

## 1.

## A INELUTÁVEL CISÃO DO VER

O que vemos só vale — só vive — em nossos olhos pelo que nos olha. Inelutável porém é a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha. Seria preciso assim partir de novo desse paradoxo em que o ato de ver só se manifesta ao abrir-se em dois. Inelutável paradoxo — Joyce disse bem: “inelutável modalidade do visível”, num famoso parágrafo do capítulo em que se abre a trama gigantesca de *Ulisses*:

“Inelutável modalidade do visível (*ineluctable modality of the visible*): pelo menos isso se não mais, pensado através dos meus olhos. Assinaturas de todas as coisas estou aqui para ler, marissêmen e maribodelha, a maré montante, estas botinas carcomidas. Verdemuco, azulargênteo, carcoma: signos coloridos. Limites do diáfano. Mas ele acrescenta: nos corpos. Então ele se compenetrava deles corpos antes deles coloridos. Como? Batendo com sua cachola contra eles, com os diabos. Devagar. Calvo ele era e milionário, *maestro di color che sanno*. Limite do diáfano em. Por que em? Diáfano, adiáfano. Se se pode pôr os cinco dedos através, é porque é uma grade, se não uma porta. Fecha os olhos e vê.”<sup>1</sup>

Eis portanto proferido, trabalhado na língua, o que imporia a nossos olhares a inelutável modalidade do visível: inelutável e paradoxal, paradoxal porque inelutável. Joyce nos fornece o pensamento, mas o que é pensado aí só surgirá como uma travessia física, algo que passa através dos olhos (*thought through my eyes*) como uma mão passaria através de uma grade. Joyce nos fornece signos a ler (*signatures of all things I am here to read... colored signs*), mas também, e no

<sup>1</sup> J. Joyce, *Ulisses* (1922), ed. bras.: trad. de Antônio Houaiss, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1966, pp. 41-2.

mesmo movimento, matérias sórdidas ligadas à procriação animal (ovas de peixe, *seaspawn*), à ruína e aos dejetos marinhos (o sargaço, *sea-wrack*). Há também, sob a autoridade quase infernal de Aristóteles,<sup>2</sup> a evocação filosófica do diáfano, mas, imediatamente, de seus limites (*limits of the diaphane*)<sup>3</sup> — e, para terminar, de sua própria negação (*diaphane, adiaphane*).

É que a visão se choca sempre com o inelutável volume dos corpos humanos. *In bodies*, escreve Joyce, sugerindo já que os corpos, esses objetos primeiros de todo conhecimento e de toda visibilidade, são coisas a tocar, a acariciar, obstáculos contra os quais “bater sua cachola” (*by knocking his sconce against them*); mas também coisas de onde sair e onde reentrar, volumes dotados de vazios, de cavidades ou de receptáculos orgânicos, bocas, sexos, talvez o próprio olho. E eis que surge a obsedante questão: quando vemos o que está *diante* de nós, por que uma outra coisa sempre nos olha, impondo um *em*, um *dentro*? “Por que em?” pergunta-se Joyce. Algumas linhas adiante, a questão será contemplar (*gaze*) um ventre materno originário, “Ventre sem jaça, bojando-se ancho, broquel de velino reteso, não, alvicúmulo trítico, oriente e imortal, elevando-se de pereternidade em pereternidade. Matriz do pecado”,<sup>4</sup> infernal cadinho. E compreendemos então que os corpos, especialmente os corpos femininos e maternos, impõem o inelutável modo de sua visibilidade como outras tantas coisas onde “passar — ou não poder passar — seus cinco dedos”, tal como fazemos todo dia ao passar pelas grades ou pelas portas de nossas casas. “Fechemos os olhos para ver” (*shut your eyes and see*) — esta será portanto a conclusão da famosa passagem.

Que significa ela? Duas coisas, pelo menos. Primeiro nos ensina, ao reapresentar e inverter ironicamente velhíssimas proposições me-

<sup>2</sup> É no primeiro círculo do Inferno (o Limbo) que Dante — textualmente citado na passagem de Joyce — ergue os olhos para perceber Aristóteles, “o mestre de todo homem de saber” (*Poi ch'innalzai un poco più le ciglia, / vidi 'l maestro di color che sanno...*). Dante, *Divina Comédia*, Inferno, IV, 130-1.

<sup>3</sup> Ou seja, para Aristóteles, o *lugar* mesmo da cor e do visível. Cf. Aristóteles, *Da alma*, II, 7, 418a, trad. J. Tricot, Paris, Vrin, 1972, pp. 105-106. *Idem, Do sentido e dos sensíveis*, III, 439a, trad. J. Tricot, Paris, Vrin, 1951, p. 14. *Idem, De coloribus*, III-IV, 792a-b, trad. W. S. Hett, Londres-Cambridge, Loeb Classical Library, 1936, p. 8-21.

<sup>4</sup> J. Joyce, *op. cit.*, p. 43.

tafísicas ou mesmo místicas, que *ver* só se pensa e só se experimenta em última instância numa experiência do *tocar*. Joyce não fazia aqui senão pôr antecipadamente o dedo no que constituirá no fundo o testamento de toda fenomenologia da percepção. “Precisamos nos habituar”, escreve Merleau-Ponty, “a pensar que todo visível é talhado no tangível, todo ser tátil prometido de certo modo à visibilidade, e que há invasão, encavalgamento, não apenas entre o tocado e quem toca, mas também entre o tangível e o visível que está incrustado nele”.<sup>5</sup> Como se o ato de ver acabasse sempre pela experimentação tátil de um obstáculo erguido diante de nós, obstáculo talvez perfurado, feito de vazios. “Se se pode passar os cinco dedos através, é uma grade, se não, uma porta”...<sup>6</sup> Mas esse texto admirável propõe um outro ensinamento: devemos fechar os olhos para ver quando o ato de *ver* nos remete, nos abre a um *vazio* que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui.

Que espécie de vazio? A ficção de *Ulisses*, nesse ponto da narrativa, já forneceu sua exata configuração: Stephen Dedalus, que leu Dante e Aristóteles, que produziu no labirinto do texto joyciano a passagem em primeira pessoa (*my eyes*) sobre a “inelutável modalidade do visível” — Stephen Dedalus acaba de ver com seus olhos os olhos de sua própria mãe moribunda erguerem-se para ele, imploram alguma coisa, uma genuflexão ou uma prece, algo, em todo caso, ao qual ele terá se recusado, como que petrificado no lugar:

“Lembranças assaltam-lhe o cérebro meditabundo. Seu corpo dela com a água da bica da cozinha, para depois que houvera comungado. [...] Seus olhos perscrutadores, fixando-se-me da morte, para sacudir e dobrar minha alma. Em mim somente. O círio dos mortos a alumiar sua agonia. Lume agonizante sobre face torturada. Seu áspero respirar ruidoso estertorando-se de horror, enquan-

<sup>5</sup> E ele concluía: “Toda visão efetua-se algures no espaço tátil”. M. Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 177. Cf., a esse respeito, o recente estudo de L. Richir, “La réversibilité chez Merleau-Ponty”, *La Part de l'Oeil*, nº 7, 1991, pp. 47-55.

<sup>6</sup> Algumas páginas adiante, Joyce volta ao mesmo tema: “Chão vejo, pensa então em distância, perto, longe, chão vejo. [...] Toca-me. Olhos doces. Mão doce doce doce. [...] Toca, toca-me.” J. Joyce, *op. cit.*, p. 55.

to todos rezavam a seus pés. Seus olhos sobre mim para redobrar-me.”<sup>7</sup>

Depois, Stephen terá visto esses olhos se fecharem definitivamente. Desde então o corpo materno inteiro aparece-lhe em sonho, “devastado, flutuante”, não mais cessando, doravante, de fixá-lo.<sup>8</sup> Como se tivesse sido preciso fechar os olhos de sua mãe para que sua mãe começasse a olhá-lo verdadeiramente. A “inelutável modalidade do visível” adquire então para Dedalus a forma de uma coerção ontológica, medusante, em que *tudo o que se apresenta a ver é olhado pela perda de sua mãe*, a modalidade insistente e soberana dessa perda que Joyce nomeia, numa ponta de frase, simplesmente como: “as feridas abertas em seu coração”.<sup>9</sup> Uma ferida tão definitivamente aberta quanto as pálpebras de sua mãe estão definitivamente fechadas. Então os espelhos se racham e cindem a imagem que Stephen quer ainda buscar neles: “Quem escolheu esta cara para mim?” pergunta-se diante da fenda.<sup>10</sup> E, é claro, a mãe o olha aqui desde seu âmago de semelhança e de cisão misturadas — seu âmago de parto e de perda misturados.

