



Por uma oftalmologia do estético e uma ortopedia do olhar

Robert Morris

Alternando um diálogo paródico entre personagens conceituais com uma discussão sobre a noção de estética, o texto expande um foco filosófico para outros campos da cultura. O autor aborda a introdução do ordinário no estético adotando o ponto de vista de uma teoria deflacionária, associada à filosofia analítica, e comentando o cubismo, o readymade, a cultura visual pós-moderna e trabalhos de artistas como John Cage, Simone Forti e Jasper Johns.

O Estético, impulso deflacionário, readymade, mundo ordinário.

Especulando para além do pouco que se sabe, devemos considerar a mente/o cérebro como um sistema complexo com uma estrutura altamente diferenciada, com 'faculdades' distintas, tais como a faculdade da linguagem, aquelas envolvidas no julgamento moral e estético...

Noam Chomsky, Language and Thought

Faculdades estéticas e morais – duas ou uma? Chomsky menciona “aquelas”, indicando talvez que sejam duas. Faz alguma diferença? Uma ou duas, temos aí capacidades inatas de responder ao meio ambiente de modos que não levem em conta os predicados do verdadeiro. O holismo de Charles Sanders Peirce as teria consolidado no nível externo, além de ter aumentado o peso do estético, quando observou:

... a estética é a ciência dos ideais ou daquilo que é objetivamente admirável sem qualquer razão ulterior ... A ética, ou a ciência do certo ou errado, deve recorrer à estética para auxiliá-la na determinação do summum bonum. Trata-se da teoria da conduta autocontrolada, ou deliberada. A lógica é a teoria do pensamento autocontrolado, ou deliberado; e como tal deve recorrer à ética na busca de seus princípios.¹

Bertrand Russell, deixando de relacionar o estético ao moral, talvez se identifique mais com as noções inatas de Chomsky quando afirma que “o conhecimento *a priori* é o conhecimento como valor ético”.²

Kant relacionou o estético ao sublime quando registrou que “no caso do sublime, a relação com a moralidade não é, como no caso do belo, meramente explicativa ou interpretativa. Aqui, essa relação justifica a pretensão de que os julgamentos acerca do sublime tenham validade universal, com base na (legítima) pressuposição de que o homem teria de fato um sentimento moral”.³ Kant vincula a faculdade que conduz a essa relação não à cultura que a molda e condiciona, mas ao inato, quando assinala que a relação não é “inicialmente produzida pela cultura e daí introduzida na sociedade por meio de (digamos) mera convenção. Ao contrário, ela é fundada na própria natureza humana”.⁴ O sentimento do sublime na natureza liga-se a “sintonização mental similar àquela que a relaciona ao sentimento moral”.⁵

Wittgenstein, em seus primeiros escritos, afirma que “a ética e a estética são uma e a mesma coisa”.⁶

Site com Carolee Schneemann e Robert Morris, 1964
Fonte: Robert Morris, Centre Georges Pompidou, Paris: 1995.

Já teríamos então alguma referência para o estético? Precisaríamos de algo mais preciso, além de assinalar sua natureza inata? Dispensaria o holismo de Donald Davidson essa referência?⁷ Chomsky nos remete a Davidson quando diz que as palavras são usadas como referência a coisas e para falar sobre elas, mas “seria um salto muito grande concluir que *palavras* se referem a tais coisas”.⁸ Certamente, termos complexos como “estética” não necessitam de mais precisão. Ao contrário, fornecem “uma perspectiva complexa a partir da qual podemos pensar e falar sobre, fazer referência a coisas ou àquilo que consideramos coisas”.⁹

O estético: faculdade inata, capacidade relacionada às reações afetivas. Deixemos assim. Aquilo que nos foi legado pelo que Hume chamou de “a mão da natureza” pode estar além da introspecção e do conhecimento humano consciente. Kant nos alertou de que o “esquematismo de nossa compreensão, em sua aplicação às aparências e a suas meras formas, é arte que jaz oculta nas profundezas da alma humana, cujos modos de agir a natureza dificilmente nos permitirá um dia descobrir e revelar a nossos olhos”.¹⁰ Por enquanto a arte ainda não cruzou a porta. Mas ela nos espreita do saguão de entrada, onde posso ouvir sua ofegante respiração.

Gottlob Frege provocou a “reviravolta linguística”, que coincidiu com a virada do século 20, ao afirmar que uma palavra só tem sentido no contexto de uma frase. A filosofia analítica surgiu da convicção de que apenas a frase fornece a verdade. A análise de Frege de como o *sentido* de uma frase é anterior a qualquer *referência* posterior, que localiza seu valor de verdade, foi influente, embora problemática. Wittgenstein foi inicialmente influenciado por Frege e tentou, no *Tractatus*,¹¹ estabelecer a prioridade do sentido sobre a referência. De todo modo, nas análises de Frege significado e verdade são tratados como coisas interligadas. Como as-

sinalou Michael Dummett, “praticamente qualquer coisa poderá dar conta de tornar uma frase verdadeira: isso dependerá daquilo que a frase *significa*”.¹² A história da filosofia analítica poderia ser escrita com base nas tentativas de serem definidos verdade e significado. Ao relacionar o significado ao uso, o Wittgenstein tardio desloca e relativiza o conceito de verdade como elemento central do significado.¹³

Em 1927, Frank Ramsey divulgou sua “teoria da redundância”, segundo a qual a afirmação “é verdade” nada adiciona às afirmações de fato e – deixando pendentes certas dificuldades que ele mesmo julgou superáveis – poderia ser eliminada das proposições. A teoria da redundância é a mais simples de uma classe de teorias chamadas de “deflacionárias”. Em geral, os deflacionistas consideram a verdade uma propriedade das frases, e não das proposições. A verdade, de seu ponto de vista, não é termo metafisicamente profundo. Donald Davidson talvez seja o mais conhecido dos pensadores associados ao deflacionário. No seu entender, a verdade é conceito primitivo, que deixou indefinido, mas a considerou fundamental para sua teoria do significado. Se a missão da filosofia, como apontado por sucessivas gerações, tem sido a de conduzir à verdade, vê-se quão notável é a radicalidade da posição deflacionária.

