

5

Depois do Modernismo

5.1

A Aparência: A Fenomenologia e O Virtual

Gostaríamos de ter respostas para fazer, com o intuito de fechar esse estudo, afirmações sobre a obra do artista americano Richard Serra. O máximo que nos permitimos, entretanto, é formular algumas questões surgidas ao longo desse período, anunciando outro, ou outros estudos. Esse Capítulo IV trata bem mais do futuro de nossas especulações sobre cultura do que resolve o problema Richard Serra para nós.

Ao concluirmos que seria impossível tratar sua obra através de uma visada meramente formalista, resolvendo abarcar o horizonte muito mais amplo da cultura americana, a abranger sua história: origem protestante, filosofia, etc, foi ficando claro que ela agora se realizava num contexto muito diferente daquele em que começara, no fim dos anos 60. Aspectos que veiculava e do qual dependia sua existência já não fulguravam mais no mundo de quase quarenta anos depois.

Decerto que sua arte também mudou, adaptou-se a certas tecnologias, como os programas sofisticados de arquitetura e design dos quais depende para projetar séries de esculturas com estruturas complexas, como as elipses e os torus. Porém, seu aspecto nuclear – aquilo que lhe dá espessura existencial – não se alterou. Ela se manteve fiel à sua opacidade, ao seu caráter de coisa física. Assim sendo, a experiência com ela continua a ser fenomenológica ou existencialista: requer o encontro entre dois corpos no espaço do mundo.

Nesse capítulo, nos propusemos a pensar sobretudo como sua obra enfrenta as novas realidades ditas virtuais. Quer dizer, ambientes sem materialidade, onde a experiência não requer um referente objetivo. Locais onde experiências se realizam com imagens digitais ou de síntese¹. A razão para colocarmos a obra

¹ Imagem de Síntese: “Imagem obtida através da síntese de matrizes numéricas, através de algoritmos e cálculos algébricos. Hoje, o processo de modelagem e animação da imagem numérica já está automatizado. O que quer dizer que nem sempre é necessário fazer cálculos algébricos na determinação dos algoritmos e das matrizes numéricas. Os programas avançados de visualização e texturização produzem imagens numéricas virtuais. A imagem de síntese é dita virtual porque, ao contrário dos processos de captação mecânicos, ela não remeteria ao “real preexistente.” A

frente às questões do virtual, mesmo passando-se ela no domínio do atual, vem se insinuando desde o primeiro capítulo, quando começamos a anunciar uma contradição no núcleo das filosofias da presença. Tal contradição diz respeito ao fato de pregarem uma ontologia negativa, ao mesmo tempo em que insistem no contato com uma entidade física.² Para eliminar o dualismo entre sujeito e objeto, passam a considerar o ser com sendo o quiasma entre eles.

Instituída a primeira desconfiança, ficou fácil aparecerem outras. Perguntávamos por exemplo como era possível atingir “as coisas mesmas”, se estávamos o tempo inteiro imersos no mundo da cultura, se só nos entendíamos contextualizados? E, finalmente, confundia-nos sobremodo uma filosofia empenhada em superar a metafísica subsidiar teoricamente fazeres artísticos de cunho construtivista, servindo para justificar o projeto moderno de trazer a arte para o plano do mundo, tornando-a, para todos, exemplo diário de *fazer*. Logo, havia sim uma contradição: uma filosofia que pretendia romper com o pensamento objetivo não poderia servir para fazeres que visassem à construção.

A questão das realidades digitais foi se aproximando de nossas desconfianças sobre as filosofias da presença, pois a imaterialidade do ser fenomenológico parecia-nos afim com as entidades virtuais de tais realidades. O fato mesmo do aparecimento ser propriamente aquilo que define o existente, a fé nas aparências, suscita comparações com o virtual, que é afinal o ambiente do aparecimento. Claro que aqui a aparência não está encostada na coisa em si, como está para as filosofias da presença. Porém estas tampouco pressupõem tal distinção.

Foi então que começamos a ponderar sobre as poéticas modernistas desenrolarem-se de forma a oscilar entre dois pólos: a materialidade de sua presença física e o caráter imaterial da experiência. Sempre afirmando a superficialidade do real, a ausência absoluta de qualquer metafísica, logo a incumbência do homem de transformar o mundo físico, fazendo dele o melhor lugar possível para o gozo pleno da vida. Nesse processo de desierarquizar a existência, de tornar os bens de consumo acessíveis a todos, a cultura um bem

imagem de síntese é utilizada em videogames, simuladores de vôo, vinhetas, publicidade e em efeitos especiais no âmbito do audiovisual.” *Imagem Máquina*, p. 284.

² A menos que consideremos o fenômeno um mero aparecimento. As filosofias da presença indicam essa possibilidade. Nesse caso, entretanto, elas deviam chamar-se filosofias da aparência, afinal o aparecimento não pressupõe a existência física. Sobretudo hoje, aparecer concerne bem mais a um formato imaterial ou virtual.

público, a arte um evento do mundo, não de lugares sagrados, como museus e igrejas, nem dos ricos, mas das massas, formas ainda mais radicais de alcançar o coletivo se tornaram disponíveis, entre elas, a rede de computadores que conecta pessoas sem limites de tempo ou espaço.

Se o processo de expansão da arte, e da cultura, para o plano do mundo vem se desenrolando lentamente, a obra de Richard Serra encontrar-se-á em algum ponto desse desenrolar. Não se trata, é evidente, de um desenvolvimento simplista e causal. O movimento de exteriorização foi um recurso útil para o projeto de desierarquizar o universo artístico, a era digital, aparentemente, o exacerba. A *web* pode ser entendida como uma radicalização da teia de Jackson Pollock, que por sua vez foi um passo além da grade de Mondrian, como já observamos.

Claro que Mondrian e Pollock configuram universos distintos. O próprio fato de um lidar com o conceito de grade e o outro destruí-la, substituindo-a pela teia, já demonstra o avesso de suas empreitadas. A arte de Mondrian sintetiza um milênio de alta cultura. Ele é o homem da ordem, da arte projetiva em seu sentido pleno – utopia de mundo projetado pelos homens e para eles. A Nova Iorque de Mondrian é a cidade criada, que ele vê crescer fisicamente, porém submetida a uma geometria básica. Pollock, ao contrário, destrói qualquer possibilidade de projeto, sua teia toma a direção e as proporções que o acaso dita. Sua cidade, se assim formos compará-los, cresce de acordo com a experiência e as ações dos próprios homens, desordenadas e caóticas. Sua arte, ao invés de síntese, representa o começo de uma empreitada *pop* que ignora a tradição³.

Ambos, entretanto, são perfeitamente análogos quando se trata da idéia de exteriorização. Tanto as telas de Modrian, quanto os “painéis” de Jackson Pollock deixam a pintura evadir pelas extremidades, facilitando a percepção de que alcançam o plano do mundo, de que não se restringem a bidimensionalidade da tela plana. Ambos confluem para o concretismo, sendo, nesse sentido, objetivos. Pollock realiza uma pintura concreta através da subjetividade do gesto, Mondrian através da objetividade da razão.

Estamos aqui a afirmar que o espectro da rede é uma espécie de ampliação dessa expansão, que observamos nas telas de ambos. Entretanto, seu alcance é tão mais amplo, que nada lhe pode ser comparável em termos de inserção no mundo.

³ Por isso devemos ser cautelosos com as afirmações de Greenberg sobre a herança européia do expressionismo abstrato.

Afinal, a rede é totalmente desierarquizada, democrática, desburocratizada, “popular”, vulgar, acessível de qualquer lugar, a qualquer hora e a qualquer um, e capaz de conter informações infinitas para múltiplas formas de experiência e comunicação. A rede de informações, internet, é, portanto, o meio mais “moderno”, quando moderno significa a desierarquização da existência, para a “cultura” circular na atual realidade social.