Mas, a partir daí, é todo o espetáculo do mundo *em geral* que vai mudar de cor e de ritmo. Por que, em nossa passagem sobre o visível *em geral*, essa insistência tão singular dirigida ao sêmen marinho e ao “sargaço que a onda traz”? Por que “a maré que sobe”, e essa estranha coloração denominada “verde-muco” (*snotgreen*)? Porque Stephen, em seus sonhos, via o mar esverdeado “como uma grande e doce mãe” que ele precisava encontrar e olhar (*the snotgreen sea... She is our great sweet mother. Come and look*). Porque “a curva da baía e do horizonte cercava uma massa líquida de um verde fosco”. Porque, na realidade, “um vaso de porcelana branca ficara ao lado do seu leito de morte com a verde bile viscosa que ela devolvera do fígado putrefeito nos seus barulhentos acessos estertorados de vômito”.<sup>11</sup> Porque antes de cerrar os olhos, sua mãe havia aberto a boca num acesso de

<sup>7</sup> *Id.*, *ibid.*, pp. 11-2.

<sup>8</sup> *Id.*, *ibid.*, pp. 6-7.

<sup>9</sup> *Id.*, *ibid.*, p. 10.

<sup>10</sup> *Id.*, *ibid.*, p. 7.

<sup>11</sup> *Id.*, *ibid.*, p. 6.

humores verdes (*pituitas*). Assim Stephen não via mais os olhos em geral senão como manchas de mar glauco, e o próprio mar como uma “um vaso de águas amargas” que iam e vinham, “maré sombria” batendo no espaço e, enfim, “batendo em seus olhos, turvando sua visão”.<sup>12</sup>

Então começamos a compreender que cada coisa a ver, por mais exposta, por mais neutra de aparência que seja, torna-se *inelutável* quando uma perda a suporta — ainda que pelo viés de uma simples associação de ideias, mas constrangedora, ou de um jogo de linguagem —, e desse ponto nos olha, nos concerne, nos persegue. Quando Stephen Dedalus contempla o mar parado à sua frente, o mar não é simplesmente o objeto privilegiado de uma plenitude visual isolada, perfeito e “separado”; não se mostra a ele nem uniforme, nem abstrato, nem “puro” em sua opticidade.<sup>13</sup> O mar, para Dedalus, torna-se uma tigela de humores e de mortes pressentidas, um muro horizontal ameaçador e sorridente, uma superfície que só é plana para dissimular e ao mesmo tempo *indicar* a profundeza que a habita, que a move, qual esse ventre materno oferecido à sua imaginação como um “broquel de velino esticado”, carregado de todas as gravidezes e de todas as mortes por vir.

O que é então que *indica* no mar visível, familiar, exposto à nossa frente, esse poder inquietante do fundo — senão o jogo rítmico “que a onda traz” e a “maré que sobe”? A passagem joyciana sobre a inelutável modalidade do visível terá portando oferecido, em sua precisão, todos os componentes teóricos que fazem de um simples plano ótico, que vemos, uma potência visual que nos olha na medida mesmo em que põe em ação o jogo *anadiômeno*,<sup>14</sup> rítmico, da superfície e do fundo, do fluxo e do refluxo, do avanço e do recuo, do aparecimento e do desaparecimento.<sup>15</sup> No movimento perpétuo, perpetuamente aca-

<sup>12</sup> *Id., ibid.*, p. 11. Cf. também pp. 7, 20, 41, 43, etc.

<sup>13</sup> O que Rosalind Krauss sugere de Ruskin, de Monet e do “modernismo” em geral. Cf. R. Krauss, “Note sur l’inconscient optique”, *Cahiers du Musée National d’Art Moderne*, nº 37, 1991, pp. 61-2.

<sup>14</sup> Conforme o atributo dado a Vênus *anadiômena*, que significa “saída das águas”. (N. do T.)

<sup>15</sup> Sobre esses dois motivos imbricados do *pano* e da ritmicidade *anadiômena* do visual, permito-me remeter o leitor a dois trabalhos mais antigos: *La peinture incarnée*, Paris, Minuit, 1985, e “La couleur d’écume, ou le paradoxe d’Apelle”, *Critique*, nº 469-470, 1986, pp. 606-29.

riante e ameaçador, da onda, da “maré que sobe”, há de fato esse arquejo materno no qual se indica e se murmura, contra a têmpra de Stephen — ou seja, exatamente entre seu olho e sua orelha — que uma morta para sempre o olha. Nas ovas de peixe e no sargaço que o mar arquejante expele, *diante* de Stephen, há portanto toda a dor vomitada, esverdeada, de alguém *de onde* ele vem, que *diante* dele trabalhou — como se diz do trabalho de parto — seu próprio desaparecimento. E este, por sua vez, vem pulsar *em* Stephen, entre seu olho e sua orelha, turvando sua língua materna e turvando sua visão.

Tal seria portanto a modalidade do visível quando sua instância se faz inelutável: um trabalho do *sintoma* no qual o que vemos é suportado por (e remetido a) uma *obra de perda*. Um trabalho do sintoma que atinge o visível em geral e nosso próprio corpo vidente em particular. Inelutável como uma doença. Inelutável como um fechamento definitivo de nossas pálpebras. Mas a conclusão da passagem joyciana — “fechemos os olhos para ver” — pode igualmente, e sem ser traída, penso, ser revirada como uma luva a fim de dar forma ao trabalho visual que deveria ser o nosso quando pousamos os olhos sobre o mar, sobre alguém que morre ou sobre uma obra de arte. *Abra-mos os olhos para experimentar o que não vemos*, o que não mais veremos — ou melhor, para experimentar que o que não vemos com toda a evidência (a evidência visível) não obstante nos olha como uma obra (uma obra visual) de perda. Sem dúvida, a experiência familiar do que vemos parece na maioria das vezes dar ensejo a um *ter*: ao ver alguma coisa, temos em geral a impressão de ganhar alguma coisa. Mas a modalidade do visível torna-se inelutável — ou seja, votada a uma questão de *ser* — quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder. Tudo está aí.

Está claro, aliás, que essa modalidade não é nem particularmente arcaica, nem particularmente moderna, ou modernista, ou seja lá o que for. Essa modalidade atravessa simplesmente a longa história das tentativas práticas e teóricas para dar forma ao paradoxo que a constitui (ou seja, essa modalidade tem uma história, mas uma história sempre anacrônica, sempre a “contrapelo”, para falar com Walter Benjamin).<sup>16</sup> Já se tratava disso na Idade Média, por exemplo, quando os teólogos

<sup>16</sup> W. Benjamin, “Thèses sur la philosophie de l’histoire” (1940), trad. M. de Gandillac, *L’homme, le langage, la culture*, Paris, Denoël/Gonthier, 1971, p. 188.

sentiram a necessidade de distinguir do conceito de imagem (*imago*) o de *vestigium*: o vestígio, o traço, a ruína. Eles tentavam assim explicar que o que é visível diante de nós, em torno de nós — a natureza, os corpos — só deveria ser visto como portando o *traço de uma semelhança perdida*, arruinada, a semelhança a Deus perdida no pecado.<sup>17</sup>

Ainda era essa a questão — embora num contexto e tendo em vista propósitos evidentemente distintos — quando um dos grandes artistas da vanguarda americana, nos anos 50, podia reivindicar produzir “um objeto que falasse da perda, da destruição, do desaparecimento dos objetos”...<sup>18</sup> E talvez tivesse sido melhor dizer: *um objeto visual que mostrasse a perda*, a destruição, o desaparecimento dos objetos ou dos corpos.

Ou seja, coisas a ver de longe e a tocar de perto, coisas que se quer ou não se pode acariciar. Obstáculos, mas também coisas de onde sair e onde reentrar. Ou seja, volumes dotados de vazios. Precisemos ainda a questão: o que seria portanto um volume — um volume, um corpo já — que mostrasse, no sentido quase wittgensteiniano do termo,<sup>19</sup> a perda de um corpo? O que é um volume portador, mostrador de vazio? Como mostrar um vazio? E como fazer desse ato uma forma — uma forma que nos olha?

<sup>17</sup> Cf. por exemplo R. Javelet, *Image et ressemblance au XII<sup>e</sup> siècle de saint Anselme à Alain de Lille*, Paris, Letouzey et Ané, 1967, I, pp. 224-236. Quanto ao século XIII, Boaventura, *Itinerarium mentis in Deum*, I-II, ou Tomás de Aquino, *Summa theologiae*, Ia, 93, 6. Quanto a uma implicação da problemática do *vestigium* no campo da pintura, cf. G. Didi-Huberman, *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion, 1990, pp. 51-5.

<sup>18</sup> “An object that tells of the loss, destruction, disappearance of objects.” J. Johns, citado e comentado por J. Cage, “Jasper Johns: Stories and Ideas”, *J. Johns. Paintings, Drawings and Sculpture, 1954-1964*, Londres, Whitechapel Gallery, 1964, p. 27.

<sup>19</sup> “Há seguramente o inexprimível. Este *se mostra...*” L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, § 6.522, trad. P. Klossowski, Paris, Gallimard, 1961 (ed. 1972), p. 175.



1. Lousa funerária do abade Isarn, segunda metade do século XI.  
Mármore, 178 x 60 cm. Criptas da abadia Saint-Victor, Marselha. D.R.

## 2.

## O EVITAMENTO DO VAZIO: CRENÇA OU TAUTOLOGIA

Talvez seja preciso, para não enfraquecer a exigência aberta pelo texto joyciano — como seríamos tentados a fazê-lo assim que deixarmos o território transtornado e arruinado de nossas mães mortas para abordar aquele, cultivado, pretensamente ajuizado, das obras de arte —, tornar a partir de uma situação exemplar (direi: fatal) em que a questão do volume e do vazio se coloca inelutavelmente a nosso olhar. É a situação de quem se acha face a face com um túmulo, diante dele, pondo sobre ele os olhos (fig. 1, p. 36).

