figura e eventualmente sob a forma de não figura ou, se quiserem, de abstração. Para mim é uma redundância chamar qualquer arte de nosso século de abstrata, porque evidentemente tanto faz a lata de cerveja de Jasper Johns, a piscina de David Hockney ou um quadrado vermelho de Mondrian. Para mim são figuras abstratas dentro de tal campo,

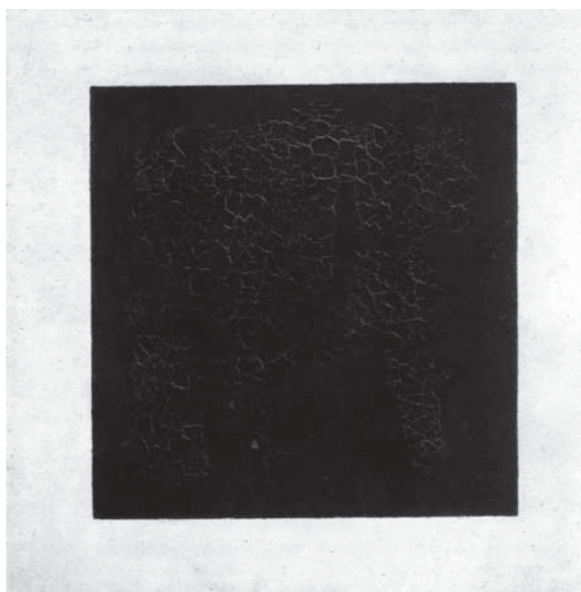
de tais instâncias de mediação que elas vão passar desse mundo real, concreto, da produção, digamos por exemplo da produção dos metalúrgicos do ABC de São Paulo, e não do ABC do Rio de Janeiro, que está em frente da Lagoa. Então eu vejo realmente que nessa história o Prof. Giannotti privilegiou uma certa continuidade, uma continuidade que garante, dentro do espaço da produção artística, o privilégio de uns objetos que estão ao alcance de todos. Digamos que o Prof. Giannotti quer produzir condutores democráticos de percepção na arte que ele quer, que sem dúvida ele reconhece como uma arte plenamente realizada dentro de uma certa circunstância histórica, como foi o exemplo do David Hockney, mas que ao mesmo tempo tanto faz ser Mimi, o metalúrgico (ou, podia ser o nosso Lula, outro caso, que é um brilhante líder político) quanto o sujeito, o professor de filosofia da École Normale Supérieure, em Paris: ambos, olhando o quadro de David Hockney, reconhecem um rapaz e uma piscina.

Evidentemente, diante de um quadrado negro de Malevich, o mínimo que se cria dian-

te de certas pessoas que não têm acesso a esse quadrado negro de Malevich é um certo mal-estar. Saber que você está privilegiado pela posse de saber que está vendo um Malevich e grande parte da humanidade não vê mais nada do que um quadrado preto ali dentro. E essa posse desses meios de produção pictóricos, que está assegurada a uma certa elite intelectual, lhe dá uma certa culpa, pela própria posse desse objeto, que é o saber. Então ela procura, na promessa da democracia dos condutores democráticos de percepção na obra de arte, se reconciliar com esse mundo que está perdido na história da arte. Porque, sem dúvida, se o David Hockney serve para expor um determinado teorema, nós temos outros teoremas que são expostos para contrariar e reduzir ao absurdo a tese do David Hockney. Era isso que eu tinha a dizer.

Prof. Giannotti – Bem, em primeiro lugar eu não quis pintar *o quadro*, eu quis pintar *um quadro*. Evidentemente não queria em hora nenhuma dar uma interpretação da história da arte, apenas colocar uma questão que é aquela da representação. E tocar alguns exemplos de como é esta representação, como é que funciona o mecanismo da representação, isto é, a relação entre o representante e o representado. É por isso que tomei o exemplo da arte conceitual, da arte renascentista e do novo realismo. Não se trata de levar isso para o absoluto, coisa que eu não quis fazer. Óbvio que nós podemos traçar outros quadros. Agora, uma coisa você pode dizer: que do ponto de vista da representação o Abstracionismo leva a um paroxismo da convivência entre o representante e o representado, o que obriga, a meu ver, a sair do quadro e a começar a fazer a teoria do quadro como se um quadro realmente correspondesse à teoria do seu próprio ser. Esse negócio de apropriação de meios de produção pictórica eu não entendo. Você

Kazimir Malevich,
Quadrado preto
suprematista, óleo
sobre tela, 1914-1915,
79,5 x 79,5cm, Galeria
Tretiakov, Moscou
Fonte: Gooding, Mel. Arte
abstrata. São Paulo: Cosac
Naify, 2002: 13



me desculpe, mas eu não entendo o que é isso. Dizer que para que possa observar um Mondrian eu preciso da apropriação dos meios pictóricos e a partir daí fazer uma analogia, a meu ver aberrante, entre a produção do quadro e problemas de metalúrgicos do ABC, é mais absurdo ainda.

Digo o seguinte: não quero pintar *o quadro* da história da arte, mas *um quadro* que tem certa coerência. Desse ponto de vista o Abstracionismo pode corresponder à eufória da sintaxe na linguística e à filosofia da diferença. E se há uma crise na linguística moderna, mostrando que a linguagem não é apenas jogo, tornando impossível fazer teoria da linguagem sem semântica, então eu me pergunto – e não sou artista para dar essa resposta – se é possível continuar na teimosia abstracionista e não voltarmos de novo à relação entre figura e objeto. E quis apenas dizer que a volta para a relação entre representante e representado não significa, de modo nenhum, recuperar o passado, pelo contrário, significa recolocar de uma maneira até então inédita a relação do indivíduo e da forma, da essência e da aparência. Da mesma maneira que está havendo hoje uma crítica tanto à filosofia da diferença como uma crítica cerrada a Chomsky, aos transformacionistas e estruturalistas em geral, dada a impossibilidade de elaborarem uma semântica razoável, pergunto até que ponto a arte também não exerce essa crítica na medida em que a presença do objeto deixou de ser apenas a presença de objeto, e que em vez de laborarmos com a velha teoria de que a arte também é a teoria de fazer a arte, se não vale a pena voltarmos para uma situação muito mais crítica, muito mais percuciente, muito mais moderna, que é uma nova teoria da figuração.

Ronaldo Brito – Bom, eu vou tentar te atacar no teu plano, no plano da figuração. Primeiro eu gostaria que você explicasse melhor o que seria essa questão da identidade,

como é que você salvaguardaria a identidade dos objetos e ao mesmo tempo manifestaria sua diferença. O que seria central nessa nova teoria da representação? Que tipo de identidade é essa que você está vendo e como é que ela passaria — que não seria o velho realismo, bem entendido. Então que tipo de identidade seria essa que você veria no Hockney, por exemplo, e que não estaria num quadro abstrato? Não é a do objeto empírico imediato.