Nossa intuição mais forte é a de que a arte de Richard Serra se situa historicamente num patamar adiante em relação a Jackson Pollock, no interior desse processo de exteriorização, através do qual estamos tentando entender os caminhos pelos quais o modernismo se desenrolou. Não mais desenvolvida, felizmente a arte não lida com tais critérios, apenas mais exteriorizada. Esse patamar entretanto parece apresentar-se como um limite, pois, tenderíamos a achar um tanto anacrônico caso outra obra viesse a se colocar, hoje, no espaço do mundo, da maneira grave com que as esculturas de Richard Serra o fazem. Quer dizer, demandando uma atenção crítica, uma postura política diante da realidade, subentendendo uma posição ética e moral diante do fazer, elementos essenciais para a produção artística modernista. Dito de outra maneira, não teríamos tolerância para uma obra que ainda veiculasse a idéia de Grande Arte.

* * *

A arte é influenciada e influi na vida das sociedades. Sua relação com a tecnologia data de quando o homem enfeitava armas e utensílios. O processo de desierarquização, sobre o qual insistimos, não se resume ao universo artístico. Ele é o processo da própria Época Moderna, marcada pela laicização da cultura, a transformar a ciência – fazer humano – em paradigma, pela derrubada das grandes aristocracias, enfim, pelo Esclarecimento propriamente dito. Época Moderna e Esclarecimento confundem-se, e não estamos nos referindo a este como sinônimo de Iluminismo, apenas. Referimo-nos à Época Moderna a partir dos *Ensaio*s de Montaigne, do cartesianismo que lhe opõe, mas lhe é contemporâneo e conexo, a partir, é claro, da retomada da representação perspectivada e do antropomorfismo pela arte ocidental ao fim do medievo.

A introdução da rede na vida dos homens “democratizou” o universo social, delimitando-o à cultura. Afinal, aquilo que chamamos realidade digital é a composição de combinações binárias dos dígitos 0 e 1. Se insistirmos em manter a antiga dualidade entre natureza e cultura, será preciso admitir a inexistência de qualquer vestígio de natureza em tal realidade. O formato digital tornou-se uma exigência, pois só ele parece dar conta da expansão que o mundo sem hierarquias requisita para fazer tudo circular para todos. Por isso, obras que se fazem ao contato com o espectador, a ausência de *a priori* como requisito primordial de poéticas como as de Richard Serra, parecem-nos, agora, despropositadas, frente à premência da dissolução do objeto, ou, da natureza, na era cibernética.

Constata-se, portanto, que só vem sobrando de fato o projeto: combinações binárias, equações matemáticas a produzir praticamente qualquer coisa. Objetos perpetuamente virtuais, materializáveis, porém jamais materializados, descartados antes mesmo de virem a ser qualquer coisa. Desprovido da idéia de presente como o momento do ser-aí, e constituído unicamente de projetos, o mundo das imagens de síntese tende a limitar-se ao passado da idealização e ao futuro das possibilidades. Procedimento que nega o objeto e o sujeito que lhe opõe. Não para reafirmar a gênese permanente que constitui a experiência de estar no mundo, inflexível a qualquer coeficiente de positividade, como preconizavam os representantes das filosofias da presença.

A eliminação do objeto e do sujeito visa, ao que parece até o momento, afirmar a inutilidade de ambos: a banalidade da produção e da crítica, da própria construção no Ocidente, sempre a operar a substituição das coisas e das idéias. Levando em conta que as transformações históricas são lentas, seria legítimo supor que, como continuação das reflexões acerca da dinâmica da vida (ou da falência da Razão, o que dá no mesmo), iniciadas nas artes plásticas no século XIX pelos Impressionistas, a escultura de Richard Serra faria parte desse movimento que preconiza o horror ao objeto na atual fase histórica.

A suposição é audaciosa, sabemos, afinal, para Richard Serra, “a superfície do real é materialidade histórica espessa”.⁴ Por isso mesmo não podemos conceber a experiência com suas esculturas e desenhos isenta de historicidade, quer dizer, de contextualização. Não podemos imaginar tal experiência como um

⁴ Ronaldo Brito, *Richard Serra*, p. 26.

momento de “acesso às coisas mesmas”. Porque uma experiência histórica, a princípio, não pode ser ao mesmo tempo pré-reflexiva.

Portanto, se afirmamos, correndo todos os riscos, que a obra de Richard Serra oscila entre a rejeição ao objeto e a necessidade de sua existência física, é porque ambas as coisas devem pertencer ao mesmo universo: a supervalorização da *aishêsis* desqualifica o objeto artístico, pois torna a experiência, que tem coeficiente de materialidade negativo, mais importante do que o objeto, que é positivo. Ao mesmo tempo, a experiência depende da presença do objeto. Serra encontra-se no vértice dessa reflexão, parece. A virada deve acontecer conjuntamente aos outros empreendimentos humanos, como sempre, e nenhum deles alterou tanto a realidade social nos últimos anos do século XX, quanto a inserção das realidades virtuais no cotidiano dos homens.

Pode parecer uma insistência ingênua atribuir tamanha importância à tecnologia para o “futuro” das artes plásticas, mas nunca esqueceremos certas lições. A arte se recusa a tornar-se retrógrada, escrevia Argan. Caminhar em sintonia com outros fazeres, como a tecnologia, por exemplo, reforça nossa suspeita de que o processo de exteriorização, do qual a arte faz parte, evolui na criação de uma, ou de muitas realidades virtuais, com capacidade de alcance ainda impensável.

É preciso perguntar-se sobre os motivos para a ausência aparentemente irremediável do objeto na atual fase histórica e, em que medida, a obra de Richard Serra participa do processo que vem levando a sua eliminação. A tendência marxista de Argan o induz a afirmar que é na indústria, de origem calvinista, onde começa tal processo, ao transformar o valor do objeto em mera função: “eu não te dou uma coisa que te faz mais rico, mas um meio para viveres melhor e aumentares tuas possibilidades de trabalho”⁵. Analisando as ‘artes gestálticas’, o historiador escreve com admirável clarividência:

“O desenvolvimento tecnológico tende à eliminação física dos objetos. Começa-se compendiando num só objeto as propriedades antes inerentes a objetos distintos, e termina-se substituindo os objetos por circuitos de distribuição. O espaço

⁵ *Projeto e Destino*, p. 38.

social não será mais definido pela presença familiar dos objetos; deixará de existir a solidariedade que ligava as pessoas a um ambiente concreto, feito de objetos que tinham um significado.⁶”

Argan antevê que a eliminação do objeto era o único recurso para substituir a teleologia pela lógica do processo, salvando assim a produção, e o trabalho por ela gerado. A eliminação do objeto talvez nos mergulhe inteiro numa ética do fazer própria de uma alma mundana. Ou seja, um fazer como aqueles das máquinas digitais, facilitador apenas de outros fazeres.

Se suspeitamos que a fenomenologia participou do processo que leva à transformação do objeto em meio é porque o fenômeno, convém lembrarmos, não é bem o que a tradição filosófica denomina objeto, é, isto sim, uma aparição. Fenômeno é aquilo que aparece, e, por aparecer, existe. Tal descrição visa eliminar possíveis entidades que não habitem a superfície do real, do mundo físico, dando margens a uma metafísica. Contudo, o fato do fenômeno ser aquilo que aparece, não significa que ele seja material. Embora a fenomenologia se apóie na experiência sensível, hoje é perfeitamente possível que experiências se realizem sem o contato com a matéria. Experiências cada vez mais ocorrem através de simuladores, onde qualquer de nossos cinco sentidos pode ser estimulado. Estamos querendo chegar naquele paradoxo, que suspeitamos haver nas filosofias da presença e que acabou por invadir nossas reflexões sobre a arte modernista, e que nos leva a crer que a fenomenologia tenha prestado importante papel na eliminação do objeto na contemporaneidade.