Situação exemplar porque abre nossa experiência em duas, porque impõe tangivelmente a nossos olhos aquela cisão evocada de início. Por um lado, há aquilo que vejo do túmulo, ou seja, *a evidência de um volume*, em geral uma massa de pedra, mais ou menos geométrica, mais ou menos figurativa, mais ou menos coberta de inscrições: uma massa de pedra *trabalhada* seja como for, tirando de sua face o mundo dos objetos talhados ou modelados, o mundo da arte e do artefato em geral. Por outro lado, há aquilo, direi novamente, que me olha: e o que me olha em tal situação não tem mais nada de evidente, uma vez que se trata ao contrário de uma *espécie de esvaziamento*. Um esvaziamento que de modo nenhum concerne mais ao mundo do artefato ou do simulacro, um esvaziamento que aí, diante de mim, diz respeito ao inevitável por excelência, a saber: o destino do corpo semelhante ao meu, esvaziado de sua vida, de sua fala, de seus movimentos, esvaziado de seu poder de levantar os olhos para mim. E que no entanto me olha num certo sentido — o sentido inelutável da perda posto aqui a trabalhar.

Havia ainda, no exemplo de Stephen Dedalus atormentado por sua mãe e contemplando o mar, algo de livre e mesmo de excessivo na operação imaginativa. Alguma outra coisa que permitia a ele, Stephen, não sentir nem o fundo marinho, nem as ovas de peixe, nem o sargazo nauseabundos, portadores de morte — e contemplar o mar com o olhar idealista de um puro esteta amador de planos azuis; ou,

mais simplesmente ainda, com o olhar pragmático de um apreciador de cenas de banho. Mas, diante de um túmulo, a experiência torna-se mais monólica, e nossas imagens são mais diretamente coagidas ao que o *túmulo* quer dizer, isto é, ao que o túmulo encerra. Eis por que o túmulo, quando o vejo, me olha até o âmago — e nesse ponto, aliás, ele vem perturbar minha capacidade de vê-lo simplesmente, serenamente — na medida mesmo em que me mostra que perdi esse corpo que ele recolhe em seu fundo. Ele me olha também, é claro, porque impõe em mim a *imagem impossível de ver* daquilo que me fará o igual e o semelhante desse corpo em meu próprio destino futuro de corpo que em breve se esvaziará, jazerá e desaparecerá num volume mais ou menos parecido. Assim, diante da tumba, eu mesmo tombo, caio na angústia — a saber, esse “modo fundamental do sentimento de toda situação”, essa “revelação privilegiada do *ser-at*”, de que falava Heidegger...<sup>1</sup> É a angústia de olhar o fundo — o *lugar* — do que me olha, a angústia de ser lançado à questão de saber (na verdade, de não saber) o que vem a ser meu próprio corpo, entre sua capacidade de fazer volume e sua capacidade de se oferecer ao vazio, de se abrir.

Que fazer diante disso? Que fazer nessa cisão? Poderemos soçobrar, eu diria, na lucidez, supondo que a atitude lúcida, no caso, se chame melancolia. Poderemos, ao contrário, tentar tapar os buracos, suturar a angústia que se abre em nós diante do túmulo, e por isso mesmo nos abre em dois. Ora, suturar a angústia não consiste senão em recalcar, ou seja, acreditar preencher o vazio pondo cada termo da cisão num espaço fechado, limpo e bem guardado pela razão — uma razão miserável, convém dizer. Dois casos de figuras se apresentam em nossa fábula. O primeiro seria permanecer *aquém da cisão* aberta pelo que nos olha no que vemos. Atitude equivalente a pretender ater-se ao que é visto. É acreditar — digo bem: acreditar — que todo o resto não mais nos olharia. É decidir, diante de um túmulo, permanecer em seu volume enquanto tal, o *volume visível*, e postular o resto como inexistente, rejeitar o resto ao domínio de uma invisibilidade sem nome.

Notar-se-á que há nessa atitude uma espécie de horror ou de denegação do *cheio*, isto é, do fato de este volume, diante de nós, estar cheio de um ser semelhante a nós, mas morto, e deste modo cheio de uma angústia que nos segreda nosso próprio destino. Mas há tam-

<sup>1</sup> Cf. M. Heidegger, *L'être et le temps* (1927), trad. R. Boehm e A. de Waelhens, Paris, Gallimard, 1964, pp. 226-33.

bém nessa atitude um verdadeiro horror e uma denegação do *vazio*: uma vontade de permanecer nas arestas discerníveis do volume, em sua formalidade convexa e simples. Uma vontade de permanecer a todo custo no que vemos, para ignorar que tal volume não é indiferente e simplesmente convexo, posto que oco, esvaziado, posto que faz *recep-táculo* (e *concavidade*) a um corpo ele próprio oco, esvaziado de toda a sua substância. Essa atitude — essa dupla recusa — consiste, como terão compreendido, em fazer da experiência do ver *um exercício da tautologia*: uma verdade rasa (“essa tumba que vejo não é senão o que vejo nela: um paralelepípedo de cerca de um metro e oitenta de comprimento...”) lançada como anteparo a uma verdade mais subterrânea e bem mais temível (“a que está aí abaixo...”). O anteparo da tautologia: uma esquiva em forma de mau truísmo ou de evidência tola. Uma vitória maníaca e miserável da linguagem sobre o olhar, na afirmação fechada, congelada, de que aí não há *nada mais que um volume*, e que esse volume não é senão ele mesmo, por exemplo um paralelepípedo de cerca de um metro e oitenta de comprimento...

O homem da tautologia — como nossa construção hipotética autoriza a chamá-lo doravante — terá portanto fundado seu exercício da visão sobre uma série de embargos em forma de (falsas) vitórias sobre os poderes inquietantes da cisão. Terá feito tudo, esse homem da tautologia, para recusar as latências do objeto ao afirmar como um triunfo a identidade manifesta — minimal, tautológica — desse objeto mesmo: “Esse objeto que vejo é aquilo que vejo, um ponto, nada mais”. Terá assim feito tudo para recusar a temporalidade do objeto, o trabalho do tempo ou da metamorfose no objeto, o trabalho da memória — ou da obsessão — no olhar. Logo, terá feito tudo para recusar a *aura* do objeto, ao ostentar um modo de indiferença quanto ao que está justamente por baixo, escondido, presente, jacente. E essa própria indiferença se confere o estatuto de um modo de satisfação diante do que é evidente, evidentemente visível: “O que vejo é o que vejo, e me contento com isso”...<sup>2</sup> O resultado último dessa indiferença,

<sup>2</sup> O que definiria a atitude não freudiana por excelência. Freud eventualmente produz, diante das imagens, tautologias: por exemplo quando, diante das figuras femininas de Leonardo da Vinci, encontra apenas o adjetivo “leonardesco” para qualificá-las (S. Freud, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci* [1910], trad. coletiva, Paris, Gallimard, 1987, p. 132), ou então quando, na *Traumdeutung*, rebate as imagens de sonhos (“o sonho pensa sobretudo por imagens visuais”) sobre

dessa ostentação em forma de satisfação, fará da tautologia uma espécie de cinismo: “O que vejo é o que vejo, e o resto não me importa”.

Frente à tautologia, na outra extremidade da paisagem, aparece um segundo meio para suturar a angústia diante da tumba. Ele consiste em querer ultrapassar a questão, em querer dirigir-se *para além da ci-  
são* aberta pelo que nos olha no que vemos. Consiste em querer superar — imaginariamente — *tanto* o que vemos *quanto* o que nos olha. O volume perde então sua evidência de granito, e o vazio perde igualmente seu poder inquietante de morte presente (morte do outro ou nossa própria morte, esvaziamento do outro ou nosso próprio esvaziamento). O segundo caso de figura equivale portanto a produzir um *modelo fictício* no qual tudo — volume e vazio, corpo e morte — poderia se reorganizar, subsistir, continuar a viver no interior de um grande sonho acordado.

Como a precedente, essa atitude supõe um horror e uma denegação do cheio: como se houvesse aí, nessa tumba, apenas um volume vazio e desencarnado, como se a vida — chamada então de *alma* — já tivesse abandonado esse lugar decididamente concreto demais, material demais, demasiado próximo de nós, demasiado inquietante em significar algo de inelutável e de definitivo. Nada, nessa hipótese, será definitivo: a vida não estará mais aí, mas noutra parte, onde o corpo será sonhado como permanecendo belo e benfeito, cheio de substância e cheio de vida — e comprehende-se aqui o horror do vazio que gera uma tal ficção —, simplesmente será sonhado, agora ou bem

“elementos que se comportam como imagens” (S. Freud, *L'interprétation des rêves* [1900], trad. I. Meyerson revista por D. Berger, Paris, PUF, 1971, p. 52, passagem que me foi assinalada por P. Lacoste). Mas, em ambos os casos, a tautologia indica questionamento e insatisfação, ou seja, o contrário do que apontamos aqui. Quando Freud produz uma tautologia diante de um quadro, talvez não faça senão reproduzir um sintoma que ele próprio conhece bem — a saber, a atitude de Dora que passa “duas horas em admiração recolhida e sonhadora” diante da *Madona Sixtina* de Rafael, e que responde à pergunta do “que tanto lhe havia agrado nesse quadro” com apenas duas palavras (tautológicas mas desejantes): “A Madona”. Cf. S. Freud, “Fragment d'une analyse d'hystérie (Dora)” (1905), trad. M. Bonaparte e R. M. Loewenstein, *Cinq psychanalyses*, Paris, PUF, 1954, (ed. 1979), p. 71. Comentei essa ultrapassagem freudiana da “tautologia do visível” em “Une ravissante blancheur”, *Un siècle de recherches freudiennes en France*, Toulouse, Erès, 1986, pp. 71-83.

mais tarde, *alhures*. É o ser-aí e a tumba como lugar que são aqui recusados pelo que são verdadeiramente, materialmente.