Prof. Giannotti – Afirmando o seguinte: podemos dizer que existe um objeto que se chama Vênus, mas acontece que nós nunca vemos Vênus, o que vemos é uma estrela da manhã, astro que se apresenta durante um período na manhã e depois desaparece. Vemos outro objeto, a estrela da tarde, que perdura no céu durante algumas horas e depois desaparece. E somente depois de quatro meses, se nós tivermos a persistência de traçar a trajetória da estrela da manhã e da estrela da tarde, é que, pelo processo de mensuração, descobrimos que aqueles dois astros visíveis se constituem na aparência de um astro básico, idêntico, que se dá como estrela da manhã ou como estrela da tarde. Isso significa o seguinte: não é possível estabelecermos a relação de identidade do objeto sem a mensuração das suas aparências; portanto, é a partir justamente das suas aparências que temos a constituição de um objeto idêntico. Não há pois essa relação entre aparência e essência sem todo um processo prático de constituição. Mas esse processo prático de constituição não fica fora do objeto constituído, é isso que eu quero dizer.

Ronaldo Brito – Essa parte eu entendo perfeitamente.

Prof. Giannotti – Agora, quero dizer que, a meu ver, a posição do Abstracionismo foi aquela que disse: a estrela da manhã é um astro e acabou. E ficou exatamente nessa iden-

tidade absoluta da aparência, sem se perguntar se o movimento da estrela da manhã não indicava outro astro. Acho muito bom, acho ótimo que a experiência abstracionista tenha sido feita e continue a ser feita.

Agora, acho também que, do ponto de vista da filosofia e do ponto de vista das perspectivas que se abrem para o velho diálogo entre o representante e o representado, *sistemas* como o do Hockney, em que o esquema abstrato é instrumento pelo qual chegamos à individualidade, e a individualidade é o instrumento pelo qual podemos perceber o esquema abstrato, são mais interessantes do que o Abstracionismo. Claro?

Ronaldo Brito – Aí então eu teria que dizer várias coisas. A primeira delas é que a questão seria a identidade da estrela da manhã como arte.

Prof. Giannotti – Como o quê?

Ronaldo Brito – Como arte.

Prof. Giannotti – Não, como aparência. O problema é a aparência, porque arte... Veja bem, estamos admitindo que a arte tenha um componente representativo.

Ronaldo Brito – Sim, mas nós estamos admitindo que a arte é uma operação da representação, portanto ela tem uma história própria como operação de representação.

Prof. Giannotti – E daí?

Ronaldo Brito – Então a estrela da manhã que vai aparecer na arte não é a estrela da manhã empírica.

Prof. Giannotti – Isso é óbvio.

Ronaldo Brito – Claro, e modifica essa questão. Eu perguntei sobre a identidade que você acha que pode encontrar dentro da estrela da manhã como objeto de arte.

Prof. Giannotti – Não!

Ronaldo Brito – Essa é a identidade que eu me pergunto se você conseguiria mostrar: qual a identidade maior ou a diferença maior entre um esquema abstrato e uma estrela da manhã, porque enquanto arte os dois são signos dentro de uma mesma história, dentro de uma operação, de uma manipulação, dentro de um certo segmento e só ali vão ter aquele sentido.

Prof. Giannotti – Nós temos uma coisa que é imediata. A arte abstrata não é representativa.

Ronaldo Brito – Do ponto de vista que você está falando eu acho que a arte abstrata é representativa.

Prof. Giannotti – Do quê? Onde está o representante, onde está o representado na arte abstrata?

Ronaldo Brito – Bom, a gente pega um quadro abstrato e vê na origem daqueles signos todos aquela materialização signíca e consegue inclusive detectar as operações que deram margem àquilo. Então não são signos empíricos, não são objetos empíricos imediatos, mas são objetos detectáveis, têm uma identidade própria ou então você suporia que o artista...

Prof. Giannotti – E daí? Mas isso não significa que seja representação. Veja bem, que você tome um objeto, um automóvel, e identifique os atos da sua produção, e até chegue a fazer uma teoria do trabalho alienado a partir da produção dos objetos em massa, não significa que o Volkswagen seja uma representação e estamos admitindo de início que estamos tratando da representação. Se você disser: a arte abstrata não é representação, então eu digo: então não me interessa.

Ronaldo Brito – Mas aí você está fazendo um corte arbitrário.

Prof. Giannotti – Não estou fazendo corte nenhum. Eu estou estudando a representação...

Ronaldo Brito – Certo, mas evidentemente a arte produz representações. Evidentemente Kandinsky tem representação, num certo sentido é um ato de representação. Porque faz sentido...

Prof. Giannotti – Não faz sentido!

Ronaldo Brito – Ah não?

Prof. Giannotti – O Lévi-Strauss dizia exatamente que não é possível língua sem duas articulações. Você quer fazer a representação com uma articulação. Não dá!

Ronaldo Brito – Kandinsky não faz sentido?

Prof. Giannotti – Faz sentido, mas não faz representação.

Ronaldo Brito – Estão gravando, hem! É óbvio que Kandinsky...

Prof. Giannotti – Faz sentido, mas se eu brigar com você ou lhe der um soco tem sentido segundo a velha classificação dos comportamentos sociais, mas isso não é a representação!

Ronaldo Brito – Mas como é que se produz o sentido senão pela representação? Qual é a outra maneira de se produzir um sentido senão pela representação, por um ato da representação, dentro da metafísica ocidental, bem entendido?

Prof. Giannotti – Bom, mas nós estamos querendo sair exatamente dessa metafísica.

Ronaldo Brito – Certo, mas não assim.

Prof. Giannotti – O que eu disse exatamente, em outras palavras, é que Hockney corta com a relação metafísica entre forma e conteúdo, corta com a metafísica moderna, e

Kandinsky não.

Ronaldo Brito – Está fora da metafísica?

Prof. Giannotti – É metafísica só.

Ronaldo Brito – Mas a metafísica é representação.

Prof. Giannotti – Não, não é. É metafísica no sentido mau da palavra, certo?