A questão é: pode o deflacionário ser generalizado como uma estratégia capaz de operar além dos limites da filosofia analítica? Pode o deflacionário nomear certa estratégia compartilhada por determinados filósofos mais antigos? Pode-se expandi-lo para outras áreas da cultura? Seria a estratégia deflacionária equivalente àquela revelada na observação de Kenneth Surin de que é “o desejo de deflacionar ou de tornar transparentes nossos recursos a princípios que conferem a nosso pensamento esta ou aquela manifestação de invariância e estabilidade”?¹⁴ Ou

seria o deflacionário muito mais negativo e agressivo do que um mero desejo de transparência? Poderia o desejo em questão ser uma das negações nietzschianas? O desejo de Davidson de reduzir a verdade a uma espécie de chiado primitivo que carrega o significado nas costas parece ir além de uma preocupação com a transparência. E a famosa afirmação de Davidson “não existe algo como uma linguagem; não se a linguagem for como muitos filósofos e linguistas a têm suposto”,¹⁵ para mim, soa nietzschiana. Penso que a noção do deflacionário deva ser ampliada e refocalizada, de modo a incorporar uma base de negatividade: filosofar com uma atitude, uma atitude combativa, de derrubar. Poderíamos dizer que o programa socrático era principalmente negativo. Se é assim, foi com Sócrates que tudo começou. Mas a deflação é muito mais do que a negação agressiva. Ela envolve o desmantelamento das cerceantes pressuposições de limites implícitos tidos como necessários para a atividade em um determinado campo. Paradoxalmente, as negações do deflacionário têm a função do *Aufhebung* e subsequentemente abrem o campo para novas produções. Essa junção do “remover” com o “renovar” sugere o neologismo *removar*,¹⁶ como um termo para nomear esse fenômeno contraditório.

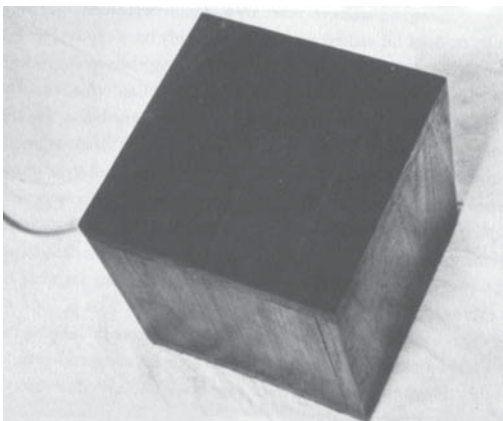
Há uma comoção na sala ao lado, dificultando minha concentração nesta aqui. Ouço discussões acaloradas, pancadas na parede, sons de empurrões e puxões. Parece que Ace quer entrar na sala e sentar-se na cadeira ao lado de Art. Big D, o deflacionário, bloqueia a porta gritando para a Estética, que eles chamam de Ace. “Cai fora, sua vaca”, berra Big D. Art afasta Big D da porta aos empurrões. “Ela só está querendo sentar-se e fazer uma visita”, diz Art. “Éééé, sentar-se no seu colo, isso sim”, diz Big D. “Não aguento ver

vocês dois trocando olhares”. Mas Ace conseguiu entrar e dá voltas na sala derrubando as cadeiras. O mascote de Big D, Little T, ganindo e chorando, puxa a coleira com força reagindo à comoção. Há um verdadeiro pandemônio na sala ao lado.

O cubismo analítico de 1909-1911 terá sido a primeira manifestação artística deflacionária do século 20. E, como é característico do deflacionário, manifestando o dualismo do *removar*: O cubismo renunciou uma nova produção, ao passo que as consequências de sua negatividade levaram algum tempo para vir à tona. No cubismo, o mundo da luz, esse mundo dos pintores que vieram antes, converte-se em lama, branca, negra e marrom. A pintura involuntariamente se empobrece de modo a tornar-se combativa, para enfrentar o mundo de um modo que a representação jamais enfrentou. É marcante o *pathos* dessa assertiva por negação. T. J. Clark identificou essa atitude como aquela em que o trabalho é feito “sob o signo do fracasso”,¹⁷ isto é, o fracasso pela reformulação da representação. No cubismo, a imagem do corpo é achatada em uma espécie de mapa contendo insolúveis planos convexos e côncavos articulados entre si, multiplicando-se por sobre a superfície. Uma espacialidade oca vibra aqui, falando de confinamentos e de planaridade, mais do que de espaço. A rejeição do saliente, ou da distinção figura/fundo, foi uma convenção paradigmática comum a todas as representações anteriores. A negação dessa convenção constitui o impulso deflacionário mais profundo do cubismo. O espaço é negado; ou melhor, o pouco que é permitido sugere sua ausência iminente. Um ceticismo profundo governa essa compressão rarefeita, vacilante entre figura e fundo, nesses soterramentos da figura sob planos rasos espalhados como folhas mortas sobre a superfície.