Essa segunda atitude consiste portanto em fazer da experiência do ver *um exercício da crença*: uma verdade que não é nem rasa nem profunda, mas que se dá enquanto verdade superlativa e invocante, etérea mas autoritária. É uma vitória obsessional — igualmente miserável, mas de forma mais desviada — da linguagem sobre o olhar; é a afirmação, condensada em dogma, de que aí não há nem um volume apenas, nem um puro processo de esvaziamento, mas “algo de Outro” que faz reviver tudo isso e lhe dá um sentido, teleológico e metafísico. Aqui, o que vemos (o triste volume) será eclipsado, ou melhor, *relevado* pela instância legiferante de um *invisível* a prever; e o que nos olha se ultrapassará num enunciado grandioso de verdades do além, de Alhures hierarquizados, de futuros paradisíacos e de face a face messiânicos... Outra recusa, outro modo de satisfação reivindicada diante do que, no entanto, continua a nos olhar como a face do pior. É uma ostentação simétrica da precedente, extática e não mais cínica. É um outro recalque, que não diz respeito à existência como tal da cisão, mas ao estatuto de sua intervenção lógica e ontológica.<sup>3</sup> Ela não é porém senão a outra face da mesma moeda, a moeda de quem tenta escapar a essa cisão aberta em nós pelo que nos olha no que vemos.

A atividade de produzir imagens tem com frequência muito a ver com esse tipo de escapes. Por exemplo, o universo da crença cristã revelou-se, na longa duração, forçado a tal exuberância dessas imagens “escapes” que uma história específica dela terá resultado — a história que denominamos hoje com o vocábulo insatisfatório de história da arte. A “arte” cristã terá assim produzido as imagens inumeráveis de túmulos fantasmaticamente *esvaziados de seus corpos* — e portanto, num certo sentido, esvaziados de sua própria capacidade *esvaziante* ou angustiante. O modelo continua sendo, é claro, o do próprio Cristo que, pelo simples fato (se se pode dizer) de abandonar seu túmulo, suscita e conduz em sua totalidade o processo mesmo da

<sup>3</sup> Haveria portanto *duas* formas de recalque: o recalque não amnésia (forma histérica) e o recalque que “trabalha com meios lógicos”, segundo uma expressão de Freud (forma obsessiva). Cf. P. Lacoste, *La sorcière et le transfert. Sur la métapsychologie des névroses*, Paris, Ramsay, 1987, pp. 63-100.

crença. O Evangelho de São João nos fornece uma formulação inteiramente cristalina disso. É quando o discípulo — precedido por Simão-Pedro e seguido por Maria, depois por Maria Madalena — chega diante do túmulo, constata a pedra deslocada e olha o interior... “e viu e creu” (*et vidit, et credidit*), observa lapidarmente São João:<sup>4</sup> acreditou *porque viu*, como outros mais tarde acreditarão por ter tocado, e outros ainda sem ter visto nem tocado. Mas ele, que é que ele viu? Nada, justamente. E é esse nada — ou esse três vezes nada: alguns panos brancos na penumbra de uma cavidade de pedra —, é esse *vazio de corpo* que terá desencadeado para sempre toda a dialética da crença. Uma aparição de *nada*, uma aparição mínima: alguns indícios de um desaparecimento. Nada ver, para crer em tudo (fig. 2, p. 44).

A partir daí, sabemos, a iconografia cristã terá inventado todos os procedimentos imagináveis para fazer imaginar, justamente, a maneira como um corpo poderia se fazer capaz de *esvaziar os lugares* — quero dizer esvaziar o lugar real, terrestre, de sua última morada. Vemos então por toda parte os corpos tentando escapar, em imagens, evidentemente, aos volumes reais de sua inclusão física, a saber, as tumbas: essas tumbas que não mais cessarão de reproduzir a sinistra, a sordida presença dos cadáveres, em representações elaboradas que declinam todas as hierarquias ou então todas as fases supostas do grande processo de *Aufhebung* [superação] gloriosa, de ressurreição sonhada.<sup>5</sup> Com muita frequência, com efeito, a escultura dos túmulos tende a afastar — lateralmente, em viés ou em altura — as representações do corpo em relação ao lugar real que contém o cadáver. Com muita frequência, as efígies fúnebres duplicam-se de outras imagens que evocam o momento futuro do Juízo final, que define um tempo em que todos os corpos se erguem de novo, saem de suas tumbas e se apresentam face a face a seu juiz supremo, no domínio sem fim de um olhar superlativo. Da Idade Média aos tempos modernos, vemos assim,

<sup>4</sup> João, XX, 8. Cf. em geral o comentário semiótico desse relato por L. Marin, “Les femmes au tombeau. Essai d’analyse structurale d’un texte évangélique”, *Langages*, VI, nº 22, 1971, pp. 39-50.

<sup>5</sup> Sobre a iconografia cristã dos túmulos, ver, entre a abundante literatura, E. Panofsky, *Tomb Sculpture. Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini*, Nova York, Abrams, 1964. E, mais recentemente, I. Herklotz, “*Sepulcra*” e “*Monumenta*” del Medioevo. *Studi sull’arte sepolcrale in Italia*, Roma, Rari Nantes, 1985.

junto às paredes das igrejas, incontáveis túmulos que transfiguram os corpos singulares encerrados em suas caixas, entre as representações do modelo crístico — a *Colocação no túmulo* ou a *Imago Pietatis* — e representações mais gloriosas que fazem o retrato do morto *evadir-se* em direção a um alhures de beleza pura, mineral e celeste (fig. 3, p. 44)... Enquanto seu rosto real continua, este, a esvaziar-se fisicamente.

Tal é portanto a grande imagem que a crença quer impor-se ver e impõe a todos sentir-se nela tragados: um túmulo, em primeiro plano — objeto de angústia —, mas um túmulo vazio, o do deus morto e ressuscitado. Exposto vazio como um modelo, uma prefiguração para todos os outros cujas lajes jazem disseminadas, enquanto suas entranhas geométricas se tornam puras caixas de ressonância para uma maravilhosa — ou temível — sinfonia de trompas celestes. Eis portanto seus volumes ostensivamente esvaziados de seus conteúdos, enquanto seus conteúdos — os corpos ressuscitados — se precipitam em multidão para as portas dos lugares que lhes cabem: Paraíso ou Inferno<sup>6</sup> (fig. 4, p. 45). As tumbas cristãs deviam assim esvaziar-se de seus corpos para se encher de algo que não é somente uma promessa — a da ressurreição —, mas também uma dialética muito ambígua de astúcias e punições, de esperanças dadas e ameaças brandidas. Pois a toda imagem mítica é preciso uma contraimagem investida dos poderes da convertibilidade.<sup>7</sup> Assim, toda essa estrutura de crença só valerá na verdade pelo jogo estratégico de suas polaridades e de suas contradições sobre determinadas.

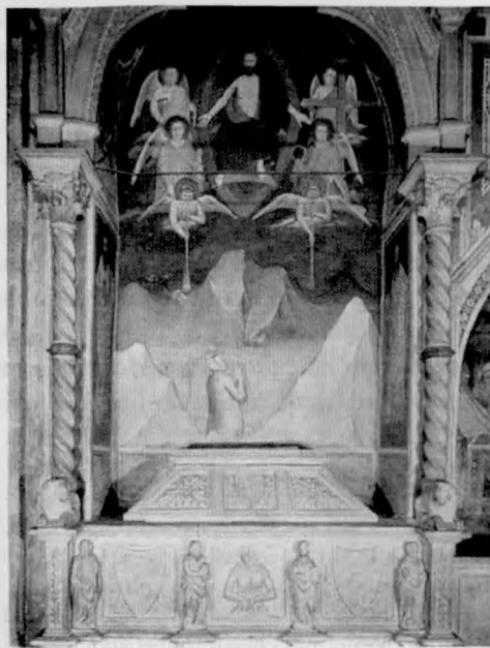
Era logicamente preciso, portanto, uma contraversão infernal ao modelo glorioso da ressurreição crística, e é Dante, sem dúvida, que terá dado sua proferição mais circunstanciada, mais abundante. Lembremo-nos simplesmente dos cantos IX e X do Inferno, círculo de onde irrompem chamas e gritos lançados pelos Heréticos que sofrem seu castigo. É ali que Virgílio diz a Dante:

<sup>6</sup> Descrevo aqui, muito sumariamente, a parte central do célebre *Juízo final* de Fra Angelico em Florença (Museu de San Marco), pintado por volta de 1433. Sobre a iconografia medieval do Juízo, cf. a obra coletiva *Homo, memento Finis. The Iconography of Just Judgement in Medieval Art and Drama*, Medieval Institute Publications, Kalamazoo, Western Michigan University Press, 1985.