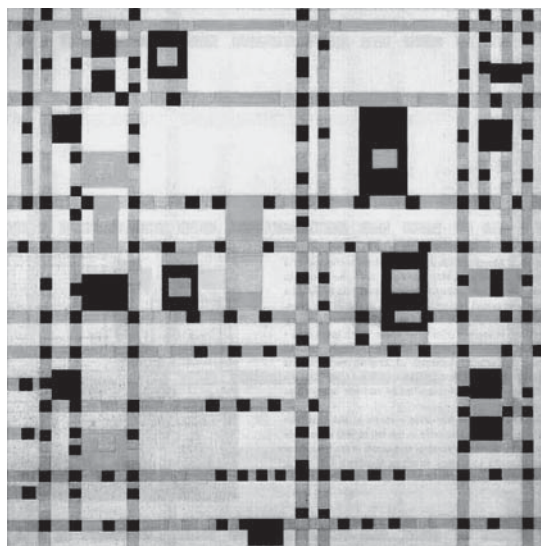
Ronaldo Brito – Bom, vamos cortar essa discussão que ficou no meio, não é? Eu acho que essa identidade que você está encontrando no Hockney... vamos passar para a Pop, da qual, aliás, o Hockney é um subproduto, é uma releitura. Agora estou eu falando, certo? Então na Pop tem aquela cerveja do Andy Warhol, ou do Jasper Johns, pouco importa. Na sua suposição, se eu entendi (acho que todo mundo aqui conhece arte, sabe disso), se o Hockney operou essa transformação, na verdade não foi ele quem operou, foi a Pop. E na realidade eu acho que aquele processo ali é um processo de diferenciação do objeto, é um processo

Jasper Johns, Painted Bronze (Ballantine Ale Cans), bronze pintado, 1960, 14 x 20 x 12cm, Museum Ludwig, Colônia
Fonte: www.kunstgeschichte.uni-freiburg.de/Members/schlink/diss_schlink/lander



esquizoide de justamente trazer aquele objeto para fora de si mesmo. Então o que vai acontecer ali é o oposto. É uma radicalização inclusive em relação à pintura abstrata, eu acho, que é você produzir um signo aparentemente empírico, dado como arte e saturar aquele signo a ponto de ele perder qualquer sentido positivo; então ele resulta objeto negativo, objeto contra si mesmo, objeto contra sua situação de arte, objeto que remete a uma crítica, uma negação dele enquanto uso social e não vejo aí qual a identidade, a empatia positiva que a Pop vai dar, em que essa figuração poderia resultar positivamente. Porque a questão aí, quando o Paulo Sergio falou na condução de percepção, é que talvez fosse interessante, inclusive para todo mundo, que você explicitasse mais o objetivo desse figurativismo. Quer dizer, que tipo de arte... Porque aí tem uma política cultural que você está expressando, uma política de arte... Então eu diria o seguinte: o Hockney recupera a Pop para um sentido antigo, anterior, um sentido de representação, do meu ponto de vista, anterior mesmo porque ele dá margem a um jogo com os elementos da história da pintura, um jogo positivo de identificação e se

Piet Mondrian, *Broadway Boogie Woogie*, óleo sobre tela, 1942-1943, 127 x 127cm, MoMA, Nova York
Fonte: <http://vr.theatre.ntu.edu.tw/fineart>



mascara enquanto objeto de arte. Agora na Pop mesmo, na Pop radical, o que se vai ter é um processo de se tirar a substância, 'dessubstancializar' a imagem e o produto enquanto coisa institucionalizada, coisa arte institucionalizada. Porque evidentemente a garrafinha de cerveja não é uma garrafinha de cerveja, é uma coisa de arte, e eu acho que a Pop não remete a um encontro empático entre o artista e uma garrafinha de cerveja. Ao contrário, remete ao questionamento da arte enquanto uma figura abstrata; aí sim seria abstrata, genérica, dentro do qual aquela garrafinha vai aparecer para não fazer sentido. Não sei se estou sendo claro...

Prof. Giannotti – Se eu estou te entendendo, não concordo.

Ronaldo Brito – Certo, não é para concordar.

Prof. Giannotti – E por que eu não concordo? Não vou entrar aqui na subordinação do Hockney ao Pop, do Pop ao... não me interessa. Eu tomei o Hockney como podia tomar um outro hiper-realista, não importa. O que importa é apenas a seguinte tese: a partir de um determinado momento, os quadros deixaram de pensar que eles eram o mundo e começaram a ter projeções em relação a determinados objetos, isto é, o objeto não estava mais ali como o objeto abstrato, mas estava ali para sugerir uma ausência ou uma presença.

Ronaldo Brito – Deixa eu te interromper um momento. Mondrian também desse ponto de vista é até mais radical, porque a proposta dele é organizar um espaço, e esse espaço iria se materializar...

Prof. Giannotti – Mas não é representativo!

Ronaldo Brito – É representativo.

Prof. Giannotti – Não, ele pretende organizar um espaço que exista como espaço, mas que não tenha nenhuma vinculação com qualquer outro espaço fora dele.

Ronaldo Brito – Eu peço que você olhe essa sala.

Prof. Giannotti – Bom, e daí?

Ronaldo Brito – Olha essa sala. Essa forma que tem aqui... está carregada de construtivismo abstrato.

Prof. Giannotti – Mas não tem nada com isso.

Ronaldo Brito – Tem, na medida em que remete a um objeto.

Prof. Giannotti – Mas qualquer propaganda hoje está carregada de construtivismo, certo? Mas eu quero saber a relação do *boogie-woogie* com alguma coisa fora desse *boogie-woogie*. Não há nada.

Ronaldo Brito – Mas é claro que há! Duzentos milhões de coisas! Tudo mediado, evidentemente. Basta você pegar então uma escultura do Brancusi e o Ford Bigode da época e ver como a estrutura plástica do Brancusi interveio diretamente numa forma produtiva. Agora você está procurando um objeto numa integridade realista, aí a sua história da arte não é a abstrata que você está lendo negativamente, a sua história teria que remontar à tradição e ao realismo. A partir do Impressionismo você já está tropeçando.

Prof. Giannotti – Veja bem, eu não quero pegar a história da arte; é o que estou dizendo desde o início. Vocês querem dar ao meu discurso um caráter totalizante e totalitário que ele não tem. Eu quero estudar a questão da representação. Só. Se daqui a pouco você me falar da música de Bach, eu não tenho nada a ver com isso aqui. Está claro? Muito bem.

Que um quadro de Mondrian possa ser parecido com a música de Bach, vá lá, façam ou não façam teoria, não me interessa. Me interessa o seguinte: mesmo na Pop, a lata de cerveja é uma lata de cerveja que está lá para sugerir uma ausência ou uma presença de um outro objeto que passou a ser representado. E, sob esse aspecto, a arte Pop não é mais uma arte abstrata porque ela tem esta dualidade entre o representante e o representado e isso você não pode me negar. Que outras formas de representação você vai encontrar na arte abstrata, está muito bem. Apenas eu quero dizer o seguinte, vejamos bem a minha tese. A partir da crise da sintaxe e a partir da crise do Abstracionismo, está-se começando a fazer figurações diferentes e essa figuração diferente tem uma crítica antimetáfora que é paralela a certas filosofias modernas. Só. Eu não quero discutir toda a arte. Eu não quero discutir nenhum projeto, nenhum programa do que os artistas devem fazer. Certo? Apenas eu digo o seguinte: existe ou não nessa figuração do Hockney uma novidade?