O cubismo analítico é uma negação do espírito transcendente e utópico do modernis-

Caixa com som da sua própria fabricação, 1961
Fonte: Robert Morris, *Have I reasons*, Duke University Press, Londres: 2008



mo. Certamente, um profundo sentido de dúvida ansiosa já se manifestava nas derradeiras palavras de Cézanne, que tanto inspiraram Braque e Picasso. O cubismo analítico durou apenas uns poucos anos. O cubismo sintético afastou o pessimismo que saturava o período analítico, colocando em ação o ciclo do *removar*.

O antropólogo Colin M. Turnbull viveu com uma tribo de pigmeus da África central, que estudou durante os anos 50. O “Molimo” era um objeto do qual ao mesmo tempo se falava com admiração e humor. Era trazido em tempos de crise, e somente os homens podiam vê-lo; as mulheres ficariam cegas, diziam, se pusessem os olhos nesse objeto de tão grande reverência. Turnbull julgou tratar-se da maior obra-prima artística dos pigmeus.

Eu esperava um objeto elaboradamente entalhado, decorado com padrões cheios de significados rituais e de simbolismo, algo sagrado e reverenciado, cuja mera apreensão pela visão ou pelo toque representaria um perigo. Senti que eu tinha o direito, estando no coração da floresta tropical, de esperar algo maravilhoso e exótico. Mas então eu descobri que o instrumento... não era feito de bambu ou madeira, e que certamente não era entalhado, tampouco decorado. Era um pedaço de cano de metal.¹⁸

Deve ter sido em 1964 quando fui assistir a um debate no Museum of Modern Art, com Marcel Duchamp, William Rubin e Alfred Barr. Rubin questionou Duchamp de modo acadêmico, senão excessivamente ruidoso, enquanto Barr praticamente sussurrava, seus olhos úmidos enevoados pela reverência. A discussão levou aos readymades. Duchamp afirmou que jamais os havia compreendido realmente, e que, a despeito de sua inerente preguiça, sentia vez por outra que deveria produzir algum tipo de arte. Ele uma vez

referiu a si mesmo como um artista amador. Assim, ele, Duchamp, marcava encontros consigo próprio: neste ou naquele dia, ele deveria simplesmente produzir arte. Chegado o dia, ele escolheria algo que o desincumbisse da tarefa, e isso era tudo. Um readymade: não um objeto que ele houvesse elaborado ou manufaturado, mas um artefato produzido em massa, disponível a qualquer um. “Mas como você chegou até isso?”, perguntou Rubin. “Bem, naquela época eu ia muito a lojas de ferragens. Eu procurava e acabava achando alguma coisa. Isso seria o readymade”, respondeu Duchamp. Sempre acadêmico, Rubin persistiu: “Mas quais critérios eram aplicados na seleção dos readymades?” “Bem, eu procurava perceber qual objeto ali mais me deixaria eternamente indiferente, e esse seria o escolhido”, disse Duchamp. Nesse ponto, Alfred Barr assoviou e disse: “Ora, Marcel, mas por que eles hoje nos parecem tão belos?” Duchamp virou-se para ele e disse: “Ninguém é perfeito.”

Thierry de Duve assinalou que os readymades de Duchamp nominalizaram o termo “arte”, deslocando-o de um conceito para um nome.¹⁹ Deflação em larga escala, essa aí. O readymade foi um golpe do qual a arte jamais se recuperou, sem falar da resultante validação de um monte de arte ruim. Mas o ciclo do *removar* dá lugar a produções renovadas, quase sempre e invariavelmente indiferentes às abordagens negativas do ato deflacionário. Claro que existe a possibilidade de Duchamp não ter falado a verdade sobre sua própria indiferença. O secador de garrafas [*Bottle Rack*], a pá de neve [*In advance of the broken arm*], o mictório [*Fountain*], a roda de bicicleta [*Bicycle Wheel*]... estaria certo Alfred Barr, não seriam todos eles “belos”? (e não teriam sido belos desde o início?). Estaria o Estético conduzindo Marcel pela mão naquela loja de ferragens? Afinal de contas, Marcel não disse que Barr estava errado. Ao contrário, parecia estar dizendo que ele, Duchamp, havia falhado.

Sendo nossa percepção funcionalmente seletiva, ela não nos permite a experiência do caos. E quanto a nossas escolhas? Sabemos de quais coisas gostamos (um privilégio que compartilhamos com os demais animais inferiores, como salientou Oscar Wilde), e sabemos o que nos causa repulsa. Nossas reações afetivas têm uma imensa amplitude, e a reação estética pode e tem sido igualmente evocada pela destruição e pela violência.²⁰ Mas a noção de escolha baseada na indiferença não afetiva não estaria sugerindo a ocorrência de um oxímoro? Será que queremos simplesmente pensar que o estético pode ser lipoaspirado da arte? Se fosse assim, não teríamos aí um desejo filosófico fora do lugar por uma estratégia encharcada de testosterona capaz de banir o estético? Não estaríamos generalizando uma filosofia masculina e uma arte feminina ao propor tal oposição? Se fosse assim, que bizarro serial! dadas Rose Sélavy e todas aquelas Ready-Maids.²¹

Pegue um punhado de fósforos de cozinha, mergulhe-os em tinta e, utilizando um canhãozinho de brinquedo, atire os fósforos mirando um grande painel de vidro. A seguir, perfure o vidro com uma furadeira nos lugares marcados pela tinta. Fotografe três quadrados de gaze enfunados por correntes de ar e utilize as fotos como padrões. Bem, mais ou menos *presto*, Duchamp incluiu um toque de acaso no fazer artístico com seu *Grande Vidro*. Melhor, deixe cair fios flexíveis com três metros de comprimento da altura de um metro e os utilize para confeccionar gabaritos... Mas será que fios flexíveis caem descrevendo parábolas tão graciosas como as que Duchamp incluiu em seu *3 Stoppages Étalon*, de 1913-1914? Não importa de que modo a gravidade atuou, ou foi assistida aí, é aquilo que se *diz* sobre a intenção o que faz erguer-se um grande cartaz onde se lê O ACASO.