Nosso argumento poderia ser desmentido, caso se cogitasse o processo de reificação preconizado por filósofos como Adorno. Antes, porém, havia uma justificativa ética para a produção, hoje, diante de seus patamares imorais, tornou-se mais difícil justificá-la. Os bens de consumo culturais, fabricados com igual velocidade e padrão de qualidade de outras mercadorias, mostram a semelhança entre externalização e massificação da cultura num quadro social ampliado, ou seja, que incluía economia, política, ecologia e filosofia.

⁶ Op. cit, p. 61.

Colocado nesses termos, o problema da produção imagética teria, no mínimo, duas vertentes interpretativas. Uma onde a produção de mais objetos materiais, a envolver o dispêndio de energia, decresceria devido à substituição de objetos por imagens. Outra, que veria na maior eficiência da produção imagética um perigo ainda maior para a formação do juízo crítico. As imagens anunciam o início daquela época prevista por Argan, quando um só objeto sintetizaria as propriedades de muitos. O conceito de escala pública, aplicado a esse objeto, subentende quase todo mundo, e como ele torna tudo acessível, ou pelo menos perceptível, para uma gama maior de pessoas, acaba deixando indistintas inclusive antigas oposições fundamentais, como entre alta e baixa cultura. Prevalecendo em seu domínio uma só cultura média.

* * *

A apropriação dos mecanismos da era cibernética vem alterar substancialmente, por exemplo, o modo de comercializar a arte e divulgá-la. Com a obra *on line*, os artistas matizam a importância social do intermediário, que tem, no comércio tradicional da arte, um campo de ação bem mais abrangente do que o aspecto puramente comercial da troca de bens. O *marchand* há muito funciona socialmente legitimando, ou deslegitimando, qualquer trabalho a lhe cair nas mãos. Não é certo ainda se a modificação no sistema de troca e de exposição abre possibilidades artísticas novas, mas a existência de *sites* aonde, ao invés de vender suas obras, o artista cobra uma taxa de entrada aos visitantes, para acompanhar seu dia-a-dia, para citar apenas um exemplo, está definindo maneiras nada convencionais de comercializar e, mesmo, de conceber o “objeto” artístico.

A introdução da rede na vida social também alterou sobremodo a noção que tínhamos de um fazer coletivo. Quando se trata de coletividade, no circuito da internet, se está lidando com o mundo inteiro, não mais com meia dúzia de profissionais especializados em içar, moldar, forjar e projetar. A escolha dos materiais faz parte desse mesmo raciocínio. Optar por materiais industriais significava rejeitar uma atitude retrógrada e adaptar-se a seu tempo histórico. Desligar-se da escala individual do artesanato, que dissociava o fazer artístico da inspiração divina. Se aplicarmos o mesmo raciocínio à produção digital, diante do alcance da rede, o material utilizado só pode ser a imagem de síntese. Único

formato capaz de circular em tempo real para uma quantidade incontável de pessoas. Formato inconcebível sob o prisma estreito, porque individualista, do artesanato, além de alheio a qualquer transcendentalismo.⁷ O chamado fazer coletivo com o qual costumamos classificar a produção das esculturas de Richard Serra transforma-se, sob o prisma da estandardização digital, quase numa atividade de guilda.

Novamente, questões morais e éticas se apresentam. Afinal, as intenções do trabalho coletivo eram claras: democratizar o fazer artístico, destituir o artista do estatuto de pensador inspirado, iniciado por Michelangelo, depois transfigurado pela arte moderna em maldito e boêmio, por expor à sociedade ao que ela não quer ver⁸. Alguém alijado mais por excesso do que por falta. O mesmo é extensivo à arte, que começa a não mais encontrar lugar na sociedade depois da queda dos grandes patronos (Igreja e aristocracia). Explicam-se então as interpretações tradicionais sobre arte moderna localizarem a gênese desta em David (Jean Jacques)⁹. De fato, é lá que surge, pela primeira vez, um engajamento real entre arte e sociedade, com uma definição objetiva de sua função. E desde lá seu papel na sociedade tem uma conotação política, diga-se.

Por terem os materiais sofrido transformações radicais na passagem do mundo mecânico para o da eletrônica, causará estranheza, a olhares contemporâneos mais ortodoxos, o uso de uma matéria prima “natural” como o aço, por exemplo. E, depois, ainda submetê-la aos meios da indústria pesada. No ambiente onde vigoram aparências, o material não é consequência da culturalização de matérias primas naturais, como o ferro, que manipulado pelo homem torna-se aço corten, é linguagem numérica. Sistema produtivo que tem na cultura seu único referente. Afinal, a linguagem numérica é o real “insumo” das produções digitais, não o número propriamente dito. O número é uma descoberta, a linguagem simbólica dos números, o pensamento abstrato destes, uma invenção, logo um dado cultural. Como “não convém afirmar que o ser [...] seja número”¹⁰, pois não consegue auto apresentar-se, tal material (a linguagem numérica), permitiria outro tipo de experiência: a imagem virtual, possibilidade de realização no espaço artificial da matemática pura.

A acepção de espaço como substância também poderá gerar estranhamento. Afinal, se rejeitando concebê-lo abstratamente, o artista impossibilita sua geometrização, também impede sua virtualização. O mesmo se dá com a noção de

⁷ Embora alheia ao transcendental, a imagem de síntese nada tem de físico. Não sabemos se seria cabível falar de metafísica, mas o formato virtual decerto não transita no universo físico.

⁸ Convém recomendar o texto de Argan sobre o Realismo, contido na *Arte Moderna*.

⁹ Ver Walter Friedlaender, p. 39.

¹⁰ Alain Badiou, op. cit., p. 30.

tempo presente, frente ao chamado ‘tempo real’ da cibernética. Quando se trata de uma obra que lida com a escala pública, essas questões acabam emergindo, pois, a “escala” da rede é o que hoje conhecemos com maior dimensão pública. Logo, a opção por materiais leves, que permitam a circulação pelo espaço “vazio” e em tempo “real”, diz respeito diretamente à escala. Tal opção, na acepção de Argan, cumpre com o requisito fundamental da arte de manter-se atual, nunca retrógrada.

A utilização de imagens, sabemos, decorre de seu caráter imaterial, a facilitar a circulação (e o consumo). A materialidade das esculturas de Richard Serra lhe dá espessura e vai exigir esforço. Esforço que consiste da tentativa de vencer a resistência imposta por corpos físicos no ambiente “natural”. O ambiente onde imagens circulam é veloz, porque destituído de resistência. Por isso a obra de Serra encontrar-se um tanto anacrônica no ambiente da cultura atual. A experiência com ela subentende a dificuldade imposta pela resistência física, pois é o esforço do fazer que a constitui. Já vimos que o esforço é intrínseco ao sistema moral que justifica o trabalho no mundo moderno, de um modo geral. Sobretudo em sociedades de capitalismo avançado, fundadas sobre o protestantismo. Eliminando-se o esforço, resta saber o que justificará o trabalho.

5.2

Vazio Pagão

Para as esculturas e desenhos de Richard Serra, como observamos anteriormente, a concepção de vazio inexistente. Ao realizar-se na oposição estabelecida com outras coisas, a arte passa a ter existência negativa. Decisão ontológica que rejeita os preceitos básicos da metafísica ocidental, para a qual qualquer negatividade seria uma tendência ao nada. E, se o ser se define, tradicionalmente, por sua capacidade de resistir ao nada, uma arte que se realiza pela percepção – que não considera o nada a raiz de toda existência, pois “seria (...) postular que a vida nada mais é do que morte anulada”¹¹ – estaria engajada numa tentativa de superação da metafísica.