Ronaldo Brito – Não.

Prof. Giannotti – Por quê?

Ronaldo Brito – Porque simplesmente na repetição do esquema abstrato de representação Pop...

Prof. Giannotti – Existe na arte Pop, no nível de representação, alguma novidade?

Ronaldo Brito – Na Pop existe uma novidade radical.

Prof. Giannotti – O que eu quero dizer é que em vez de eu pegar na Pop, eu peguei no Hockney. Acabou!

Ronaldo Brito – Mas na Pop justamente a questão é a seguinte: assim como você re-

presenta uma lata de cerveja, você representa um Mondrian, um Lichtenstein. Pega o Mondrian... É um objeto real para você, então, a representação de um Mondrian como quadro.

Prof. Giannotti – Claro. Se você pegar uma imagem do Mondrian e souber que a imagem do Mondrian se reporta ao quadro do Mondrian, você tem um processo representativo.

Ronaldo Brito – Saber, não é?

Prof. Giannotti – É claro. Mas também se você tem uma planta e trazer uma pessoa que nunca viu uma planta, é a mesma coisa. Óbvio.

Ronaldo Brito – Mas obviamente, não é?

Prof. Giannotti – Obviamente, não existe um saber absoluto.

Ronaldo Brito – Mas obviamente qualquer pessoa que viu um Seurat, um desenho em que tem uma garota branca vestida de branco, sabe de onde que saiu o branco sobre branco do Malevich, que está reportado diretamente a um trabalho de Seurat.

Prof. Giannotti – Não sabe. E você não vai me dizer que precisa de um Seurat para poder gostar do Malevich. Não é?

Ronaldo Brito – Justamente aí...

Prof. Giannotti – Você não pode ter essa concepção de tal forma elitista da história da arte que só aqueles que viram, que sabem da história da arte, vão entender o Abstracionismo. Não tem sentido.

Ronaldo Brito – Mas não é essa a questão. O que eu remeto é só o seguinte: é que os objetos ali são mediados por uma história, a história da arte. Então se não há esse objeto

empírico, não pode haver essa identidade empírica que você está querendo...

Prof. Giannotti – Não estou pedindo nenhuma identidade empírica! Estou pedindo uma relação de representação, só isso! Onde está a empiria?

Ronaldo Brito – A empiria é que esse objeto que você acha que está representando é um objeto do mundo.

Prof. Giannotti – Quem disse?

Ronaldo Brito – Se não for...

Prof. Giannotti – Pode ser outro objeto representado, pode ser outra aparência.

Ronaldo Brito – Então por que você nega a arte abstrata e então a representação?

Prof. Giannotti – Porque não existe isso, não existe essa dualidade.

Ronaldo Brito – Mas o que ela não representa?

Prof. Giannotti – Você me dá o que ela representa!

Ronaldo Brito – Ela representa signos historicamente determinados.

Prof. Giannotti – Que signos?

Ronaldo Brito – Todos os signos. Todos os elementos, formas, cores, evidentemente.

Prof. Giannotti – Espera um pouquinho. Aí há uma confusão muito grande. Se eu tenho um quadrado e depois tenho um outro quadrado, um quadrado não é signo de um outro quadrado. A duplicidade das figuras não significa que elas sejam representantes uma da outra.

Ronaldo Brito – Eu é que estou perplexo com o sentido imediato assim...

Tunga – ... que um matiz de uma cor representado num quadro do Renascimento, de um panejamento, um matiz diferente, dois tons diferentes de vermelho, um pode estar representando o outro, assim como eles estão representando um panejamento que é o terceiro, que é esse objeto. Assim, como dois quadrados, um pequeno e um grande, o pequeno pode estar representando o grande.

Prof. Giannotti – Exatamente o que eu quis mostrar desde o início é que a representação nunca foi uma coisa no lugar de outra coisa. Isso não é representação, isso é sinalização. Claro? É óbvio. A fumaça no lugar do fogo não é uma representação. Se trata de um processo, todo mundo sabe disso, de sinalização. A representação implica um sistema de projeções e implica um sistema, um cruzamento de identidade e diferenças. O que você me disse é apenas um processo de sinalização e um processo de sinalização de um quadrado para outro quadrado não me dá representação. Veja bem, eu acho perfeitamente justo que se faça arte abstrata, eu admiro extremamente arte abstrata. Agora, dizer que ela é representativa ou que ela tem uma dimensão representativa, eu sou inteiramente contrário a essas teorias que vocês estão querendo elaborar.

intervenção inaudível

Prof. Giannotti – Da minha parte ou da sua?

Ronaldo Brito – Da representação metafísica clássica do pensamento e da representação sensível da arte que você inclusive...

Prof. Giannotti – Não me diga que é uma representação sensível da arte.

Ronaldo Brito – É. Porque a arte representa sensivelmente. A representação clássica é o poder de você fazer a correspondência com o objeto através do pensamento. A arte faz a representação sempre numa forma sensí-

vel, daí a grande polêmica eterna com a filosofia. Bom, eu não estou entendendo, você está escapulindo com o teu conceito de representação porque eu insisto em que ele só pode significar uma relação com o mundo empírico – projetar um mundo de projeções também tem na arte abstrata. A estrutura do Mondrian tem uma projeção, é óbvio. Agora, num certo sentido se diz que Mondrian não é representativo; é claro que ele não é representativo num sentido clássico, não quer ser representativo, quer fundar a autonomia do próprio quadro. Isso é lógico. Agora, neste outro sentido de representação, mais profundo, é óbvio que Mondrian é representacional.

Prof. Giannotti – Me dá os elementos dessa nova representação, que eu não conheço.

Ronaldo Brito – Aí é que está: passando sensivelmente uma ideia, através de cores, forma, etc., que forma uma sintaxe.

Prof. Giannotti – Eu nunca vi sintaxe transmitir ideia de coisa nenhuma. A sintaxe sem semântica não traduz nada.

Ronaldo Brito – Então você teria que dizer que a sintaxe da arte abstrata não produz sentido, não é isso?

Prof. Giannotti – É.

Ronaldo Brito – É óbvio que Mondrian tem um sentido histórico e um sentido artístico.

Prof. Giannotti – Mas é outra coisa que eu estou dizendo. Que ele tem um sentido histórico e um sentido artístico, não há dúvida, mas este sentido não é uma representação. Nem tudo que é sentido é representação, é isto o que eu estou dizendo desde o início. Veja bem, um ato com sentido não é necessariamente um ato representativo. É esta coisa elementar que eu estou tentando pedir que você reconheça.