A festa na sala ao lado está cada vez mais ruidosa, com mais e mais batidas na parede.

Posso ouvir Big D gritando com Ace, que ele insiste em chamar de “Ms. Ace”,²² com sua voz grave e retumbante. O tom de desprezo é evidente. Ace pegou a coleira de seu mascote e corre pela sala tentando fazer Little T saltar por sobre as cadeiras. Art já está na quarta dose de vodka em um canto qualquer, parecendo não estar nem aí.

Sendo dados: uma queda d'água estética e o gás de iluminação fazendo luzir os readymades. Isso apenas lhes confere a aura que Barr enxergou, uma aura que merecem. O julgamento de Barr consistia apenas no exercício de uma faculdade inata. É verdade: de algum modo a umidade e o olhar gasoso do estético fazem encolher a dimensão rígida, deflacionária dos readymades. E no entanto, a subtração do labor e a redução do fazer artístico a meros acasos (seja qual for o critério) são elementos suficientemente deflacionários. E a acusação a Donatello de ter moldado as pernas de Holofernes a partir de um modelo vivo em vez de modelá-las? E a fotografia? Tais exemplos anteriores não fazem diluir o *status* do readymade, mas apresentam-se como seus precedentes.

David Hume foi, decididamente, o maior pensador deflacionário. E Kant, despertando de suas “sonecas dogmáticas” para arar os vastos campos do sistemático, dá provas da inevitabilidade do ciclo do *removar*: O ceticismo de Hume em relação a qualquer base substantiva para a fé, além de sua desconstrução por indução, provavelmente fez Kant passar noites sem dormir. Mas não foi Descartes quem fundou o Club Déflationnaire? O número de sócios era então ainda bem reduzido, consistindo apenas do próprio Descartes, sentado diante da lareira cuidadosamente passando em revista sua dúvida.

John Cage buscou imperfeições em uma folha de papel sobre a qual aplicou pautas musicais desenhadas em acetato. As imperfeições tornaram-se notas musicais. Mais tar-

Sem título, 1971-1974
Trabalho de vapor para
Bellingham
Fonte: Robert Morris, Centre
Georges Pompidou, Paris: 1995



de, a partir do ready-made, Cage deixou entrar todos os sons, exceto os da dor, na casa da música, nomeando assim o termo “música”, passando-se desde então a admitir qualquer tipo de som no interior do panteão. Mesmo o assim chamado silêncio, como o proverbial *quantum vacuum*, pulsa com alguma coisa. Com efeito, Cage afirmou: “Ouçam o que está acontecendo porque é o que estou chamando de música.” Teria Cage gostado dos ruídos que ouviu, vestido a rigor, sentado diante do piano sem se mover por quatro minutos e 33 segundos – todas aquelas tosses e pigarros e murmúrios vindos da plateia? Ele nunca disse ter ouvido algum som de que não gostasse (exceto os sons da dor). Torne-se deflacionário o quanto quiser – e Cage gostava do deflacionário – e você obterá muito mais grãos para a faculdade estética moer. O estético não é simplesmente impedido pelo deflacionário, apenas é expandido para novos territórios. Cage, que admitiu ter “personalidade solar”, não precisava da indiferença de Duchamp quando podia contar com as equivalências do Zen. O estético é libertado pelo ready-made e pelo acaso.

Jasper Johns, o terceiro membro do Art Club Déflationnaire no século 20, arrancou o último suspiro da pintura em meados do século, achatando-a sob o peso do ready-made em *Flags, Targets, Numbers e Alphabets*. Mas ele fez muito mais do que isso. “Johns reescreveu o pragmatismo dos processos materiais de Pollock, tornando-o um pragmatismo de estrutura lógica. Começando com sua influência sobre Frank Stella, os ensinamentos de Johns sobre o paradigma de um aparato estrutural que se desdobra para completar o trabalho também tornou possível o minimalismo.”²³ E a arte minimalista demonstra, mais uma vez, com suas produções excessivas e repetitivas, a inevitabilidade do ciclo do *removar*.

Disse alguém que a classe mais perigosa de pessoas no mundo é composta por “jovens

homens solteiros com idades entre 18 e 35 anos.”²⁴ Duchamp, Cage e Johns eram jovens homens solteiros quando atacaram a arte, marcando-a com suas cicatrizes deflacionárias. Mas o Club Déflationnaire tinha um quarto membro, e era uma mulher. No início dos anos 60, Simone Forti introduziu suas “regras do jogo” e a manipulação de objetos (inclusive o corpo de outros bailarinos) na dança. A observação de regras, que em geral requeria atenção e reações a deixas codificadas por ações de outros bailarinos, ou por manipulações e cruzamentos de objetos grandes ou pequenos, gerava movimentos – movimentos quase sempre forçados e que exigiam muito trabalho, não controlados e claramente desprovidos de quaisquer vestígios de gestos inspirados no balé. Como no caso dos demais membros do clube, o trabalho de Forti admitia a entrada do “ordinário” na arena da arte. Seu trabalho desfechou um duro golpe na elitista cultura coreográfica dependente do balé. E, como traço do ciclo do *removar*, seu trabalho abriu as comportas para novas atividades na dança. O quanto do espírito do Wittgenstein tardio pairava sobre o Club Déflationnaire é uma questão em aberto. Os ready-mades chegaram cedo demais. Mas, em inícios dos anos 50, ideias a respeito do “ordinário” surgiram nas *Investigações*²⁵ e pairavam no ar.