¹¹ *O Visível e o Invisível*, p. 87.

Para conceber uma arte que se realize no plano ampliado do mundo, seria preciso concordar com Merleau-Ponty, quando afirma que, se o corpo para Descartes está subordinado ao conhecimento por idéias, é porque atrás do homem como tal, encontra-se uma garantia transcendente, Deus – autor racional de nossa realidade de fato. A inexistência de uma entidade transcendental, que servisse de matriz, uma racionalidade anterior à razão humana, pode aparecer até, curiosamente, numa obra localizada diante da Igreja Saint Eloi de 1991 (fig. 26). A massa octogonal de aço encara o templo cristão como num duelo. Comparando-a à escultura de outro artista contemporâneo, Anish Kapoor, na qual também existem fortes coincidências com o pensamento fenomenológico, não é possível deixar de perceber a enorme divergência entre a escultura de Serra e uma instalação de gênero semelhante realizada pelo artista indiano (fig. 27), de 1997.

Para Kapoor, que busca o vazio anterior à matéria, a relação entre a igreja e sua escultura parece de ordem espiritual, parecendo ocorrer numa esfera imaterial alheia às coisas terrenas. É sobretudo a leveza, o *leitmotif* do diálogo entre escultura e arquitetura. Daí o mármore branquíssimo aspirar tornar-se massa luminosa. A luz que incide sobre ele separa-o de sua materialidade, tornando-o quase imagem. Diametralmente oposta é a versão de Richard Serra. Sua escultura, longe de estabelecer qualquer relação simbólica com a igreja, trata-a sob um ponto de vista estritamente material: ocupa-se da coincidência formal que poderia haver com a arquitetura, também algo octogonal (se esta fachada se duplicasse, espelhando-se verticalmente) do edifício, ao mesmo tempo em que lida com as possíveis relações de peso entre massa escultórica e arquitetônica.

Num, a luz torna diáfano o mármore, noutro afirma a solidez do aço, que encontra equivalência no equilíbrio estático de peso e resistência da arquitetura. A escultura de Richard Serra possui realidade terrena, enquanto a de Kapoor, percebe-se, é meio transcendental, e a luz, algo barroca, em sua adesão à concepção naturalista de luz-raio. Daí esse ar de aparição, de anjo contemporâneo.

A foto em preto-e-branco não é ocasional, ela ajuda a criar tais “efeitos”. As imagens das obras de Serra são sempre realizadas assim. A ausência de cor dificulta modulações sutis de luz-e-sombra que, infalivelmente, sugeririam certo naturalismo. Ora, falamos de uma modalidade de existência realizada pela força dos contrastes. A escolha dos materiais a confirma. Enquanto Kapoor prefere a metafísica do mármore, de onde na tradição humanística da arte ocidental se extrai

a forma, Serra opta, ao invés, por um material reciclável, que pode mudar de aspecto, ser fundido; e, principalmente, não contém em si nenhuma forma idealizada *a priori*. Pelo contrário, molda-se de acordo com as necessidades e vicissitudes espaço-temporais. Sua formalização provém da ação de forças externas, conforme a molabilidade que lhe constitui, a atestar a tensão intrínseca ao sensível.

O mármore, inversamente, é suposto detentor de uma forma ideal, em constante luta para livrar-se da clausura da matéria e revelar-se em representação visível. Nas esculturas de Richard Serra é o entorno, o mundo ao redor, o que determina a forma; o aço não contém uma forma ideal imanente. As opções de Richard Serra revelam que sua “plástica” não poderia fundamentar-se na idéia de uma autoridade racional transcendente. Tudo indica (a maleabilidade do material inclusive) o infatigável percurso das coisas, essa empresa perpétua que é a vida¹². Para consubstancializar melhor tal suposição, vale a pena definirmos melhor a questão do espaço.

Nas Ellypses e nos desenhos feitos diretamente na parede é reiterada a impossibilidade do vazio. Apesar de reconhecer que elas sugerem o tema do vazio, a ponto de chamar as tiras de aço de “*skins of the void*”, o tratamento dado ao espaço, inclusive nessas esculturas, lhe impinge realidade física: “O espaço tornou-se um material para mim. Estou tentando lidar com a substância do espaço...”¹³ A realidade plástica do espaço é inadequada à tradição do pensamento objetivo, onde o vazio é algo como um espaço sem coisas, vácuo, preâmbulo da existência jamais qualificável a ser. Na física o nada parece corresponder a noção de éter elaborada por Huygens, entidade sem peso e estática, que se supunha permear todo o universo. Superada a noção de éter, a física moderna passa a conceituar o espaço como algo “espesso”, logo maleável, passível de ser transformado e moldado pelos corpos nele envolvidos.

Como a física moderna, a obra de Richard Serra considera que o “espaço vazio” existe materialmente, tornando possível percebê-lo. Impossibilitando, pois, a positividade que caracteriza o ser quando a ele se opõe. Assim sendo, torna-se possível pensar objetos, esculturas e desenhos, como ontologicamente negativos,

¹² Op. Cit., p. 103.

¹³ *Interview with Richard Serra*. Lynne Cooke e Michael Govan, catálogo da exposição: *Torqued Ellipses*, p. 26.

já que não necessitam mais resistir ao nada/vazio para se impor como entidades. “Para tomar consciência do nosso ser já não é necessário opor-lhe a idéia do não-ser; sejamos, e é tudo”.¹⁴ Explicava Renaud Barbaras em seu principal estudo sobre Merleau-Ponty:

“(…) a positividade do Ser corresponde exatamente à negatividade do nada (...). (...) sem o nada interpondo, o Ser não exige mais a positividade que somente o nada impõe e pode comportar uma dimensão de negatividade.” E conclui: “O próprio do Ser lógico é efetivamente ser necessário, isto é, o ser que não pode não ser (...)”¹⁵.

Atribuindo consistência física ao espaço vazio, Serra estaria, a rigor, inversamente, concedendo existência negativa às obras. Dando-lhes a possibilidade de realizar-se apenas na experiência. As *Ellypses*, por exemplo, não se inserem num vazio *ex nihilo*. O espaço é o relevo ontológico de que fala Merleau-Ponty. Daí suas esculturas lidarem com ele enquanto ser, e não enquanto fundo, circunscrevendo-o, alterando mesmo sua configuração. A concretude do espaço, a livrá-lo de esquemas geométricos, derruba a antiga geometria tridimensional. Serve, como apontamos, para fazer sentir o mundo ao redor, torná-lo *presente*.

Sem a noção de um vazio original, elimina-se conjuntamente a idéia de uma razão *a priori*, autora da realidade. Logo, o ser-obra passa a constituir-se na relação com o mundo que ele molda temporariamente, ilimitadamente e de modo contínuo. Ou seja, é na relação, na qual são capazes de produzir espacialidades desequilibradas, deslocadas e instáveis, que a obra propriamente dita torna-se real. É verdade que a noção euclidiana de espaço vazio já destruía a hierarquia de valores da espacialidade aristotélica (que inviabilizava uma relação horizontal), colocando tudo no mesmo nível ontológico. Por isso mesmo a destruição da noção de Cosmos no Renascimento se dá exatamente a partir da recuperação da geometria euclideana, a substituir a concepção aristotélica vigente durante a Idade Média. Entretanto, o mundo onde a Época Moderna apenas começava, vivia ainda

¹⁴ Walter Gropius e a Bauhaus, Giulio Carlo Argan, p. 50.

¹⁵ *Le Tournant de L'expérience – Recherche sur la Philosophie de Merleau-Ponty*, p. 50.

sob a égide de uma entidade transcendental. A noção de *Pagan Void*¹⁶ só é compatível obviamente num mundo sem Deus.