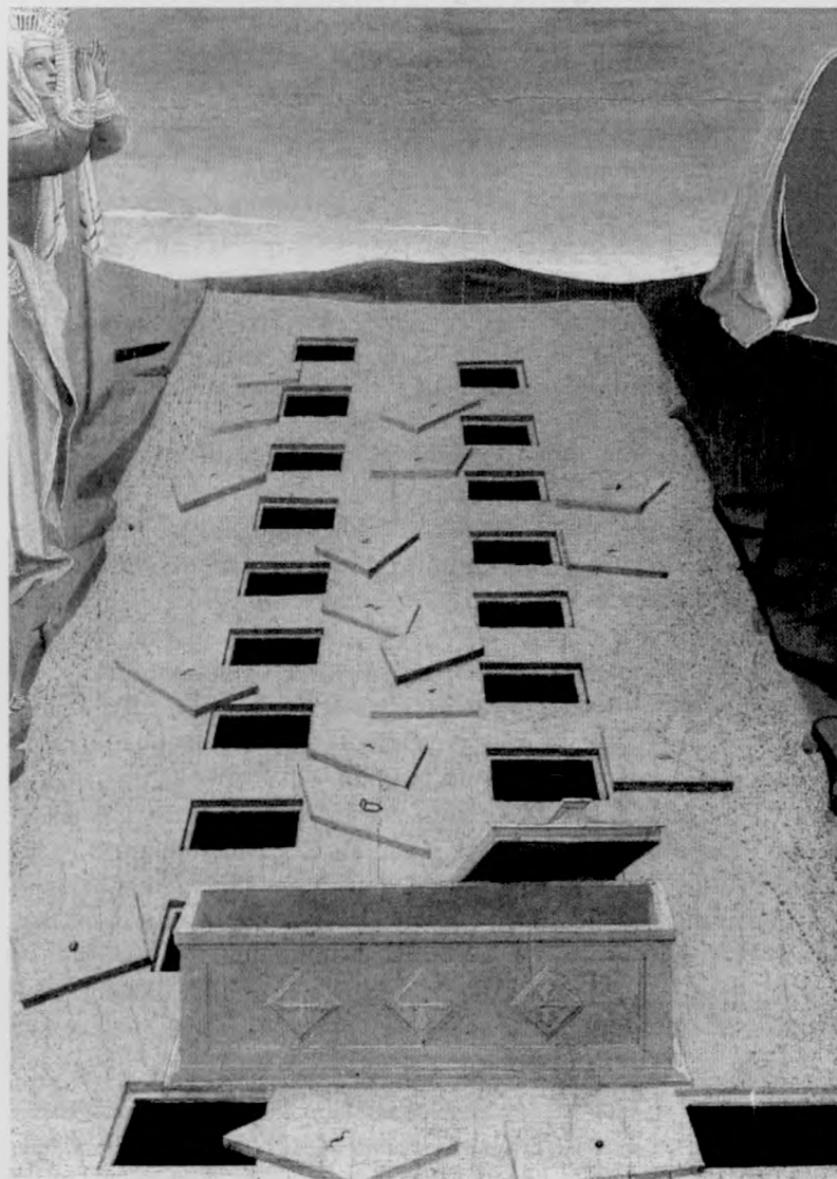
<sup>7</sup> Cf. por exemplo C. Lévi-Strauss, *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962, pp. 48-143.



2. Fra Angelico, Mulheres junto ao túmulo, detalhe da *Ressurreição*, c. 1438-50. Afresco. Convento de San Marco, Florença. Foto Scala.



3. Maso di Banco, Túmulo Bardi di Vernio com um *Juízo final*, século XIV. Afresco. Igreja Santa Croce, Florença. Foto N. Orsi Battaglini.



4. Fra Angelico, *Juízo final*, c. 1433. Têmpera sobre madeira.  
Museu de San Marco, Florença, Foto Scala.

*E quelli a me: "Qui son li eresiarche  
Con lor seguaci, d'ogne setta, e molto  
Piú che non credi son le tombe carche.  
Simile qui con simile è sepolto,  
E i monumenti son piú e men caldi."  
E poi ch'a la man destra si fu volto,  
passammo tra i martiri e li altri spaldi.*

E ele explicou: “Aqui os heresiarcas, com seus sequazes, cada tumba aleita e esses são mais que os que em tua mente abarcas. Tem cada tumba os réus da mesma seita, e o vário fogo varia suas torturas.” Os dois então volvemos à direita, passando entre a muralha e as sepulturas.<sup>8</sup>

É nesse lugar que, por um processo exatamente inverso ao dos Eleitos, todas as tampas dos túmulos permanecerão levantadas até o Juízo final... para se fecharem para sempre sobre a cabeça de seus ocupantes no dia em que os Bem-aventurados, por sua vez, deixarem suas tumbas finalmente abertas (*fig. 5, p. 47*). E poderíamos citar muitos outros exemplos dessas inversões estruturais, desses sistemas de imagens que não cessam de se instalar, positiva ou negativamente, *em torno* — ou seja, à distância, mas na perspectiva — da cisão aberta pelo que nos olha no que vemos. É o caso dos Simoníacos do canto XIX que se encontram em posição invertida, com a cabeça para baixo em seus sepulcros; ou ainda dos Aduladores do canto XVIII, que se banham “num mar de fezes” (*e quindi giù nel fossol vidi gente attuffata in uno sterco*)... E os artistas não se privam, em suas iluminuras, de apresentar algumas inversões explícitas à iconografia tradicional da Ressurreição crística ou do túmulo virginal cheio de flores.<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Dante, *Divina Comédia*, Inferno, canto IX, 127-33, ed. bras.: trad. Italo Eugenio Mauro, São Paulo, Editora 34, 1998, p. 77.

<sup>9</sup> *Id., ibid.*, XVIII-XX. Sobre a iconografia da *Divina Comédia*, o livro principal continua sendo o de P. Brieger, M. Meiss e C. S. Singleton, *Illuminated Manuscripts of the Divine Comedy*, Princeton, Princeton University Press, 1969, 2 vol. (“Bollingen Series”, 91).



5. Anônimo italiano, *Dante, Virgílio e Farinata*, século XV.  
Iluminura para a *Divina Comédia*, Inferno, canto X. Biblioteca Marciana,  
Veneza (cod. it. IX, 276). D.R.

Seja como for, o homem da crença *verá sempre alguma outra coisa além do que vê*, quando se encontra face a face com uma tumba. Uma grande construção fantasmática e consoladora faz abrir seu olhar, como se abrisse a cauda de um pavão, para liberar o leque de um mundo estético (sublime ou temível) e também temporal (de esperança ou de temor). O que é visto, aqui, sempre se prevê; e o que se prevê sempre está associado a um fim dos tempos: um dia — um dia em que a noção de dia, como a de noite, terá caducado —, seremos salvos do encerramento desesperador que o volume dos túmulos sugere. Um dia chegará para que chegue tudo o que esperamos se acreditamos nesse dia, e tudo o que tememos se não acreditamos nele. Posto de lado o caráter alienante dessa espécie de *double bind* totalitário, cumpre reter na atitude da crença esse movimento pelo qual, de forma insistente, obsessiva, se reelabora uma ficção do tempo. Prefiguração, retorno, julgamento, teleologia: um *tempo* reinventa-se aí, diante da tumba, na medida mesmo em que é o *lugar* real que é rejeitado com pavor — a materialidade do jazigo e sua função de caixa que encerra, que opera a perda de um ser, de um corpo doravante ocupado em se desfazer. O homem da crença prefere esvaziar os túmulos de suas carnes putrescentes, desesperadamente informes, para enchê-los de imagens corporais sublimes, depuradas, feitas para confortar e informar — ou seja, *fixar* — nossas memórias, nossos temores e nossos desejos.

### 3.

## O MAIS SIMPLES OBJETO A VER

Aparentemente, o homem da tautologia inverte ao extremo esse processo fantasmático. Ele pretenderá eliminar toda construção temporal fictícia, quererá permanecer no tempo presente de sua experiência do visível. Pretenderá eliminar toda imagem, mesmo “pura”, quererá permanecer no que vê, absolutamente, especificamente. Pretenderá diante da tumba não rejeitar a materialidade do espaço real que se oferece à sua visão: quererá *não ver outra coisa além do que vê* presentemente.