O foco do deflacionário não se concentra inicialmente no estético nem na negação como tal. Trata-se antes de mais nada de uma inspirada aventura do pensamento sobre o possível. Há algo de alienado e – o termo não é demasiadamente forte – psicótico quanto ao espaço do deflacionário. Uma imbricação nietzschiana do criativo e do destrutivo precisa ser introduzida, mas deixada sem explicações. O ato deflacionário deflagra um pico de consciência que raramente volta a ocorrer na carreira de um indivíduo. Ninguém grita “Eureka!” mais de uma vez. Mas a pergunta pode ser feita: não teria

a vanguarda seguido um programa deflacionário? Houve, com certeza, uma certa regressão para as regras do jogo dos movimentos modernistas. Mas tal estratégia não chegou a demolir o edifício.

Incrivelmente silenciosa a sala ao lado. Vamos dar uma olhada. A arte jaz inconsciente estirada no chão. Big D parece exausto, esparramado sobre uma cadeira. Little T lambe a mão de Big D tentando animá-lo. Big D continua balbuciando para si mesmo... “um travesti, o tempo todo, hmm... Ms. Ace sempre foi Mr. Ace. Hmm... Mr. e Ms. Ele/ela... Agora Ace se foi.” Ace bateu a porta na cara dos dois. “Me deem um pouco de ar”, diz Ace. “Tô caíndo fora e estou de saco cheio desses dois canalhas. Quero o mundo todo para mim.” Parece que a festa acabou.

A sempre frágil ideologia teórica da arte abstrata modernista já andava moribunda em meados do século 20. Mas a questão maior é: por que a produção de artes visuais deixa de ter peso cultural a partir dos anos 70? A razão imediata é o incremento maciço da inundação de imagens, por um vasto conjunto de modalidades de reprodução visual, que já vinha surgindo na cultura há algum tempo. Além das expansões da televisão e das imagens de publicidade, poderíamos apontar o “CAD [*computer-aided design*], a holografia sintética, os simuladores de voo, a animação digital, o reconhecimento da imagem por robôs, o monitoramento por raios, o mapeamento por texturas, o controle do movimento, os capacetes de realidade virtual, a imagem de ressonância magnética, os sensores multiespectrais”, conforme relacionados por Jonathan Crary.²⁶ Esses modos constituem apenas uma parte da rubrica de uma “cultura visual” tão múltipla e profusa que chegou a ser identificada, por W. J. T. Mitchell,²⁷ como uma “reviravolta pictórica”. O motor dessa multiplicidade visual foi, com certeza, o capitalismo de mercado, que fortaleceu a nova democracia vi-

sual e destruiu a elitista aura artística da imagem única e especial. Eric Hobsbawm assinalou que, pouco depois da metade do século 20, a alta cultura clássica viu-se comprometida pelo “triumfo universal da sociedade de consumo de massa. A partir dos anos 60, as imagens que têm acompanhado os seres humanos vivendo no mundo ocidental – e cada vez mais no Terceiro Mundo urbanizado – do nascimento à morte são as da publicidade, dirigidas ao consumo ou dedicadas ao entretenimento comercial de massa”.²⁸ A linguagem, não menos do que o visual, viu-se demovida dos altos livros sagrados da cultura de elite para ser estampada até em camisetas, em que, “como amuletos mágicos”, emprestavam ao usuário “o mérito espiritual do estilo de vida (geralmente juvenil) simbolizado e prometido por aquelas palavras”.²⁹ O consumo de massa tomou o lugar dos sonhos modernistas da utopia. A Arte Erudita escapou, mas não o estético.

Como notou Hobsbawm, “a tecnologia encharcou a vida cotidiana, privada e pública, com arte. Nunca foi tão difícil escapar da experiência estética. A ‘obra de arte’ se perdeu na enxurrada de palavras, sons, imagens, no ambiente universal de algo que outrora era chamado de arte”.³⁰ A cultura viu-se saturada com imagens visuais à medida que se afogava na informação. É certo que isso pode soar demasiadamente mundano como explicação para a morte da Arte Erudita. Alguns propuseram uma explicação mais mística, segundo a qual a Arte se teria ajoelhado diante de Hegel, deixando escapar um último e totalizante suspiro de autoconhecimento suicida, e expirado.³¹ Mas, naturalmente, a arte proliferou e expandiu-se com a vigília (em ambos os sentidos) pelo passamento da Arte Erudita. Uma espécie de arte conceitual popular surgiu para tomar seu lugar, em finais dos anos 70. Qualquer um podia fazer. Apenas um mínimo de ideias era necessário. E a câmera de vídeo era ba-

rata. Ligue e deixe a câmera funcionando e seja gentil com sua faculdade estética.