5.3

Arte e Superação da Metafísica

A tentativa de superar a metafísica permeia toda a modernidade. Para tal tentou-se destruir sobretudo a noção de idealidade sobre a qual se assentava o arcabouço conceitual da filosofia no Ocidente. A questão é pertinente às reflexões sobre a arte, afinal, sempre se acreditou que veiculasse um fazer ideal e contivesse uma aura. Só a idealidade da forma seria capaz de acarretar emoção estética, distinguindo o que era do que não era um objeto de arte. A arte empenhada em superar a metafísica, em habitar o mundo estritamente material da física, estaria naturalmente desprovida do conceito de idealidade, (logo de aura) demandando um tipo de reflexão “crítica” e de apreciação estética que nada tem a ver com a precisão da forma.

O conceito de idealidade também esteve sempre associado à ciência e conseqüentemente à tecnologia. Hoje, ele parece vinculado a certa precisão tecnológica, que entretanto não está a serviço da verdade, como nas origens da ciência. Falar em verdade sem que o termo não denote alguma ingenuidade por parte de quem o enuncia é tarefa quase inócua. A tecnologia é capaz de produzir simulações, de construir realidades, onde inexiste a noção de verdade. Se a arte não veicula mais verdades, e se a ciência vem servindo a uma espécie de tecnocracia, não se tem para onde escapar. Será preciso conviver de algum modo com a massificação da existência, a ausência de verdade das relações humanas e com a falácia das produções, das construções inúteis fundadas em interesses escusos. O cinismo tem sido até o momento a saída dos pós-modernos.

Uma espécie de curto-circuito ocorre na cultura e na ciência, se é que devemos separá-las, invertendo seus princípios. A obra de Cindy Sherman (fig. 28) representa exemplarmente o ocorrido. Subvertendo a função da imagem, ela

¹⁶ *Pagan Void* é o título de uma tela de Barnett Newman, do período em que desejava livrar-se da idéia de criação, como explica Yves Allan Bois. Ver *Perceiving Newman*, catálogo da exposição *Barnett Newman: Paintings*, p. 1.

chama atenção para o fato do mundo da tecnologia ser altamente manipulável, e, portanto, incerto e polissêmico. Em sua série de retratos, Cindy Sherman usa justo a fotografia, instrumento documental por excelência, para instaurar a dúvida sobre a subjetividade, levando adiante a destruição da idéia de consciência como unidade do ser. As múltiplas subjetividades de Sherman refletem o enfraquecimento do sujeito social e político na contemporaneidade, sua fragmentação, como se costuma dizer. A exposição em série a reitera, e estreita a relação da arte com os artefatos tecnológicos.

A obra de Sherman antecipa as subjetividades múltiplas do ambiente virtual. Todos que o utilizam com regularidade, concordam na ausência de um eu unívoco, sem que isso venha a se configurar numa patologia, ou instituir uma tragicomédia pirandelliana. As inúmeras salas de conversa recebem qualquer um que consiga manter o assunto em dia, não importando se pela ironia, pelo sarcasmo, erudição, *non-sense*, tradicionalismo, ou por qualquer outro recurso. O curioso nelas é que aqueles sujeitos, cada qual com suas idiossincrasias, existem naquele ambiente sob uma identidade. E tornam-se reais naquele contexto. Nada mais despropositado do que tentar descobrir a “verdadeira” identidade de um usuário dessas salas. Ali, aquela é sua verdadeira identidade, ou torna-se sua identidade pelo uso.

Outro exemplo, onde os objetivos da tecnologia são pervertidos, aparece nas instalações do artista contemporâneo brasileiro Cildo Meireles (fig. 29). Sua série de rodos demonstra a falência da razão objetiva, fundamental para o conceito de metafísica, e para o desenvolvimento da racionalidade científica e tecnológica, que nela fundamenta sua estrutura matemática. Colocar em xeque esta racionalidade é uma invenção dadaísta. A série de Cildo Meireles utiliza-se da linguagem *non sense*, inaugurada por aquela vanguarda, expondo objetos funcionais que teimam em ser inúteis.

Problematiza também a função da arte, pois ao transformar rodos em objetos de arte, entidades sem utilidade, ele obriga o espectador a refletir sobre o ser ela. Eles ganham certa beleza quando afinados e expostos, obrigando-nos a repensar o vínculo da arte contemporânea com a noção do belo, e se a arte realmente deve abdicar de tal noção. Além disso, eles nos fazem pensar se os ignoramos no dia-a-dia, apesar de incorporarem qualidades estéticas, só por serem úteis. Como se para afirmar ou duvidar da inutilidade sempre atribuída aos objetos de arte.

Na instalação de metros, de Cildo Meireles, um objeto paradigmático – o metro –, fonte de mensurações precisas, cria sua própria antítese: o labirinto. Esse tipo de reflexão estética é decorrente de uma suspeita muito arraigada sobre os benefícios da tecnologia, e surge, principalmente, após a Segunda Guerra Mundial. No capítulo precedente, vimos como essa suspeita permeia a obra de Joseph Beuys, por exemplo. Ao sintetizar de maneira tão exemplar civilização e barbárie, a Guerra produz uma pane na intencionalidade tecnológica. Deixando claro o intercâmbio entre ambos: a linha da história nem sempre se dirige para uma mesma direção. Barbárie e civilização são facilmente intercambiáveis. Algo da natureza do belo também persiste na instalação de metros. A solução da arte para tal pane (a confusão e a desorientação representada pelo labirinto) é aproximar-se, talvez, do belo, o que apontaria para possibilidades da própria arte continuar a existir sob certos padrões.

Exemplos como o de Beuys definem uma atuação que se choca com o senso comum, ainda esperançoso da capacidade redentora da ciência e da tecnologia. Outros, como os artistas minimalistas incorporam sua identidade e raciocínio interno. A apropriação da idéia de série pelos minimalistas, para exemplificar com algo que viemos discutindo ao longo do texto, resulta justamente da necessidade de conformar-se ao formato designado como ideal pela produção moderna, capacitada pela ciência e pela tecnologia. Agindo concorde à lógica produtiva industrial, tenta compreendê-la.

O minimalismo equivoca-se, contudo, ao se pensar estável e protegido contra mudanças de sentido e de humores, visto que seus materiais pretendiam ser fiéis à sua auto-apresentação: aço inox, alumínio, acrílico, chapas de compensado...; assim como sua forma não deveria suscitar nada além de sua aparência física: cubos, etc. Não conseguiram, pois os materiais não resistiram ao tempo como queriam, semanticamente. Esqueceram-se de prever, entre outras coisas, que outros materiais viriam alterar o modo como o espectador percebe materiais típicos da década de 60. Alguém acostumado, por exemplo, com a ausência de referente objetivo, irá achá-los todos com um certo ar *retrô*. O mesmo se dá com a forma que pode suscitar diferentes significados conforme o contexto em que se apresenta, e a memória do espectador que as frui.¹⁷

¹⁷ Ver George Didi-Huberman, *O que Vemos, O que nos Olha*.

As experiências feitas com vídeo anteciparam, em alguns aspectos, as produções cibernéticas atuais. Na obra de um artista como Bill Viola, o vídeo demonstra, sobretudo, a transitoriedade das coisas nas sociedades de imagem, onde ela é o paradigma do frenesi da substituição. A exaltação do processo, presente nesse tipo de pensamento estético, condiz com a razão processual contemporânea. O mundo da tecnologia ilustra exemplarmente esse processo contínuo, crítico em áreas como a produção automobilística, a informática e a biotecnologia.