Kátia Muricy – Giannotti, uma questão mais aí em torno do seu quadro, em torno da teoria da representação que você está discutindo. Você fez alusão a que uma representação é um jogo de identidades e diferenças. Quando você focalizou a teoria da representação cartesiana, você se referiu à subjetividade. Mas aí ocorre um problema: para que uma representação não reenvie a outra e a outra, existe uma garantia – uma espécie de legitimador (no século 17 a figura de Deus, o infinito, etc.) – e de repente isto não existe, nós temos a subjetividade e este reenvio constante de representação a representação, sem o legitimador. Eu me pergunto, quando você introduz a questão da filosofia da diferença, etc., em que ponto isso resvala, essa teoria da representação, quando você fala numa nova teoria da representação. Ainda não está vinculada a essa representação clássica, século 17, etc., sem este elemento essencial para a teoria da representação que seria a figura do legitimador do representador. E na questão da arte eu não saberia realmente transpor.

Prof. Giannotti – Vejam bem, é o seguinte. Na minha exposição eu não toquei porque não acho necessário, na teoria da representação cartesiana, pensar no cerne do conceito de representação, na ideia de Deus. Porque a ideia de Deus em Descartes vai dizer o seguinte: a representação que eu tenho, por exemplo, desta árvore, para que ela seja verdadeira, ela precisa da ideia de Deus, mas Descartes nunca negou que a minha representação seja a representação da árvore.

Kátia Muricy – Sim, mas aí não teria nenhum valor objetivo.

Prof. Giannotti – Este é o problema.

Kátia Muricy – É o que está sendo discutido aqui.

Prof. Giannotti – Não, ninguém está discutindo a questão da objetividade da arte, eu estou discutindo simplesmente o seguinte...

Kátia Muricy – Quando se falou em empiria...

Prof. Giannotti – Empiria foi o Ronaldo quem falou...

Kátia Muricy – Mas eu estou me situando dentro do debate, não só em relação a você...

Prof. Giannotti – A arte conceitual grega era a representação da forma, não tinha nada de empiria, era a representação do conceito.

intervenção inaudível

Prof. Giannotti – Você não pode identificar o conceito de mesa na representação de mesa que tinha na arte grega.

intervenção inaudível

Prof. Giannotti – Eu não entendo esta empiria que você enfia de todo lado.

interlocutor não identificado – Não, porque para você representação é representar um objeto, não pode ser representar...

Prof. Giannotti – E por isso então é algo fundamentalmente empírico?

interlocutor não identificado – Mas é óbvio, porque o objeto é o mundo da aparência, evidentemente. Se você nega ao artista...

Prof. Giannotti – Quer dizer que se a arte representativa fala de coisas...

Ronaldo Brito – E a arte abstrata também fala de coisas.

Prof. Giannotti – Não, não fala, no máximo pode falar de quadrados, de signos...

Ronaldo Brito – E isso não são coisas?

Prof. Giannotti – Quadrado não é coisa; que eu saiba, não.

Ronaldo Brito – Evidentemente para um pintor, dentro do contexto efetivo de produção dele, é tão coisa quanto. Você acabou de dizer que o Hockney pinta uma mesa que não é uma mesa direta e sim um conceito diferenciado de mesa. O que você não quer aceitar é que a supressão da mesa, numa linha, possa ser representativa. Você está apegado a um realismo.

Prof. Giannotti – Eu não estou apegado a um realismo, eu estou apegado à possibilidade de haver, de falar de objetos, de falar de coisas, do mundo...

Ronaldo Brito – O que eu acho é que o teu discurso fala de um realismo. Da exigência do realismo.

Prof. Giannotti – É a exigência da representação.

Ronaldo Brito – É a exigência do realismo.

Prof. Giannotti – Não, pelo contrário, você não pode dizer: o Surrealismo é representação.

Ronaldo Brito – Sim, porque é um realismo. O Surrealismo é claramente um realismo.

Prof. Giannotti – Então qualquer arte que não seja abstracionista é realista.

Ronaldo Brito – Não, eu acho que acabaria num naturalismo este seu negócio. Porque o que o Hockney faz é naturalizar aquilo que tinha sido desnaturalizado pela Pop. Do ponto de vista da história da arte, o Hockney é um recuperador daquela tentativa de diferença de estabelecer uma ruptura dentro do objeto de arte. Ele recupera aquilo para dentro do realismo, do naturalismo. Acho que seria conveniente discutir o conceito de realismo seu, no sentido de que este figurativismo seria um realismo, seria uma exigência da arte falar das coisas.

Prof. Giannotti – Assim não dá. Você me joga contra as paredes em quatro passos. Em uma hora eu simplesmente tentei tratar da representação, de um conceito de representação e como é que isto entra em crise e como é que aparece uma nova forma de representação.

Ronaldo Brito – Eu concordo com a crise, mas o que eu não acho é que você possa fazer a leitura da...

Prof. Giannotti – Eu insisto no seguinte: dentro desta teoria da representação, em que há a relação entre um representante e um representado, e que este representado é algo aparente, obviamente não tem nada a ver com o Abstracionismo. E dentro deste ponto de vista, o Abstracionismo aparece como um exagero de sintaxe, sem a semântica.

interlocutor não identificado – Qualquer forma musical, ou cinema...

Prof. Giannotti – Isto não é representação.

intervenção inaudível

Prof. Giannotti – Matemática também não é. Simbologia é a representação da... Os algoritmos são representação do número. Mas que número seja alguma coisa que representa uma outra coisa eu nunca soube disso. A linguagem matemática é uma representação.

Ronaldo Brito – A geometria é um modelo de representação por excelência para Platão... O modo de pensar, o Sócrates tinha lá um escravo para demonstrar isso, não é?

Prof. Giannotti – A representação é o triângulo que você faz na areia, que representa o triângulo das ideias. A ideia de triângulo. Bom, e daí?

Ronaldo Brito – O triângulo não é uma figura...

Prof. Giannotti – São duas coisas, o triângulo representado que é diferente das várias imagens de triângulo. Nós temos que distinguir esta identificação das várias imagens e o triângulo representado.

Ronaldo Brito – O triângulo não existe, o triângulo é uma figura intelectual, uma figura criada...

Prof. Giannotti – Quem disse que não existe?

Ronaldo Brito – Ah, é? Então nós encontramos triângulos na rua?

Prof. Giannotti – E é só quando você encontra na rua que existe?

Ronaldo Brito – Do seu ponto de vista, não do meu. Do seu ponto de vista, se você pinta um triângulo é um pintor representativo, porque representou um triângulo, mas o triângulo é uma figura geométrica que não existe.