Devemos considerar que a faculdade estética, sempre moldada pela cultura vigente, tem sido reformulada, remodelada, talvez deslocada e expandida pelas mudanças culturais trazidas pela sociedade de consumo do capitalismo tardio, com seus constantes bombardeios imagéticos. Tais mudanças podem ser enfatizadas se considerarmos a implosão e a irrelevância das diferenças dos tipos sígnicos, conforme articulado por Nelson Goodman em *Languages of Art*. Nesse livro, Goodman assinala que signos não linguísticos diferem dos sistemas linguísticos, em virtude daquilo que ele chama de “densidade”. Remetendo a Jakobson e Saussure, Goodman enfatiza as falhas e as descontinuidades no sistema linguístico, que em nível mais simples permitem que um “p” seja distinto de um “t” (diferenciação fonética). Por outro lado, uma imagem não apresenta qualquer ruptura distintiva, constituindo, ao contrário, um campo contínuo; densa e contínua se comparada às descontinuidades linguísticas. Goodman compara os dois sistemas de signos ao “analógico” e o “digital”. Mas é cauteloso ao notar que é a história, e não algum caráter metafísico inerente, o que determina se algo é lido como digital ou analógico.³² É um sinal de que são outros os tempos o fato de a distinção de Goodman entre um sistema analógico, no qual “toda diferença faz diferença”,³³ e o sistema digital, lido através de descontinuidades, não mais regular nossos processamentos visuais, em um ambiente sob a ação constante de bombardeios de imagens. Não é por acaso que o fim do modernismo coincide com a ascensão de um sistema digital capaz de “ler” imagens e que certamente reordenou também as respostas estéticas. Hoje, tudo é escaneado ou “lido”.³⁴ Não há tempo para a contemplação do contínuo, que é associado à atenção esté-

tica, previamente dedicada às densidades de uma imagem.³⁵ Uma cultura pós-Arte Erudita é uma cultura visual na qual a percepção é comprimida no formato digital como uma resposta necessária ao assalto contínuo de imagens. Só se pode esperar da faculdade estética inata que se tenha transformado com a “reviravolta pictórica”. Eu não chegaria aqui a ponto de teorizar sobre um novo observador, nascido com um déficit de atenção visual; mas poderia um *post-“baby boomer”*³⁶ postar-se em silenciosa contemplação diante de, por exemplo, *Las Meninas*, de Velázquez, notando como toda e qualquer pequena diferença faz diferença no fluxo contínuo da imagem?³⁷

Não estaríamos mais livres agora que exercemos nossa faculdade estética sobre as descontinuidades do espetáculo geral da pós-Arte Erudita? Não terá sido a exigência de John Dewey – de uma associação entre arte e vida – cumprida por uma cultura visual democratizada, que traz de volta a possibilidade de leitura estética a tudo que temos diante de nossos olhos?³⁸ Ou teria a faculdade estética perdido mais ainda de seu brilho, por conta dos constantes percalços decorrentes da escala e do espetáculo, ocorrendo em ritmo cada vez mais acelerado nos velhos sítios do espaço museológico, assim como fora dele? Teria também o turbulento terreno do perpétuo bombardeio da mídia tornado nossa faculdade estética mais eficiente, de modo a barrar a artilharia pesada, dotando-nos de pés mais velozes – ou olhos mais velozes, como parece ser o caso? tal como nos pergunta o oftalmologista, enquanto vai trocando uma lente pela outra, “Ficou melhor ou pior?”

Ouçõ batidas persistentes contra a parede e acho melhor investigar o que anda acontecendo na outra sala depois que o ruído da festa diminuiu... Bem, posso ver que Ace se foi, Art ainda está inconsciente, Big D cochi-

la estirado em sua cadeira. Apenas Little T olha para mim, sentadinho e imóvel, exceto por um hesitante balançar da cauda.

Eu: “Só ficou você, Little T?”

T: “Estou sempre por aí. E pode ir cortando o diminutivo,” respondeu o mascote.

Devo admitir que estou chocado com a fala de um ser tão diminuto.

Eu: “Bem, eu ouvi essas pancadas na parede e achei que deveria...”

T: “Era eu que estava batendo, e acho que já está na hora de você se lembrar de seu Edmund Burke.”

Eu: “Mas minha preocupação é com o deflacionário e o estético.”

T: “Você está caindo na armadilha de Burke de sublimar as coisas.”

Me: “Eu?”

T: “É, você e seu Club Déflationnaire, para começo de conversa. Junte a isso a sombria e misteriosa faculdade estética inata como algo que está para sempre fora do alcance da vista. E aí você acaba com um punhado de grandes sujeitos e como eles mudaram a história, tudo isso velado pela penumbra sombria da estética fugidia. É tudo escuro e sublime e burkeano, e ...”

Eu: “E uma garota, não esqueça. E eu tentei mostrar como foi a celebração do ordinário o que acabou separando os membros do Club Déflationnaire. Nisso está implícita a rejeição do sublime como uma estratégia invariavelmente reacionária.”³⁹

T: “Tem o ordinário, e tem o ordinário. Eu fiquei farejando o Davidson tempo suficiente para ficar sabendo sobre o ordinário pesado, que é o oposto do ordinário romântico.”

Eu: “E o ordinário de Wittgenstein? Ele se mostrou bastante iconofóbico nas *Investigações*. E não dá para se ter Davidson sem o Wittgenstein tardio.”

T: “Eu não gosto de ficar defendendo Davidson – afinal, olhe o que ele fez comigo. Mas ele não era um dos *philosophes*⁴⁰ iconofóbicos. E esse sentido do ordinário foi muito bem desenvolvido.”

Eu: “Você se refere a seu Princípio da Caridade, àquela noção segundo a qual o que a maioria das pessoas acredita é verdade, que todos parecemos acreditar em coisas tais como está chovendo ou não está, ou que nenhum de nós já se afastou da superfície da Terra, ou que...”