Mas onde encontrar uma figura para essa segunda atitude? Onde achar um exemplo de emprego efetivo de tal programa, de tal radicalidade? Talvez no rigor ostentado por certos artistas americanos que, por volta dos anos 60, levaram ao extremo, parece, o processo destrutivo invocado por Jasper Johns e antes dele por Marcel Duchamp. Essa visão da história — hoje comum, isto é, muito partilhada, mas também trivial — foi claramente enunciada pelo filósofo Richard Wollheim, que quis diagnosticar, dos primeiros *ready made* às telas pretas de Ad Reinhardt, um processo geral de destruição (*work of destruction*) que culminaria numa arte que ele acaba por nomear — para nomear o quase nada resultante dessa destruição — de arte *minimalista*: uma arte dotada, como ele dizia, de um “mínimo de conteúdo de arte” (*a minimal art-content*).<sup>1</sup>

O exemplo parece convir tanto melhor à minha pequena fábula filosófica quanto os artistas assim nomeados produziram, na maioria das vezes, puros e simples volumes, em particular paralelepípedos privados de qualquer *imagerie*, de qualquer elemento de crença, voluntariamente reduzidos a essa espécie de aridez geométrica que eles da-

<sup>1</sup> R. Wollheim, “Minimal Art” (1965), *On Art and the Mind*, Londres/Cambridge, Harvard University Press, 1974, p. 101 (e, em geral, pp. 101-111). Convém não esquecer, na leitura dessa expressão, a polissemia da palavra *content*, que significa igualmente o teor, a capacidade, o volume...

vam a ver. Uma aridez sem apelo, sem conteúdo. Volumes — paralelepípedos, por exemplo — e nada mais (*fig. 6, p. 51*). Volumes que decididamente não indicavam outra coisa senão eles mesmos. Que decididamente renunciavam a toda ficção de um tempo que os modificaria, os abriria ou os preencheria, ou seja lá o que for.

Volumes sem sintomas e sem latências, portanto: objetos tautológicos. Se fosse preciso resumir brevemente os aspectos fundamentais reivindicados pelos artistas desse movimento — sendo que vários desses artistas, sobretudo Donald Judd e Robert Morris, escreveram alguns textos teóricos famosos<sup>2</sup> —, teríamos que começar por deduzir o jogo do que eles propunham a partir de tudo o que proscreviam ou proibiam. Tratava-se em primeiro lugar de *eliminar toda ilusão* para impor objetos ditos *específicos*, objetos que não pedissem outra coisa senão serem vistos por aquilo que são. O propósito, simples em tese, se revelará excessivamente delicado na realidade de sua prática. Pois a ilusão se contenta com pouco, tamanha é sua avidez: a menor representação rapidamente terá fornecido algum alimento — ainda que discreto, ainda que um simples detalhe — ao homem da crença.

Como fabricar um objeto visual despido de todo ilusionismo espacial? Como fabricar um artefato que não minta sobre seu volume? Tal foi a questão inicialmente colocada por Morris e por Judd. O primeiro partia de uma insatisfação sentida diante da maneira como um discurso de tipo iconográfico ou iconológico — ou seja, um discurso oriundo em última análise das mais acadêmicas tradições pictóricas — investe regularmente a arte da escultura, e a investe para traír regularmente seus parâmetros reais, seus parâmetros específicos.<sup>3</sup> O segundo tentou pensar a essência mesma — geral e portanto radical — do que se devia entender por ilusão. Assim a rejeição desta veio se aplicar não apenas aos modos tradicionais do “conteúdo” — conteúdo figurativo ou iconográfico, por exemplo — mas também aos modos de opticidade que a grande pintura abstrata dos anos 50, a de

<sup>2</sup> Cf. sobretudo D. Judd, “Specific Objects” (1965), *Complete Writings 1975-1985*, Eindhoven, Van Abbemuseum, 1987, I, pp. 115-124, trad. C. Gintz, *Regards sur l'art américain des années soixante*, Paris, Territoires, pp. 65-72. E R. Morris, “Notes on Sculpture” (1966), ed. G. Battcock, *Minimal Arte. A Critical Anthology*, Nova York, Dutton, 1968, pp. 222-35, trad. C. Gintz, *Regards sur l'art américain*, op. cit., pp. 84-92.

<sup>3</sup> R. Morris, “Notes on Sculpture”, art. cit., p. 84.

que se tornou o maior expoente da arte minimalista. A sua obra é caracterizada por uma estética de ordem e racionalidade, que se manifesta na simplicidade das formas e no uso de materiais comuns. Judd é conhecido por suas esculturas construídas com placas de compensado, metal e madeira, que são exibidas em ambientes neutros e iluminados de forma direta, enfatizando a pureza das formas e a interação entre o objeto e o espaço.



6. D. Judd, *Sem título*, 1974. Compensado, 91,4 x 152,4 x 152,4 cm.  
Corpus Christi, Art Museum of South Texas. D.R.

Rothko, de Pollock ou de Newman, havia empregado. Para Donald Judd, duas cores postas em presença eram suficientes para que uma “avançasse” e a outra “recuasse”, desencadeando já todo o jogo do insuportável ilusionismo espacial:

“Tudo o que está sobre uma superfície tem um espaço atrás de si. Duas cores sobre a mesma superfície se encontram quase sempre em profundidades diferentes (*lie on different depths*). Uma cor regular, especialmente se obtida com pintura a óleo que cobre a totalidade ou a maior parte de uma pintura, é ao mesmo tempo plana e infinitamente espacial (*both flat and infinitely spatial*). O espaço é pouco profundo em todas as obras nas quais o acento é posto sobre o plano retangular. O espaço de Rothko é pouco profundo e seus retângulos suaves são paralelos ao plano, mas o espaço é quase tradicionalmente ilusionista (*almost traditionally illusionistic*). Nas pinturas de Reinhardt, logo atrás do plano da tela, há um plano liso e este, em troca, parece indefinidamente profundo.

A pintura de Pollock está manifestamente *sobre* a tela e o espaço é essencialmente aquele criado pelas marcas que figuram sobre uma superfície, de modo que não é nem muito descritivo nem muito ilusionista. As faixas concêntricas de Noland não são tão especificamente pintura *sobre* uma superfície quanto a pintura de Pollock, mas as faixas aplinham mais o espaço literal (*literal space*). Por mais planas e não ilusionistas que sejam as pinturas de Noland, suas faixas avançam e recuam. Mesmo um único círculo irá puxar a superfície, deixando um espaço atrás de si. Exceto no caso de um campo total e uniformemente coberto de cor ou de marcas, qualquer coisa colocada *em* um retângulo e *sobre* um plano sugere algo que está *em* e *sobre* alguma outra coisa (*something in and on something else*), algo em sua contiguidade, o que sugere uma figura ou um objeto em seu espaço, no qual essa figura ou esse objeto são exemplos de um mundo similar [ilusionista]: é o objetivo essencial da pintura. As recentes pinturas não são completamente simples (*single*).”<sup>4</sup>

<sup>4</sup> D. Judd, “Specific Objects”, *art. cit.*, pp. 67-8.

Percebe-se, ao ler esse texto de Judd, a impressão estranha de um *déjà-vu* que teria se voltado contra ele mesmo: uma familiaridade trabalhando em sua própria negação. Esse, com efeito, é o argumento modernista por excelência, o da especificidade — alegada em pintura na renúncia à ilusão da terceira dimensão<sup>5</sup> —, que retorna aqui para condenar à morte essa pintura mesma enquanto prática destinada, seja esta qual for, a um ilusionismo que define sua essência e sua história passada. Donald Judd radicalizava assim a exigência de especificidade — ou “literalidade do espaço”, como ele diz (*literal space*) — a ponto de ver nos quadros de Rothko um ilusionismo espacial “quase tradicional”. Compreende-se então que, à questão de como se fabrica um objeto visual desrido de qualquer ilusionismo espacial, Donald Judd respondesse: é preciso fabricar um *objeto espacial*, um objeto em três dimensões, produtor de sua própria espacialidade “específica”. Um objeto suscetível deste modo a ultrapassar tanto o iconografismo da escultura tradicional quanto o ilusionismo inveterado da própria pintura modernista.<sup>6</sup> Seria preciso, segundo Judd, fabricar um objeto que se apresentasse (e se representasse) apenas por sua mera volumetria de objeto — um paralelepípedo, por exemplo —, um objeto que não inventasse nem tempo nem espaço além dele mesmo.

É impressionante constatar, no argumento das duas cores postas em presença num quadro, que o obstáculo a essa especificidade ideal, ou o que poderíamos chamar o crime elementar de lesa-especificidade, resida no simples *colocar em relação* partes mesmo abstratas. Pois todo colocar em relação, por mais simples que seja, já será duplo e dúplice, constituindo por isso mesmo um atentado àquela simplicidade da obra (*singleness*, palavra que significa também probidade) invocada por Judd. Tocamos aqui a segunda exigência fundamental reivindicada, ao que parece, pelos artistas minimalistas: *eliminar todo detalhe* para impor objetos compreendidos como *totalidades* indivisíveis, indecomponíveis. “Todos sem partes”, objetos qualificados por essa razão de “não relacionais”. Robert Morris insistia sobre o fato de que uma obra deveria se apresentar como uma *Gestalt*, uma forma autônoma, específica, imediatamente perceptível; ele reformulava

<sup>5</sup> Cf. C. Greenberg, *Art et culture. Essais critiques* (1961), trad. A. Hindry, Paris, Macula, 1988, p. 154 (e, em geral, pp. 148-84).