Prof. Giannotti – Nunca soube que o pintor abstrato, ao pintar o triângulo, esteja tratando do triângulo geral cujas relações matemáticas ele quer evidenciar. Isto é um processo representativo. Agora, pintar um triângulo como sinal não é representação. Vocês confundem sinalização com representação. Neste caso, sinal de trânsito é representação? Claro que não. A matemática é, ao mesmo tempo, uma linguagem e um conjunto de objetos e a linguagem matemática se reporta a um conjunto de objetos, e tanto assim é que, de acordo com a lógica clássica, a linguagem da matemática não cobre

todos os objetos matemáticos. Isto é, entre a linguagem matemática formalizada e os objetos matemáticos, há uma decalagem de tal forma que existe uma separação entre a linguagem matemática e o mundo dos objetos matemáticos. A linguagem matemática é representativa. Agora querer dizer que um sinal de trânsito que diz 'proibido estacionar' seja uma representação é confundir alhos com bugalhos, porque não tem nada a ver com a linguagem, se trata simplesmente de signos diferenciadores. Uma em relação a outra, e não se trata de uma linguagem. A linguagem tem, pelo menos, duas articulações. Isto é confundir a noção de representação com a noção de sinalização.

interlocutor não identificado – Que tipo de representação é essa que existe na linguagem matemática em relação a este outro tipo de representação que você fala, que remete sempre ao referente exterior a ela?

Prof. Giannotti – Na linguagem matemática existe o algarismo dois e o número dois. E, mais ainda, o algarismo dois aparece relacionando-se com o número dois, que existe na medida em que ele é diferente do número um e do número três. É na sequência dos números naturais que o número dois existe, ele não existe como objeto isolado, certo? Então há uma linguagem, um tratamento sintático de símbolos, e uma semântica. Se não tivermos uma sintaxe e uma semântica, nós não temos uma linguagem, nós temos um processo de sinalização. Eu posso encontrar um processo de representação que é diferente da linguagem num quadro figurativo. Agora, dizer que há uma linguagem num quadro abstrato, apesar da enorme admiração que eu tenho pela pintura abstrata, a meu ver é confundir a noção de representação. Só isso.

interlocutor não identificado – Uma identificação do quadro pintado com o objeto é

Jackson Pollock, *Autumn Rhythm (Number 30)*, óleo sobre tela, 1950, 266,7 x 525,8cm, The Metropolitan Museum of Art, Nova York
Fonte: <http://picasaweb.google.com>



um processo de identificação; então, você coloca a pintura moderna como não existindo mais essa identificação. Então uma pintura do Pollock, ele não se preocupa mais em representar nada. Quer dizer, ele está se preocupando em exprimir o ato de pintar, ele está mais ligado a fazer um objeto, como um marceneiro quando faz uma mesa. O marceneiro não quer representar uma mesa, ele está fazendo uma mesa. A pintura moderna então não seria mais a representação, o quadro não se situaria como a representação de alguma outra coisa, mas como o próprio objeto.

Prof. Giannotti – Isso não é verdade. Não há dúvida de que a action painting tendeu, teve essa ideologia. Agora vamos ver o resultado. Quando você faz um objeto, você sente, você usa, você vende, de uma certa maneira prepara um consumo que o destrói. Você não faz isso com um quadro do Pollock. Você bota num museu. Este ato que o quadro sugere, os gestos que o compuseram, está O.K. Agora, isto não o identifica como um ato produtivo, por isso é uma pintura de ação, e não uma pintura de produção, são coisas diferentes. Isto também é diferente de uma arte representativa, porque ela não tem as características necessárias para que se possa falar de um quadro de Pollock como um quadro que tenha uma linguagem. Só isso que eu quero distinguir, que a nova figuração é alguma coisa diferente da figuração passada.

Ismail Xavier – Eu tenho uma dúvida: está se falando em sinalização e representação como coisas diferentes que estão sendo confundidas. O sistema de projeções ortogonal, que é tão filho da Renascença quanto a perspectiva cavaleira, ele é uma sinalização ou uma projeção?

Prof. Giannotti – Ele não representa porque é uma linguagem formal.

Ismail Xavier – Portanto, se eu colocar aqui, segundo o sistema de projeção ortogonal, a imagem de um objeto, eu garanto que quem não for familiarizado com esse sistema formal, com uma formação mínima em engenharia, vai ver um quadro abstrato. Vai ver triângulos, círculos, linhas. Eu posso representar um objeto aqui...

Prof. Giannotti – Você pega uma frase em português, e passa para o código morse, põe aqui, eles também não vão identificar...

Ismail Xavier – Mas então o que determina as diferenças entre representação e sinalização não é o problema da formalização...

Prof. Giannotti – Claro que não.

Ismail Xavier – Eu perguntei o que era a representação, você falou que era um sistema formal.

Prof. Giannotti – Ele é uma representação formal na medida em que, ao construir seu sistema de signos, se reporta a uma construção de objetos, mas existem objetos de um lado e sinais de outro. É isso o que eu estou dizendo...

Paulo Sergio Duarte – Eu acho que este último exemplo, inclusive, dá para eu fazer a passagem e retomar aquela questão de que falei, da apropriação dos meios de produção pictóricos. Ao fazer esse sequestro do conceito do campo do social para o campo estético, ele tem um sentido. Tem um sentido, inclusive, porque eu não acho que isso sempre se realizou, e foram determinadas condições históricas que permitiram a utilização desse conceito, desse sequestro ser realizado, e ser um sequestro legítimo, como outros já foram realizados na vida real e eram legítimos, apesar de ilegais. Então eu me dou ao luxo de sequestrar o conceito de apropriação de meios de produção para o campo estético e reconhecer que isso foi dado

num determinado momento de formalização da história da pintura moderna. Isso daí me dá o seguinte: quando eu falava que não estava me relacionando com o objeto de arte produzido e os metalúrgicos do ABC, eu queria dizer que a piscina do Hockney, com o seu par de sapatinhos do lado da escada, é legível tanto pelo metalúrgico do ABC quanto por nós nesta sala. Então eu dou o exemplo de outro objeto de arte, que seria o quadrado negro do Malevich, e que nem todos os metalúrgicos do ABC seriam capazes de reconhecer no quadrado negro do Malevich um objeto que pertence à história da pintura ocidental e que marcou de um modo importante a história dessa pintura. Eu vejo que o que garantiu essa apropriação dos meios de produção pictóricos foi um determinado nível de desenvolvimento da divisão social do trabalho, que atinge a cultura quer queira, quer não queira, inclusive os seus sistemas de signos, e que permite a um quadrado ou um círculo se tornar um objeto de referência externa à pintura e passar para o quadro sob forma representada.

Prof. Giannotti – Veja bem, o reconhecimento de um objeto como objeto artístico ou não é óbvio, está ligado à cultura, ao treinamento dessa pessoa. Isso é o elementar. Portanto, que uma pessoa não veja um quadro construtivista como um quadro, não é nada de estranhar porque outras pessoas não vão ver, por exemplo, um objeto Calder como uma escultura. Isso não significa, e é isso que você tem que me provar, que para fazer esse reconhecimento é preciso estar a par da produção artística. Isso para mim é uma passagem negra do teu raciocínio. A meu ver, o caso é que nem naquelas sociedades que designam no espectro apenas três ou quatro cores, e naquelas outras que veem 12 cores, eu não vejo que para haver essa passagem eu precise chegar ao modo de produção das coisas.