T: “Sem um acordo nosso sobre o ordinário mundano, não poderia haver desacordo significativo sobre questões mais complexas. O ordinário de Davidson dá mesmo uma boa levantada.”

Eu: “Bem, T, parece que perdemos de vista a metástase da imagem e nossos incontrolláveis modos de olhar para as coisas, sem mencionar aqueles efeitos imprevisíveis da sombra estética que sempre paira sobre nosso olhar. E agora que Ace fugiu da festa para ganhar o mundo, não deveríamos dizer algumas palavras que nos façam lembrá-la?”

T: “Bem, poderíamos nos lembrar da observação de Stanley Cavell, de que ‘a epistemologia é obrigada a manter a estética sob controle, como uma proteção contra o pensamento de que ver pode ser, ou oferecer, algo mais (e melhor) do que evidências, mais do que as afirmações possam saber’.”⁴¹

Eu: “Ridículo pensar que haveria o prazer do olhar, né? Mas eu acho que o *Paragone*⁴² de Leonardo não nos abandona. Claro que a imagem ainda representa uma ameaça para alguns. Mas você não é tão iconofóbico, não é, T? Não tão Puritano? Será que Jonathan Edwards não nos teria dado um pouco mais de folga do que Cavell?”

T: “Todos nós seguimos tateando através da mesma inospitalidade que baixou. Talvez Cavell esteja certo, não podemos suportar a ideia de não saber o que estamos vendo.

E o que menos podemos suportar é a ideia de não ver através das subliminidades da guerra imperialista.”

Eu: “Então deveríamos refrear nossa visão e manter Ace por perto?”

T: “Sabemos que Kant estava errado a respeito de muitas coisas, sendo uma delas sua ideia sobre para onde o sublime nos conduz. Quanto a Ace, ela sabe se cuidar, e estará sempre por perto.”

Eu: “Mas não poderíamos praticar um modo de ver que nos permitisse olhar para o mundo ordinário, de alguma forma enxergando através da desolação, de modo a assegurar tanto a apreciação quanto a criticalidade? Não haveria uma terapia da visão?”

T: “Parece que nunca somos capazes de dizer o que vemos, ou de ver o que dissemos. E há sempre muito para se ver que jamais poderá ser dito.”

Eu: “Não fale por enigmas.”

T: “Ace prometeu levar-me para passear, e acho que ouvi ela me chamando. Chega desse papo-furado. Tome, pegue minha coleira e vamos lá fora ver para onde ela está apontando.”

Tradução: Milton Machado

Este texto foi originalmente publicado em Morris, Robert. *Have I reasons*, Duham/Londres: Duke University, Press. 2008.

Robert Morris é artista experimental americano, teórico e performer, inventor da antifoma; participou ativamente do minimalismo, escrevendo os primeiros textos manifestos que teorizam o movimento.

Notas

1 Peirce. *Philosophical Writings of Peirce*. Justus Buchler (ed.). Nova York: Dover, 1955:62.

2 Russell. *The Problems of Philosophy*. Nova York: Oxford University Press, 1959:76.

3 Kant. *Critique of Judgment*. Oxford: Clarendon Press, 1952:lxvi.

4 Id., *ibid.*:125.

5 Id., *ibid.*:128.

6 Wittgenstein. *Tractatus Logico-Philosophicus*. trad. D. F. Pears e B. F. McGuinness. Londres: Routledge and Kegan Paul, 1961:147.

7 Ver o ensaio *Reality without Reference*, por Donald Davidson, em seu *Inquiries into Truth and Interpretation*. Oxford: Clarendon Press, 1984:215-224.

8 Chomsky, *Language and Thought*. Wakefield: Moyer Bell, 1993:22.

9 *Ibid.*:23.

10 Kant. *A Critique of Pure Reason*. I 10-I 11.

11 Wittgenstein, *op. cit.*

12 Michael Dummett. *Origins of Analytical Philosophy*. Cambridge: Harvard University Press, 1994:15.

13 Wittgenstein. *Philosophical Investigations*, trad. G. E. M. Anscombe. New York: Macmillan, 1953.

14 Surin. *Getting the Picture: Donald Davidson on Robert Morris's Blind Time Drawings IV (Drawing with Davidson)*, *South Atlantic Quarterly* 101, n. 1, Winter 2002:164.

15 Davidson. *A Nice Derangement of Epitaphs, Truth and Interpretation: Perspectives on the Philosophy of Donald Davidson*, ed. Ernest LePore. Oxford: Blackwell, 1986:433-436.

16 No original: “removal” and “renewal”, sugerindo o neologismo *removal*. [NT]

17 Ver as brilhantes observações de T. J. Clark sobre o cubismo em seu *Farewell to an Idea*. New Haven: Yale University Press, 1999:187 e todo o capítulo 4.

18 Colin M. Turnbull. *The Forest People*. New York: Simon and Schuster, 1961:75.

19 Thierry de Duve. *Kant after Duchamp*. Cambridge: MIT Press, 1998.

20 Basta lembrar a glorificação da guerra por Marinetti e pelo fascismo que, como nos lembra Walter Benjamin, “pode experimentar sua própria destruição como um prazer estético de primeira ordem”. Ver o ensaio de Benjamin *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, in *Illuminations*. New York: Schocken, 1969:242.

21 Além de evocar o nome de Rose Sélavy – personagem feminino vivido por um travestido Duchamp – o autor faz trocadilhos com a palavra *readymade*, de difícil tradução. Em tradução literal, *Ready-Maids* pode nos fazer pensar em “jovens moças prontas” ou em “prontas serviços” [NT].