<sup>6</sup> Cf. Donald Judd, “Specific Objects”, *art. cit.*, p. 65.

assim seu elogio dos “volumes simples que criam poderosas sensações de *Gestalt*”: “Suas partes são tão unificadas que oferecem um máximo de resistência a toda percepção separada”.<sup>7</sup>

Quanto a Donald Judd, reiterando fortemente sua crítica de toda pintura inclusive modernista — “um quadro de Newman não é afinal mais simples que um quadro de Cézanne” —, ele apelava a “uma coisa tomada como um todo” dotada de uma “qualidade [ela própria] tomada como um todo” (*the thing as a whole, its quality as a whole, is what is interesting*), para concluir que “as coisas essenciais são isoladas (*alone*) e mais intensas, mais claras e mais fortes” que todas as outras.<sup>8</sup> Uma obra forte, para Judd, não devia portanto comportar “nem zonas ou partes neutras ou moderadas, nem conexões ou zonas de transição”; uma obra forte não devia ser *composta*; colocar algo num canto do quadro ou da escultura e “equilibrá-lo” com alguma outra coisa num outro canto, eis o que significava para Judd a incapacidade mesma de produzir um objeto específico; “o grande problema, dizia, é preservar o sentido do todo”.

O resultado dessa eliminação do detalhe — e mesmo de toda “parte” composicional ou relacional — terá sido portanto propor objetos de formas excessivamente simples, geralmente simétricos, objetos reduzidos à forma “minimal” de uma *Gestalt* instantânea e perfeitamente reconhecível. Objetos reduzidos à simples formalidade de sua forma, à simples visibilidade de sua configuração visível, oferecida sem mistério, entre linha e plano, superfície e volume.<sup>10</sup> Estaremos

<sup>7</sup> R. Morris, “Notes on Sculpture”, *art. cit.*, p. 87 (e, em geral, pp. 87-90).

<sup>8</sup> D. Judd, “Specific Objects”, *art. cit.*, p. 70.

<sup>9</sup> *Id. ibid.*, p. 70, e B. Glaser, “Questions à Stella et Judd” (1964), trad. C. Gintz, *Regards sur l'art américain*, *op. cit.*, p. 55.

<sup>10</sup> A melhor introdução à arte minimalista em língua francesa — além da coletânea de textos *Regards sur l'art américain des années soixante*, já citada, que retoma alguns artigos da antologia fundamental de Gregory Battcock — continua sendo o duplo catálogo editado sob a responsabilidade de J.-L. Froment, M. Bourel e S. Couderc, *Art minimal I. De la Ligne au parallélépipède*, Bordeaux, CAPC, 1985, e *Art minimal II. De la surface au plan*, Bordeaux, CAPC, 1987 (com uma boa bibliografia e uma cronologia das exposições minimalistas). Cabe igualmente assinalar o número especial da revista *Artstudio*, nº 6, 1987, ou, mais recentemente, o livro consagrado à *L'art des années soixante et soixante-dix. La collection Panza*, Milão, Jaca Book; Lyon, Musée d'Art Contemporain; Saint-Étienne, Musée d'Art

na região absolutamente nova e radical de uma estética da tautologia? Parece que sim, a julgar pela célebre resposta dada por Frank Stella — pintor que teria produzido os únicos quadros “específicos” daqueles anos, a saber, a famosa série de faixas pintadas entre 1958 e 1965<sup>11</sup> — a uma questão que lhe colocava o crítico Bruce Glaser:

“GLASER — Você sugere que não há mais soluções a encontrar, ou problemas a resolver em pintura? [...]”

STELLA — Minha pintura se baseia no fato de que nela se encontra apenas o que nela pode ser visto. É realmente um objeto. Toda pintura é um objeto, e todo aquele que nela se envolve suficientemente acaba por se confrontar à natureza de objeto do que ele faz, não importa o que faça. Ele faz uma coisa. Tudo isto deveria ser óbvio. Se a pintura fosse suficientemente incisiva, precisa, exata, bastaria simplesmente você olhá-la. A única coisa que desejo que obtenham de minhas pinturas e que de minha parte obtenho é que se possa ver o todo sem confusão. Tudo que é dado a ver é o que você vê (*what you see is what you see*).”<sup>12</sup>

Vitória da tautologia, portanto. O artista não nos fala aqui se não “do que é óbvio”. O que ele faz quando faz um quadro? “Faz uma coisa”. Que faz você quando olha o quadro dele? “Você precisa apenas ver”. E o que você vê exatamente? Você vê o que vê, ele responde em última instância. Tal seria a *singleness* da obra, sua simplicidade, sua probidade no assunto. Sua maneira, no fundo, de se apresentar

Moderne, 1989. A bibliografia americana, curiosamente, não é muito importante. Poder-se-ão consultar, entre outros catálogos, W. C. Seitz, *The Responsive Eye*, Nova York, Museum of Modern Art, 1965; *American Sculpture of the 60'*, Los Angeles County Museum, 1967; *Contemporary American Sculpture*, Nova York, Whitney Museum, 1971; *Minimalism x 4. An Exhibiton of Sculpture from the 1960s*, Nova York, Whitney Museum, 1982.

<sup>11</sup> Cf. L. Rubin, *Frank Stella. Paintings 1958 to 1965*, Nova York, Stewart, Tabori & Chang, 1986; A. Pacquement, *Frank Stella*, Paris, Flammarion, 1988, pp. 10-59.

<sup>12</sup> B. Glaser, “Questions à Stella et Judd”, *art. cit.*, p. 58.

como irrefutável. Diante do volume de Donald Judd, você não terá outra coisa a ver senão sua própria volumetria, sua natureza de paralelepípedo que nada mais representa senão ele mesmo através da percepção imediata, e irrefutável, de sua natureza de paralelepípedo.

Sua própria simetria — ou seja, a possibilidade virtual de rebater uma parte sobre uma outra junto a ela — é uma forma de tautologia.<sup>13</sup> Sempre diante dessa obra você vê o que vê, sempre diante dessa obra você verá o que viu: a *mesma coisa*. Nem mais, nem menos. Isto chama-se um “objeto específico”. Poderia chamar-se um objeto visual tautológico. Ou o sonho visual da *coisa mesma*.

Aqui se esboça um terceiro propósito, intimamente ligado aos dois primeiros, e que se revela como uma tentativa de *eliminar toda temporalidade* nesses objetos, de modo a impô-los como objetos a ver sempre imediatamente, sempre exatamente como são. E esses objetos só “são” tão exatamente porque são *estáveis*, além de serem precisos. Sua estabilidade, aliás — e esse é um propósito não ocasional, mas realmente central em toda essa construção —, os protege contra as mudanças do sentido, diríamos as mudanças de humores, as nuances e as irisações produtoras de aura, as inquietantes estranhezas de tudo que é suscetível de se metamorfosear ou simplesmente de indicar uma ação do tempo. São estáveis, esses objetos, porque se dão como insensíveis às marcas do tempo, geralmente fabricados, aliás, em materiais industriais: ou seja, materiais do tempo presente (maneira de criticar os materiais tradicionais e “nobres” da estatuária clássica), mas também materiais precisamente feitos para resistir ao tempo. Não é por acaso então que as obras de Judd utilizem todo tipo de metais — cobre, alumínio, aço inoxidável ou ferro — anodizados ou galvanizados; que as obras de Robert Morris utilizem a fundição de metais, a resina poliéster; ou que as obras de Carl Andre utilizem o chumbo ou o tijolo refratário.<sup>14</sup>

Mas esses objetos reivindicam a estabilidade num outro nível ainda. É que o único índice de sua produção — refiro-me à tempora-

<sup>13</sup> Cf. D. Judd, “Symmetry” (1985), *Complete Writings, op. cit.*, I, pp. 92-5.

<sup>14</sup> Apresento aqui uma interpretação um pouco diferente da de R. Krauss, que vê, nessa “tendência a empregar elementos extraídos de materiais comerciais”, uma espécie de “*ready made cultural*”. Cf. R. Krauss, *Passages in Modern Sculpture* (1977), Cambridge-Londres, The MIT Press, 1981, pp. 249-53.