* * *

Marcel Duchamp foi o primeiro a chamar atenção para o curto-circuito do pensamento objetivo. O que justifica o débito de toda arte contemporânea com os conceitos criados por ele de ato poético, *objèt trouvé* e antiarte. Gostaríamos de pensar alguns aspectos de seu legado, junto com outro fenômeno de enorme repercussão no século XX, a fotografia. A foto antecipa, de modo ainda ingênuo, a verve reprodutiva da imagem sintética; e o pensamento duchampiano, a polissemia e a imaterialidade do meio digital.

A arte de Duchamp gira em torno de uma questão fundamental: a negação da positividade. A foto, enquanto signo essencialmente indiciário, também, pois rejeita à apreensão de um sentido lógico. Relacioná-los, portanto, responderia a certos aspectos concernentes à relação entre a arte e a superação da metafísica, proposta para esse segmento de capítulo. Vejamos primeiro como alguns teóricos da fotografia apresentam semelhante questão.

Em *O Ato Fotográfico*, Philippe Dubois, estendendo à obra de Duchamp sua tese sobre a fotografia como signo essencialmente indiciário, escreve:

“Toda sua obra pode ser considerada como conceitualmente fotográfica, isto é, trabalhada por essa lógica do índice, do ato e do traço, do signo fisicamente ligado a seu referente antes de ser mimético”¹⁸.

¹⁸ p. 257.

O autor entende que as criações de poeira, o auto-retrato de Duchamp com a língua na bochecha e de uma maneira mais radical, seus *readymades*, cada um a seu modo, teriam sido realizados a partir da lógica do índice. As criações de poeira seriam, sob seu ponto de vista, traços do tempo, enquanto, o auto-retrato, por envolver uma moldagem, estaria trabalhando diretamente com a idéia, própria do signo indiciário, de impressão. Os *readymades*, por sua vez, seriam casos extremos, onde o caráter de índice viria tanto do fato de referente e suporte serem ambos a única e mesma coisa, quanto do ato indiciário do artista, ao apontá-los como objetos de arte.

Rosalind Krauss, no texto intitulado *Notes on Index*, trata a questão do índice como fundamental para a arte contemporânea, e também vê na obra de Marcel Duchamp os primeiros sintomas desse novo procedimento estético. Emulando o processo fotográfico, Duchamp retiraria os objetos de sua realidade habitual pelo simples ato de selecioná-los, inserindo-os numa situação específica: fixando-os na condição de arte-imagem. Analisando o mesmo auto-retrato comentado por Philippe Dubois, Rosalind Krauss observa que a língua na bochecha inviabiliza a linguagem narrativa. Para a historiadora, a arte de Duchamp concentra-se na tentativa de libertar a arte do fardo da significação. Seu parentesco com a foto, portanto, provém exatamente do fato desta também recusar o significado, dado que é apenas uma impressão, um vestígio da coisa. Uma foto de alguém não significa uma pessoa, ela é um índice: indica a presença daquele que um dia esteve ali. Daí a necessidade da legenda: dar significado ao que se apresenta essencialmente “sem sentido”. Provocando, como consequência, alertou Walter Benjamin, facilidades para o controle e o direcionamento do leitor-espectador das legendas dos jornais ilustrados, já que é possível dar o sentido que se deseja ou necessita à imagem fotográfica.

Thierry de Duve no ensaio *Pose et Instantané, ou le Paradoxe Photographique* propõe que fotografia instaura um problema de caráter existencial. A foto rejeita uma apreensão estritamente semiológica, pois o real nela não se apresenta apenas como referência, como representação, mas imprime seus traços, sua presença efetiva na imagem fotográfica. Como observa o autor: “*Dans l’image le réel fait surface, non seulement comme reference, là-bas, mais aussi comme existence, ici.*” Esse é o ponto de partida de seu argumento: a fotografia é um paradoxo semiológico e fenomenológico. Neste sentido

específico, argumenta, a foto faz parte da crise da representação, consequência de uma crise maior que atingiu a cultura moderna. Nos breves comentários a respeito de Duchamp, Thierry de Duve não deixa de apontar para uma semelhança entre o trauma provocado pela instantaneidade da foto e o caráter efêmero da antiarte.

Os três autores concordam sobre o caráter indiciário da obra de Duchamp. Sugerem que teria havido uma alteração na própria ontologia da obra de arte, detonada pela rejeição da estrutura ôntica da fotografia à clássica dualidade entre significado e coisa. É bastante plausível argumentar que a obra de Duchamp seja essencialmente indiciária, e, se a arte contemporânea também o é, como pretende mostrar Rosalind Krauss, é devido exatamente a Marcel Duchamp ter antecipado, em 1917, as principais questões com as quais a arte viria a se ocupar durante quase um século.

A principal delas recai sobre a crise da causalidade, afigurando-se, na obra de Duchamp, como crise da razão positivista. O que exige atenção, no que concerne à relação Duchamp-fotografia, é o quanto e como rejeitam o positivismo.¹⁹ Rejeição que vem a se tornar fator essencial para a arte contemporânea. Da *Pop* às *performances*, do vídeo a *body art*, da arte como linguagem ao puro conceito, tudo gira em torno de uma negação, inaugurada pelo potencial desconstrutivo da antiarte.

É evidente que o principal objetivo dos dualismos é a vontade de encontrar um sentido lógico nas coisas, um significado que *preencha* um significante.²⁰ Como demonstram os três autores, o que a fotografia dispensa é o significado, daí a necessidade da legenda: explicar o que a foto só consegue mostrar, explicar seu “conteúdo”. O fato, por conseguinte, da foto e dos trabalhos de Duchamp apresentarem-se enquanto traços, demonstra a recusa à velha necessidade de dar sentido às coisas, pois o sentido, somente ele, as torna positivas – pressuposto cartesiano por excelência: as coisas só existem porque fazem sentido para nós. E a positividade delas, segundo Duchamp, é sua morte. É inútil buscar um “significado intrínseco ou conteúdo” nas criações de poeira (que de fato nem criações mesmo são), elas não têm significado, só existência. Numa linguagem mais apropriada à arte, não possuem conteúdo, só forma. Forma que, convém

¹⁹ Não me refiro apenas ao positivismo iluminista, mas a toda tradição filosófica ocidental que baseia sua noção de ser na oposição à negatividade do nada.

²⁰ Grifo *preencha* para chamar atenção para o modo como induz a outro dualismo – interior exterior – prenhe, este também, na antinomia significado/significante

notar, é exatamente a própria coisa que denota – a passagem do tempo. Além dessa conexão física, como notou R. Krauss, mesmo sua condição de obra provém de uma atitude também indiciária, tornaram-se arte por indicação, por apontamento.

Subjacente à discussão sobre a ausência de significado, o texto de R. Krauss registra um aspecto mais sutil. Ela observa que no perfil com a língua na bochecha, Duchamp inviabiliza a linguagem que aspira a um sentido, que tenta representar uma idéia lógica, descrever de forma mimética um pensamento. Duchamp quer destruir o uso vulgar da linguagem – a comunicação, afirmara Otavio Paz. Os sons produzidos quando se tem a língua na bochecha são pertinentes, por isso mesmo, com o *non sense* dadaísta.

A linguagem na obra de Duchamp é importante, não apenas porque recusa o causalismo, mas, principalmente, porque valoriza a poesia. Convém recordar o apelo nietzscheano pela recuperação dos problemas realmente filosóficos propostos pelos pré-socráticos, em oposição aos falsos problemas instaurados, quando deixa de ser pensar poético sobre a existência e torna-se argumentação dialética. Não parece ser muito diferente o problema de Duchamp. Resta investigar como a ontologia da foto pode ser associada à recuperação do pensar poético.