22 Ms. Ace: o tratamento abreviado *Ms.* é usado como alternativa neutra a *Mrs* – aplicável no caso de mulheres casadas – e *Miss*, no caso das solteiras. [NT]

23 Morris. *From a Chomskian Couch: the Imperialistic Unconscious*.

- 24 Eu achava que Eric Hobsbawm fosse o autor dessa observação, mas em minhas buscas por seus escritos não encontrei a citação. É possível que eu a tenha imaginado.
- 25 Wittgenstein, 1953, op. cit.
- 26 Jonathan Crary. *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge: MIT Press, 1990.
- 27 Ver o ensaio de Mitchell. *The Pictorial Turn*, in *Picture Theory*. Chicago: University of Chicago Press, 1994:11-34.
- 28 Eric Hobsbawm. *The Age of Extremes*. New York: Random House, 1996:513.
- 29 Ibid.:513.
- 30 Ibid.:520.
- 31 Ver Arthur Danto. *The End of Art, The Philosophical Desenfranchisement of Art*. New York: Eastern European Monographs, 1986:81-115. A filosofia da história de Hegel certamente teve grande influência sobre a teoria política. Mas a maioria das doutrinas de Hegel é patentemente falsa. Ver as observações satíricas de Bertrand Russell sobre as noções de Hegel sobre o "todo", in *A History of Western Philosophy*. New York: Simon and Schuster, 1945:732-733.
- 32 Ver Nelson Goodman. *Languages of Art*. Indianapolis: Hackett, 1976, e a análise incisiva de W. J. T. Mitchell do pensamento de Goodman in *Iconology*. Chicago: University of Chicago Press, 1986:63-74. Eu me desvio da crítica de Mitchell ao formalismo de Goodman nestas minhas observações.
- 33 Mitchell. *Iconology*:69.
- 34 A ciência cognitiva recente fala de um cérebro modular no qual a percepção é fragmentada em diversas tarefas separadas, tais como o reconhecimento de formas, o movimento, os limites, a constância da forma durante a rotação etc. A linguagem é um sistema diferente, e o estudo de suas características inatas, conforme observado por Chomsky, "não deverá fornecer um modelo útil para outras partes do estudo da mente, nem derivar-se significativamente dele" (*Language and Thought*:34). De acordo com Goodman, quando um dos dois códigos (o das densidades ou o das descontinuidades) passa a operar, não se trata de uma função da fisiologia, mas da história. Que a história agora favoreça os códigos descontínuos não é indicação de que o cérebro poderia suprimir ou que suprimiu a percepção visual. O que pode não ter sido jamais esclarecido pela ciência cognitiva é o modo como opera a interface entre o visual e o verbal, não apenas em termos da conexão homogênea que facilita o intercâmbio entre o que é dito e visto, mas o conflito complexo e sem fim entre um e outro. "Ler" é certamente a palavra errada para esse processamento do visual. O fato de ela estar em jogo indica um atraso na teorização das complexidades daquilo que Mitchell denominou "reviravolta pictórica"
- 35 Esse deslocamento da percepção não ocorreu assim tão de repente. Richard Wollin, em seu *Labyrinths* (Amherst: University of Massachusetts Press, 1995:68), assinala que Walter Benjamin, escrevendo *On Some Motifs in Baudelaire* no final dos anos 30, "lamenta o fato de que, no mundo moderno, as forças da consciência devam ser intensificadas como uma defesa contra os choques da vida cotidiana (um problema especialmente aguro na metrópole moderna, o *locus classicus* da experiência do choque). Resultando dessa necessidade de uma consciência constantemente vigilante, nossas capacidades naturais e espontâneas para a experiência veem-se necessariamente diminuídas".
- 36 *Baby-boomer*: referente às gerações de crianças nascidas depois do final da Segunda Guerra Mundial, quando se verificou aumento significativo da taxa demográfica. [NT]
- 37 As observações de Michel Foucault sobre *Las Meninas*, que abrem seu livro *The Order of Things* (New York: Pantheon, 1973:3-6) [*As palavras e as coisas*, nas traduções para o português], desdobra o trabalho de Velázquez sujeitando sua superfície a uma análise milimétrica. Não poderia haver uma busca mais atenta às diferenças presentes em uma imagem. Que a maior delas seja uma diferença em relação a um espaço "clássico" padrão, que se encontra fora das representações do trabalho, diz respeito não somente ao momento histórico de Velázquez, antes que a representação engolfasse o mundo, mas ao momento de Foucault, quando a percepção de tais densidades estava ainda disponível.
- 38 Ver John Dewey, *Art as Experience*. New York: Minton, Balch and Company, 1934.
- 39 Ver Morris. *From a Chomskian Couch*, para desenvolvimentos dessa discussão.
- 40 Em francês no original. [NT]
- 41 Stanley Cavell. *In Quest of the Ordinary*. Chicago: University of Chicago Press, 1998:84.
- 42 Aqui, Leonardo passa para o outro lado, valorizando o visual sobre o verbal, quando diz: "Se você, poeta, descrever a figura de certas divindades, a escrita não será alvo da mesma veneração que a divindade pintada, porque diversas orações e homenagens serão continuamente dirigidas à pintura. Muitas gerações virão a ela, de muitas províncias e de além dos mares orientais, e pedirão a ajuda à pintura e não ao que está escrito." *Treatise on Painting*, ed. A. Philip McMahon. Princeton: Princeton University Press, 1956:22).