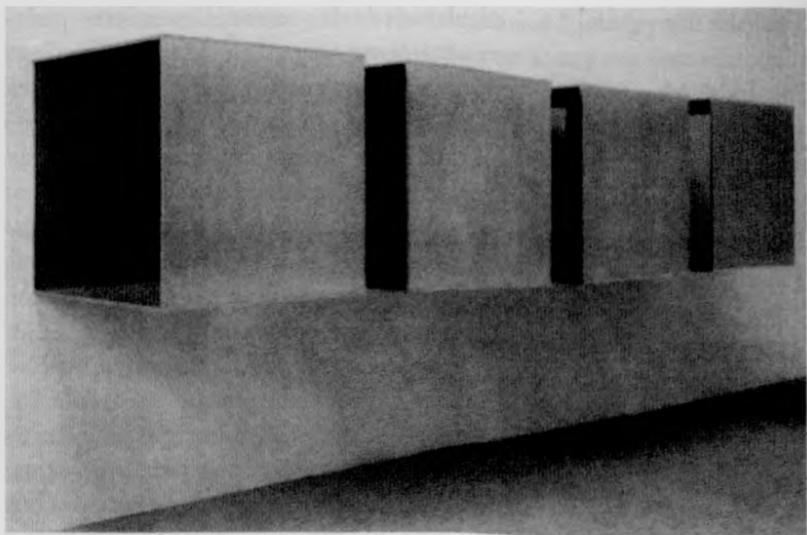
lidade de sua produção, à organicidade de sua manifestação — parece reduzir-se a um processo exatamente *repetitivo* ou *serial* (fig. 7, p. 58). Judd, Morris, Carl Andre, Dan Flavin ou Sol LeWitt, todos esses artistas *grosso modo* qualificados de minimalistas, aparentemente limitaram ou abreviaram a exposição de uma ação do tempo em suas obras fazendo jogar o mesmo com o mesmo, reduzindo a variação — sua exuberância potencial, sua capacidade de romper as regras do jogo que ela se impõe — ao domínio de uma simples variável lógica, ou tautológica, aquela em que o mesmo repete invariavelmente o mesmo.<sup>15</sup>

Foi certamente por tomar essa estabilidade ao pé da letra — a pura repetição dos volumes de Judd considerada como uma espécie de elogio tautológico do volume por ele mesmo — que um artista como Joseph Kosuth acreditou dever redobrar na linguagem o circuito autorreferencial do volume “minimal”: cinco caixas cúbicas, vazias, transparentes, feitas de vidro, redobram sua mesmidade de objetos com uma “descrição” ou “definição” inscrita diretamente nos objetos: *Box* — *Cube* — *Empty* — *Clear* — *Glass*<sup>16</sup> (fig. 8, p. 58). Assim, a obra não se contenta mais em mostrar que o que você vê é apenas o que vê, a saber, cubos vazios em vidro transparente, ela o diz em acréscimo, numa espécie de redobramento tautológico da linguagem sobre o objeto reconhecido.

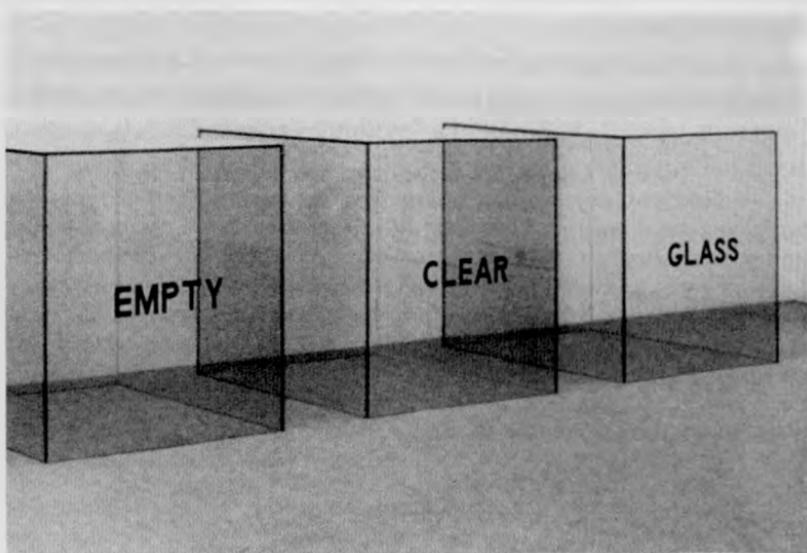
O resultado de tudo isto — e o esboço de um quarto propósito — seria portanto promover esses objetos “específicos” como objetos

<sup>15</sup> Antecipo o desenvolvimento da análise precisando de saída que essa ideia teórica — a que se pode inferir do texto de Judd, por exemplo — é muito frequentemente contradita pelas próprias obras. O caso de Sol LeWitt e seu uso tão particular da variação demonstra-se, sob esse aspecto, absolutamente singular e mesmo secretamente antitético com seus “princípios” do minimalismo. Cf. M. Bochner, “Art sériel, systèmes, solipsisme” (1967), trad. C. Gintz, *Regards sur l'art américain*, op. cit., pp. 93-6. R. Pincus-Witten, “Sol LeWitt: mot-objet”, trad. C. Gintz, ibid., pp. 97-102. R. Krauss, “LeWitt in Progress” (1978), *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge-Londres, The MIT Press, 1985, pp. 245-58.

<sup>16</sup> Sobre J. Kosuth, ver sobretudo *Joseph Kosuth: Art Investigations and “Problematics” since 1965*, Lucerna, Kunstmuseum, 1973, 5 vol. É evidente que esse redobramento da tautologia numa *inscrição linguageira* aplicada sobre o volume afasta a obra de toda problemática minimalista em sentido estrito. Como se, enunciada contemporaneamente a seu ato volumétrico, a tautologia ultrapassasse de algum modo as condições formais de seu exercício.



7. D. Judd, *Sem título*, 1985. Aço inoxidável e plexiglas, 4 elementos, 86,4 x 86,4 x 86,4 cm cada um. Coleção Saatchi, Londres. D.R.



8. J. Kosuth, *Box, Cube, Empty, Clear, Glass — A Description*, 1965, detalhe.  
5 cubos de vidro, 100 x 100 x 100 cm cada um.  
Coleção Panza di Biumo, Varese. D.R.

teoricamente *sem jogos de significações*, portanto sem equívocos. Objetos de certeza tanto visual quanto conceitual ou semiótica (“*Isto é um paralelepípedo de aço inoxidável...*” Banida a “similitude desidentificante” de que falava Michel Foucault em *Isto não é um cachimbo*).<sup>17</sup> Diante deles, nada haverá a crer ou a imaginar, uma vez que não mentem, não escondem nada, nem mesmo o fato de poderem ser vazios. Pois, de um modo ou de outro — concreto ou teórico —, eles são *transparentes*. A visão desses objetos, a leitura dos manifestos teóricos que os acompanharam, tudo parece advogar em favor de uma arte esvaziada de toda conotação, talvez até “esvaziada de toda emoção” (*an art without feeling*).<sup>18</sup> Em todo caso, de uma arte que se desenvolve fortemente como um antiexpressionismo, um antipsicologismo, uma crítica da interioridade à maneira de um Wittgenstein — se nos lembrarmos de como este reduzia ao absurdo a existência da linguagem privada, opunha sua filosofia do conceito a toda filosofia da consciência, ou reduzia a migalhas as ilusões do conhecimento de si.<sup>19</sup>

Nenhuma interioridade, portanto. Nenhuma latência. Nada mais daquele “recuo” ou daquela “reserva” de que falou Heidegger ao questionar o sentido da obra de arte.<sup>20</sup> Nenhum tempo, portanto nenhum ser — somente um objeto, um “específico” objeto. Nenhum recuo, portanto nenhum mistério. Nenhuma aura. Nada aqui “se exprime”, posto que nada sai de nada, posto que não há lugar ou latência — uma hipotética jazida de sentido — em que algo poderia se ocultar para tornar a sair, para ressurgir em algum momento. É preciso ler ainda Donald Judd a fim de poder formular definitivamente o que seria o tal propósito dessa problemática: *eliminar todo antropomorfismo* para reencontrar e impor essa obsedante, essa imperativa *especificidade* do

<sup>17</sup> M. Foucault, *Ceci n'est pas une pipe*, Montpellier, Fata Morgana, 1973, p. 79, etc.

<sup>18</sup> É, em todo caso, a expressão de B. Glaser, “*Questions à Stella et Judd*”, *art. cit.*, p. 60 — a que Donald Judd responde de maneira bem mais nuancada.

<sup>19</sup> Cf. R. Krauss, *Passages in Modern Sculpture* (1977), Cambridge-Londres, The MIT Press, 1981, pp. 258-62. Sobre Wittgenstein, cf. o estudo de J. Bouveresse, *Le mythe de l'intérieurité. Expérience, signification et langage chez Wittgenstein*, Paris, Minuit, 1976 (ed. 1987).

<sup>20</sup> Cf. M. Heidegger, “*L'origine de l'oeuvre d'art*” (1936), trad. W. Brokmeier, *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, Gallimard, 1980 (nova ed.), pp. 57-60.

objeto que os artistas da *minimal art* tomaram, sem a menor dúvida, como seu manifesto.<sup>21</sup> Eliminar toda forma de antropomorfismo era devolver às formas — aos volumes como tais — sua potência intrínseca. Era inventar formas que soubessem renunciar às imagens e, de um modo perfeitamente claro, que fossem um obstáculo a todo processo de crença diante do objeto.

Assim poderemos dizer que o puro e simples volume de Donald Judd — seu paralelepípedo em madeira compensada — *não representa nada* diante de nós como imagem. Ele está aí, diante de nós, simplesmente, simples volume íntegro e integralmente dado (*single, specific*): simples volume a ver e a ver muito claramente. Sua aridez formal o separa, aparentemente, de todo processo “ilusionista” ou antropomórfico em geral. Só o vemos tão “especificamente” e tão claramente na medida em que ele não nos olha.

<sup>21</sup> Cf. D. Judd, “Specific Objects”, *art. cit.*, pp. 71-2. B. Glaser, “Questions à Stella et Judd”, *art. cit.*, p. 57, etc.