O problema da temporalidade abre alguns caminhos. O paradoxo do tempo da fotografia, proposto por Roland Barthes, foi ampliado por Thierry de Duve. Recordando Barthes: o paradoxo temporal que a foto instaura viria do fato do aqui não corresponder ao agora, mas sim a um antes. Quer dizer, temos a nossa frente, agora, no presente, um acontecimento que ocorreu no passado e noutro lugar (na verdade o paradoxo é espaço-temporal). O trauma provocado pela foto provém de sua instantaneidade. Segundo o autor, semelhante paradoxo reside no conceito de ato poético.

Para Roland Barthes, ao eternizar o momento, a fotografia aspira superar a finitude da vida. Porém, próprio da imagem é justamente seu caráter mortuário, proveniente da origem etimológica do termo *imago*. Se contrastarmos a ambigüidade advinda da relação vida e morte, presente na foto, com o conceito de arte de Duchamp, veremos que aqui também se instaura paradoxo semelhante. Seu conceito-chave, a idéia de ato poético, se apresenta exatamente como uma tentativa de resistir à imobilidade do objeto de arte físico (que para o artista

significa a própria morte). Por isso, mais precisamente, o ato poético ser ato e não fato (assim como “a foto não poder ser pensada fora do ato que a faz ser,²¹” pois o ato revela sua estrutura ôntica). O ato poético é celebração da vida, de modo semelhante aquele pelo qual fotografar e colocar-se para ser fotografado são tentativas de resistir à sua transitoriedade.

Ato poético e foto eternizam o momento da seleção do objeto. Os *readymades*, por exemplo, se inscrevem numa data, numa hora e num minuto, a indicar o dia, a hora e o minuto de seu apontamento, de sua transformação de estatuto de coisa para objeto de arte. Logo, ato poético e fotografia oscilam entre morte e vida. Eternizam-se num objeto que é sua máscara mortuária. O objeto que eterniza o momento do impulso do fazer é o mesmo que o sepulta. De maneira semelhante, a foto eterniza o fotografado, mas extingue aquela situação e aquele momento. Assim, retornando à idéia inicial: ao transformar o negativo – o coeficiente de arte ainda vivo no ato poético –, em algo positivo – o objeto de arte –, o artista enterra a própria arte.

Por isso os objetos de Duchamp serem refratários a um significado único. Apresentando objetos comuns como arte, ele lhes oferece a possibilidade de manterem-se vivos, pois a cada encontro, suscitarão novas investigações, leituras e interpretações. São objetos abertos a diferentes e contínuas transformações de significado, que se apresentam conforme as experiências pessoais de cada espectador e a situação em que foi instalado.

Agora, devemos voltar à questão da instantaneidade. Aqui também, parece haver uma coincidência entre a obra de Duchamp e a ontologia da foto. A fotografia capta sempre um instantâneo, um momento único, espontâneo e sem antecedentes. O ato de indicar certas coisas como objetos de arte também demanda instantaneidade. Como o próprio Duchamp percebeu, se o ato de seleção não for instantâneo, haverá sempre o perigo de incorrer no registro de gosto. Essa “anestesia” provocada pela instantaneidade do ato de indicar é semelhante ao trauma da instantaneidade fotográfica.

Essas reflexões nos remetem às obras feitas ao acaso pelos dadaístas. Phillipe Dubois ameaça uma discussão sobre o assunto ao lembrar as criações com fios ou barbantes jogados do alto. Não se aprofunda, contudo, a ponto de

²¹ Dubois, p. 15.

mostrar que, ao pousar aleatoriamente numa superfície, os barbantes produziam formas casuais, contrastando com a tradição morfológica clássica da produção artística, em que a forma surgia da combinação consciente e racional entre as partes. Furta-se, portanto, de observar o essencial: tal procedimento visa rejeitar o pensamento de caráter lógico fundamental para a morfologia clássica.

O instantâneo, que dá unicidade àquele momento, tornando-o irrepetível, é traído, tanto em Duchamp, quanto na fotografia, pela réplica. Em outras palavras, por mais único que seja o instante da indicação e o momento do *click*, a sujeição, tanto dos *readymades*, quanto de qualquer foto à produção em série desdiz a unicidade do instantâneo. Note-se que o negativo da foto é único, como o é o coeficiente da arte que, diga-se de passagem, também é negativo. O que é repetível aqui é o positivo.

Herschel Chipp nota com pertinência que a sensibilidade contemporânea para o lugar comum (penso nas instalações de R. Serra nas ruas do Bronx) e por objetos *junk* (baixo materialismo) tem seus antecedentes nos *readymades* de Duchamp²². O parentesco aparece quando pensamos no modo pelo qual a imagem tornou-se um símbolo do lugar comum e do objeto *junk*, menos pelo que veicula, do que por seu formato “vulgar”, porque repetível à exaustão. Formato, por sua vez, intrínseco à sua potência de difusão, à capacidade de intrusão em qualquer esfera da sociedade. Sugerimos que a sensibilidade contemporânea para o lugar comum é mais enraizada nos Estados Unidos pelos motivos já mencionados. O conceito de retorno ao lar de Stanley Cavell, traduzido no gosto pelo cotidiano, livra a arte e a cultura da esfera do culto²³.

Uma última palavra sobre a questão da instantaneidade: como se comporta o espectador da foto e das obras de Duchamp? Tanto a obra de Duchamp, quanto a fotografia partem da idéia de baixo materialismo, próprio das culturas de massa. Também aqui, o problema, nevrálgico em Duchamp, se afigura: o descrédito pela positividade, ou ainda, pela busca de sentido que se vincula à noção de positividade. Parece bastante óbvio que, sendo aquela instantaneidade de ordem estrutural, o próprio ato de fruição da obra demande certa instantaneidade também. Se a obra de Duchamp em geral não exige um olhar contemplativo é porque nela não há um significado profundo para ser desvendado, seu caráter de

²² *Theories of Modern Art, A Source Book by Artists and Critics*, p.367.

²³ Walter Benjamin desenvolve essa idéia com acuidade.

coisa vulgar não lhe imprime nenhum conteúdo especial. O olhar é portanto fortuito, de transeunte, não de espectador passivo, mas de alguém que já faz parte de uma massa sempre em movimento. Para falar como Nietzsche, é o olhar de alguém que não se preocupa tanto com os porquês, demasiadamente fundamentais para quem já vive na superfície há tempos.

5.4

Arte, Cultura e Verdade

Duchamp foi fundamental para a história da arte, todos sabem, pelo que não fez, pelo perfil anticonstrutivo de sua poética. Prevendo o processo de reificação da arte, recusa-se a produzir. O título desse segmento de capítulo resume grande parte de nossas reflexões mais rotineiras. Referimo-nos mais especificamente à transformação da arte em objeto cultural, da cultura numa exposição de produtos e da verdade como algo inatingível pela via da arte ou da cultura.

Trilhando os caminhos de Duchamp, os artistas da *Pop* anunciaram que a importância da arte estava restrita à troca no mercado de bens de consumo. Outros proclamaram o fim da pintura depois de Pollock. Mas, ao que tudo indica, no mundo do homem surgem sempre novos caminhos. A dissociação entre arte e verdade é pertinente para esse estudo porque estamos a lidar com uma obra em que experiência estética é o mesmo que experiência crítica, ou seja, requer mentalidades dispostas a analisar, julgar, decidir e transformar. A obra de Richard Serra baseia-se na ação construtiva do homem no mundo circundante. Sua tão famosa lista de verbos só relaciona ações: misturar, arrumar, desarrumar, espalhar, jogar, forçar, apagar. Nunca: contemplar, refletir, pensar, analisar... A compilação de seus textos intitula-se: *Writings*, não *essays* ou *texts*. Em sua obra, pensar e agir são sinônimos. Explica-se, portanto, a necessidade de estudá-la o mais próxima possível do pragmatismo e das filosofias da ação.