Adriano de Aquino – Quando você falou a respeito do Hockney, naquele quadro da piscina, principalmente, você deu três referências: duas do campo real, do objeto, e uma assinalada como se ali também estivessem contidos certos preceitos abstratos. Como eles se fizeram representar? Principalmente no Cubismo. Como eles se fizeram representar, num quadro, esses preceitos cubistas?

Prof. Giannotti – Graças justamente ao processo de individualização. É o par de sapatos, é o desenho perfeitamente mineral daquelas duas árvores, que faz com que aquilo que na nossa leitura era uma leitura abstrata se transforme numa piscina.

Adriano de Aquino – Ela vira representação?

Prof. Giannotti – Aí ela vira representação.

Adriano de Aquino – Só aí?

Prof. Giannotti – Só aí.

Adriano de Aquino – Eu não entendo realmente como pode ser transportada uma coisa que não é representativa ao campo representativo quando a imagem é transformada.

Prof. Giannotti – Só é possível através da transformação da imagem que ela seja representativa. Se você pegar um leão e colocar na nossa frente, ele não é a imagem do leão. Só a transformação do objeto real em imagem...

O objeto real é o quadro, mas ele foi representado. A piscina é um quadro abstrato representado, já não é mais um quadro abstrato, vamos supor que nós temos um quadro abstrato que é um objeto e depois a representação dele na piscina graças ao seu enquadramento num determinado universo significativo.

Adriano de Aquino – No universo da arte?

Prof. Giannotti – No universo da arte.

intervenção inaudível

Prof. Giannotti – Mas também é claro e qual é o problema? Mas também se torna piscina? E graças a essa dimensão semântica.

intervenção inaudível

Adriano de Aquino – Que era um objeto que você reportou ao Cubismo ou ao Abstracionismo se transforma de repente numa representação. Qual o processo que leva a isso?

Prof. Giannotti – O processo é esse processo de abstração... Eu estou tentando estabelecer processos da representação artística.

intervenção inaudível

Prof. Giannotti – Claro, pois ela tem uma dimensão semântica, sem o que não era piscina.

interlocutor não identificado – Na verdade, o que você expôs são namoros e separações da arte com a representação. Em segundo lugar, você não acha que necessariamente a representação seja a representação de um objeto concreto, dado na empiria; pode haver, como no caso da matemática, representação de objetos abstratos que não são dados. É basicamente isso. No caso de um quadro abstrato o artista não poderia dizer que ele está representando jamais.

Prof. Giannotti – Não, ele não tem objetos além da...

interlocutor não identificado – Quer dizer, na verdade seria uma espécie de exercício de canto. Colocado em outros termos, seria um puro exercício de canto, em que você não está cantando, está fazendo exercícios

com uma determinada habilidade, que você não está dizendo que é ou não é arte, você simplesmente diz assim: a arte aqui se separou da questão da representação, basicamente isso.

intervenção inaudível

Prof. Giannotti – Houve na filosofia e na teoria da linguagem uma tal ênfase às questões de sintaxe que foi possível imaginar que os objetos de que se fala pudessem ser compostos através de traços semânticos cuja estrutura era igualzinha à dos traços fonológicos.

intervenção inaudível

Prof. Giannotti – Não, os traços semânticos. Por exemplo, uma teoria da linguagem, com Lukács, vai dizer o seguinte, que nós vamos dizer que a pintura abstrata apesar de toda sua grandeza seja uma linguagem. Porque exatamente na relação com a representação entre o representante e o representado houve uma tal colagem, que você não pode fazer esse processo, esse movimento que vai do representante ao representado.

Ismail Xavier – Eu vou falar contra. A questão fundamental é a seguinte: qual o ato inaugural. E eu vou dizer que não entendi por que inaugural. Primeiro, a sua hipótese me parece paralela ou praticamente idêntica à do Lévi-Strauss quando ele ataca o Abstracionismo pelas mesmas razões de que não se constrói a partir de uma dupla articulação e que para existir linguagem precisa haver dupla articulação. É claro que esse modelo vem de Saussure e é um modelo linguístico, e que Lévi-Strauss tenta pensar o problema da visibilidade, do reconhecimento dos objetos a partir daí. Eu não vou entrar em todos os problemas existentes neste transplante, eu acho uma questão muito complicada para se formular agora. Eu acho que esse

transplante é problemático, a ideia de articulação linguística passada para o plano da representação visual. A minha questão é a seguinte: ao fazer a crítica do Abstracionismo, quando Lévi-Strauss coloca a necessidade de determinados suportes na representação pictórica que dariam a capacidade de representar tal como você está colocando, ele tentou uma história da arte figurativa para dar como exemplo ao fazer a crítica do Abstracionismo.

Eu queria que ficasse mais claro o que há de inaugural, por exemplo, naquele quadro do Hockney apresentado, quando aquela superfície azul embaixo virava uma piscina, porque há um sapato que constrói um contexto para o qual se dá uma direção de leitura para aquela superfície azul. Eu acho que isso acontece em toda a arte figurativa desde os gregos. A questão da existência de um contexto em que há uma individuação para que determinado elemento adquira a capacidade de representar, que está aqui no Hockney, a gente pode pegar até aquela questão elementar de uma pessoa se aproximar de um quadro, e as cores irem perdendo a sua capacidade de representar à medida que a estrutura global do quadro vai sendo perdida, à medida que a gente se aproxima dele. E o Impressionismo jogou muito com isso. Eu queria só que ficasse mais claro qual é o ato inaugural, tal como se apresentou para mim nesse quadro. Eu não entendi bem qual o ato inaugural, eu entendi a sua crítica ao Abstracionismo e acho que os pressupostos dela estão bem claros.

Prof. Giannotti – Não estão tão claros assim na medida em que você me reduziu a Lévi-Strauss.

Ismail Xavier — Pelo menos a argumentação até agora foi de Lévi-Strauss.

Prof. Giannotti – Não, não foi, pelo contrário. O que eu disse, ao contrário do que

pretende Lévi-Strauss, é que a dimensão semântica da linguagem é fundamental, e isso o Lévi-Strauss não diz. Pelo contrário, ele é responsável na filosofia das ciências humanas pelo predomínio da sintaxe.

Ismail Xavier – Eu sei disso. Agora, em relação ao Abstracionismo, nesse texto específico, ele faz uma reclamação nesse sentido. Eu não estou dizendo Lévi-Strauss no conjunto da sua obra.