Intuímos que o problema abarca a questão que viemos analisando sobre a desierarquização do universo artístico, quando ameaça destruir a relação entre arte e ideação. Todavia, o processo em que a arte passa a realizar-se no plano do mundo, embora aparentemente não a tenha destruído, destituiu a ideação artística do estatuto de modelo. A dificuldade está no fato de que, no âmbito de uma filosofia prática, e não especulativa, a moral e a ética devem ser consideradas

sempre pressupostos fundamentais. A utilidade da arte, que não veicula verdades, numa sociedade onde o pragmatismo vigora, é questão em aberto.

A arte como modelo de fazer se adequou a suas demandas morais e funcionalistas. Adequou-se também com perfeição à utopia moderna de um mundo construído pelos homens. Porém, como entendê-la, quando os objetos produzidos pelo homem, contrários ao postulado edificador do pensamento construtivista, não chegam jamais a materializar-se, tendendo sempre a tornarem-se meios para a produção de outros objetos? A tendência ao virtual estimula a transformação dos objetos em meios para outras finalidades. A idéia já se insinuava no texto de George Simmel, citado algumas vezes, que entendia o estilo de vida capitalista sempre submetido a essa transformação.

Daí a estreita relação suscitada por seu texto com o minimalismo, para um leitor voltado para questões sobre arte. Ao se referir às séries teleológicas complexas, que regem sociedades capitalistas de economia avançada, explica como sua complexidade torna indistintos os elementos que a formam. Fazendo perder-se, inclusive, a própria idéia de finalidade, fator *sine qua non* do processo teleológico. A relação com a arte minimalista é evidente, inclusive pelo caráter impessoal e racionalista que a objetividade do fazer serial exige.²⁴ Também no que tange à impessoalidade da produção em série, na qual cada agente produtivo torna-se um elemento no processo coincide exemplarmente com a lógica do minimalismo. E se sustenta eticamente, assim como as poéticas construtivas modernas, na ideologia da produção industrial, segundo a qual, seus produtos devem ser acessíveis a todos. A substituição do artesanato pela produção em série promove tal acessibilidade, ao destituir o original de seu estatuto de objeto único, barateando sobremaneira o produto final.

Quando nos referimos às realidades criadas a partir de imagens sintetizadas eletronicamente, estamos tentando entender se a idéia de série pode ter se desenrolado até elas, de modo a representarem o estágio mais avançado da lógica serial. Aproveitamos a teoria de Simmel, pois, embora utilizada, a princípio, para analisar as relações seriais da produção mecanizada e não eletrônica, serve exemplarmente para às séries complexas das redes de informação, a interligar

²⁴ Simmel, porém, ainda vê a arte como o único fazer humano a incorporar a personalidade de seu produtor, portanto deslocado desse pensamento e produção que regem a economia da série.

diferentes fazeres humanos. Afinal, seria difícil negar que não seja a objetividade do dinheiro que regule também a produção através de meios eletrônicos.²⁵

Poderíamos nos perguntar se, talvez por considerar sua existência imperdoável, de modo a nem mesmo o trabalho ser capaz de purgar seus pecados; ou talvez por saber do caráter essencialmente descartável de seus produtos, quando não nefastos à própria vida, antiecológicos,²⁶ para dizer o mínimo, o homem atual vem preferindo mantê-los no formato imaterial de imagem.²⁷ Ou/e, se é a premência do ambiente crescentemente virtual em que vivemos, que desvaloriza a materialidade do objeto, preferindo sua aparência imagética. Em síntese: objetos que *aparecem* o mínimo (no sentido existencial que as filosofias da presença atribuíram ao aparecer²⁸). Qualquer que seja a resposta, são motivos razoáveis para que o fazer se torne antiético.

Se o problema da presença física do objeto no espaço adjacente ao nosso pode tornar anacrônicas poéticas que dependem tão fortemente dos sentidos, problema correspondente aparece quando se trata da questão do tempo. Quando diante de nossa atual concepção de tempo, que tende cada vez mais a ser puro devir, onde o presente é pequeno, sempre, torna-se inviável despende o tempo exigido para a apreensão das esculturas e desenhos de Richard Serra. Não porque não tenhamos tempo para visitá-las, não temos é tempo para percebê-las, dada à própria natureza do ato perceptivo, que, como vimos, envolve uma consciência ativa.

Desaconselhar o dispêndio de tempo e esforço, para a construção do real, não deve ser encarado mais como um ato reacionário, como concebia a mentalidade moderna arganiana. Deve-se considerá-lo apenas a postura moral condizente ao homem ético contemporâneo: demandar o mínimo, de preferência nenhum, tempo do outro. Afinal, se livres da responsabilidade e do compromisso de construir o mundo, e adaptados ao *non sense* da existência²⁹, podíamos enfim viver plenamente o Tempo. Por que precisamos substituir as metafísicas filosóficas e religiosas pela “enteléquia da humanidade enquanto tal” de Husserl?

²⁵ Referimo-nos ao texto de Simmel que atribui à objetividade do dinheiro a utilização da lógica da série.

²⁶ Refiro-me à ecologia política. Ver Bruno Latour.

²⁷ Ver Badiou, *O pensamento construtivista e o saber do ser*, in *O Ser e o Evento*.

²⁸ Lembrando Sartre: “só o que aparece é o que de fato há.” *L'être et le Néant*, p. 12.

²⁹ Por *non sense* da existência designo o duplo sentido de tudo o que existe, a produzir-se no contato com as coisas. Ver Gilles Deleuze, *A Lógica do Sentido*, pp. 69-76.

Por que não se pode simplesmente “viver a matar o tempo,³⁰” na alegria do acontecimento? Este que seria sempre prenhe de significados: linha reta e ilimitada nos dois sentidos: “sempre já passado e eternamente porvir.³¹” Ou deveríamos perguntar: por que “a humanidade enquanto tal” precisa ser sinônimo de uma “vida social mais elevada, organizada, histórica e autêntica”?³² Novamente as respostas para tais formulações parecem estar no domínio da ética e da moral. A idéia de construção do mundo, a substituir o fazer culpado, não deixa de ser uma forma de justificar o fazer.

As realidades virtuais nos chamaram atenção por eliminar a natureza como referência, como parâmetro de idealidade. Exigindo que passemos a balizar a realidade e a verdade por critérios essencialmente humanos. O que faz sentido num mundo crescentemente laico, assim como, com o processo de externalização da arte sobre o qual incorremos uma dúzia de vezes nesse estudo. Tudo indica que, ao invés de um corte abrupto, assistimos a uma transição lenta, para uma dimensão em que as coisas encontram-se em trânsito perpétuo. Nela o fazer também estaria inacabado sempre.

A obra de Richard Serra naturalmente enfrentaria dificuldades caso o trabalho e o esforço do fazer perdessem seu valor. Pior ainda se viessem a se tornar antiéticos devido ao seu estigma produtivo, pelo excesso de coisas geradas por eles, a energia gasta para fabricá-las e a honesta utilidade prática dessas coisas. O fato é que o pragmatismo comporta bem até a arte como produto cultural. Afinal, se ela for útil à sociedade enquanto mercadoria, ela passa a ser funcional, justificando-se. O que não sabemos é como ele comportará uma outra forma de conceber o trabalho e o esforço, sendo aliado que é do protestantismo, pois uma alteração no valor do trabalho afetaria diretamente seus fundamentos.

³⁰ Eugenio Montale, *Um Jesuíta Moderno*, in *Poesias*, p. 121.

³¹ Deleuze, p. 170. Refiro-me também à “boa recepção” dos acontecimentos, que aqui interpreto como *alegria* para aproximá-la de Nietzsche.

³² Argan, *Projeto e Destino*.