Prof. Giannotti – O ato inaugural era o seguinte. Qual foi o esquema de que eu falei aqui? Mostrei em primeiro lugar que há uma arte conceitual, pelo menos há um lado da arte conceitual, há uma arte da ilusão. Esta oposição entre ilusão e conceito, entre aparência e essência, é paralela à oposição metafísica entre forma e conteúdo, entre forma e aparência. Depois da experiência do Abstracionismo, o que nós vamos encontrar não é apenas o problema da individualização pelo contexto, mas uma dialética entre o indivíduo e a arte conceitual e o esquema, que faz com que o processo de individualização não seja mais tradicional. Isto é, trata-se de uma arte figurativa que, ao mesmo tempo, quer captar certos aspectos muito precisos da individualidade no contexto de uma arte conceitual.

Ismail Xavier – Desculpe, mas eu acho que para ler desse jeito precisa ter a história da arte como mediação. Então a sua objeção a quem usa a história da arte como mediação para fazer certos reconhecimentos, para que seja representação de determinado quadro, no fundo o mecanismo de leitura é o mesmo, ou seja, da mesma forma como certos quadros abstratos foram aqui levantados como afetos à representação através de uma leitura que tem esta mediação da história da arte, foi negado isso, foi negada a legitimidade dessa mediação.

Prof. Giannotti – A mediação da história da arte não põe em xeque o conceito de representação que eu estou usando desde o início.

Paulo Sergio Duarte – A piscina fica piscina. O que desaparece é o quadro abstrato na água da piscina sem a mediação. Sem a mediação da história da arte...

Prof. Giannotti – ... a piscina como leão, não como sapato...

Paulo Sergio Duarte – Nem como uva...

Prof. Giannotti – Nem como a uva.

Paulo Sergio Duarte – Claro, isso eu entendi. Inclusive tem hiper-realistas, que não são David Hockney, que fazem uva mesmo, fazem o néon do anúncio cintilar mais que o néon de verdade.

Eu queria fazer uma pergunta. Queria saber em que você fundamenta, já que eu discordo do exemplo do canto, de que seriam exercício de canto a arte abstrata e haveria alguns namoros na história da arte e tudo se passaria assim... Na escuta que eu fiz da sua palestra, eu escutei o seguinte: nessa nova representação, nessa retomada de uma semantização da pintura – se ela nunca desapareceu na verdade – digamos que num contexto bastante elitista ela perdeu a hegemonia e ela poderia retomar a hegemonia. Porque se nós pegarmos a história da pintura com relação ao mundo hegemônico sempre foi a figuração e a representação saindo desse espaço da história da arte, que é o mediador elitista da nossa discussão aqui, somente nesse espaço, que o mediador elitista que é a história da arte é que a abstração foi um dia hegemônica e talvez ainda seja, não vamos discutir essa disputa de terreno hoje. O que eu vejo é o seguinte: porque dentro desse espaço, essa nova retomada – nesse espaço da história da arte – porque dentro da pintura do bo-

tequim, da casa do operário, a representação figurativa sempre teve hegemonia, porque essa retomada no espaço da história da arte da nova representação, você vê essa semantização nesse espaço da história da arte superaria em alguma coisa a chamada crise que representaria a abstração ou que a representação seria o paralelo de uma determinada crise do pensamento ocidental em determinado momento, e que seria a hegemonia da sintaxe também num pensamento bastante elitista, porque pelo que eu saiba na linguagem do povo, no uso do senso comum, sempre o hegemônico foi o semântico, ninguém falava para perceber as articulações, nem as duplas articulações. Aliás, o linguista só quando está fazendo linguística é que ele pensa em dupla articulação porque é um passo de abstração que foi uma conquista do conhecimento. Agora eu pergunto por que nessa história da arte – porque só na história da arte é que está havendo essa questão de uma nova representação, é evidente. Quer você queira ou não, você hoje saiu da filosofia e entrou na discussão da história da arte. Por que seria positiva essa semantização?

Prof. Giannotti – O problema não é simplesmente porque é positiva a semantização. O que eu acho que é positiva é a nova relação entre essência e aparência, entre o individual e o universal, e é justamente nesta captura das oposições da metafísica que eu vejo um grande interesse na pintura se refletir ou aparecer também num debate que é metafísico. Só. Eu não sei o que vai dar, não sei como a pintura vai, apenas eu fico contente em ver que na pintura aparece também uma reflexão sobre questões da individualidade e da universalidade, que são problemas centrais da filosofia moderna. Só.

Paulo Sergio Duarte – Um elemento que eu havia tocado sem desenvolver. Quando eu falei de condutores democráticos de per-

cepção, eu diferencio bem de condutores populistas de percepção. Eu achei que você valorizou condutores democráticos de percepção, mas eles não deixam de ser democráticos porque eu insisto que sem a mediação da história da arte a piscina continua piscina para qualquer um, enquanto o quadro negro não continua quadro negro para qualquer um. Entendeu? O circuito da arte dessa nova representação fica aquém da questão do universal e da essência, ele vai a uma arte que se produz para uma escala mais larga, então tem que se fazer também uma leitura política desse objeto. Esse objeto tem uma circulação, essa nova representação, muito mais ampla do que um objeto que só tem uma circulação restrita, mas ao mesmo tempo ele só existe e só adquire sua densidade nessa circulação restrita da história da arte, porque senão ele perde muito de sua densidade, se colocado ao lado de certos objetos que circulam como condutores de percepção em outras esferas de conhecimento – que não são as da elite que possui a história da arte. Eu acho importante situar isso porque é uma das questões que nós queríamos desenvolver, eu pelo menos gostaria, em futuras discussões, porque esse embate degenera com frequência quando não é colocado nesse nível, para uma defesa descarada e mesquinha de uma superação das questões em nome de condutores

populistas de percepção, que não foi o caso de hoje, aqui, realizado pela sua palestra. E que é um embate ideológico bem nítido, ainda que num campo elitista, mas é um embate ideológico representando posições contraditórias.

Prof. Giannotti – Ninguém pode tirar daquilo que eu disse uma defesa do realismo soviético.

Paulo Sergio Duarte – Não, você não! Não, isso não existe. O realismo soviético está morto, enterrado, pelos próprios soviéticos.

Prof. Giannotti – Nosso debate poderia se prorrogar. Os pontos de diferença e os pontos de irritação já estão perfeitamente delimitados.

Este texto foi originalmente publicado em *Cadernos de Textos 4: Arte e Filosofia*. Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

José Arthur Giannotti é professor titular emérito do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Coordenador da Área de Filosofia e do Programa de Formação de Quadros Profissionais do Centro Brasileiro de Análise e Planejamento – Cebrap, que conta com apoio da Fundação Capes. Formado em filosofia pela Universidade de São Paulo, atua nessa área, com ênfase em lógica, principalmente nos seguintes temas: ética, artes, política e universidade.