

O PLÁSTICO E O DISCURSO

A atopia plástica e discursiva, ou ainda, a proliferação incontrôlada de códigos, podem caracterizar de maneira sumária e provisória a dissolução que, desde a segunda metade do século XIX, vem sofrendo essa zona antes bem definida para a prática e melhor ainda para a crítica: as Belas-Artes. Viragem, revolução, importam menos os nomes: fazer e falar sobre as artes, excetuando-se os enclaves ainda aferrados a regras e soluções precisas, tornou-se difícil. O próprio termo "arte" soa como uma irrisão: funciona algumas vezes como referencial, outras como indicação ou prescrição de atitudes. Entretanto, com o processo de liquefação dessa região antes tão bem compartimentada, uma questão fica sem resposta, a da relação entre o discurso e a arte que ele é dito comentar. Existe mesmo uma distância insuperável entre o plástico e o discurso ou é possível a redução daquele a este?

A mutação por que passou o plástico — é o que importa aqui — afetou o discurso que o acompanha. Convivem nesse espaço sem contornos visíveis simplesmente discursos e coisas. Pois, assim como acabaram os gêneros na literatura, também na arte eles se diluíram. Uma diferença, entretanto, deve ser assinalada: ao passo que na literatura afirma-se cada vez mais a inseparabilidade da crítica e de seu objeto, em que a noção de um referente irreduzível à metalinguagem crítica dá lugar à noção de intertextualidade, semelhante atitude é difícil de sustentar no caso do plástico. A rigor, ela só poderia ser considerada se o plástico tivesse efetivamente virado linguagem, se, em nome da liquefação dos gêneros e das funções, se deslizesse imperceptivelmente para uma indiferença inquietante: mas até que ponto é possível sacrificar o plástico à linguagem, em que medida não é justamente ela a portadora de um equívoco? Reduzir a história da arte à do discurso ou, mais restritivamente, à dos signos, é ignorar que a viragem se deu ao nível do próprio plástico. E por paradoxal que pareça, foi a metamorfose plástica que induziu a uma nova consideração do lugar do discurso.

Não há dúvida de que o historiador, por lidar com textos, deve situar-se criticamente com relação a eles, quer no que diz respeito à periodização quer no que toca às fontes. O evento não é um dado, mas fruto de uma elaboração textual. Todavia, no caso da arte, há

algo irredutível, o próprio objeto plástico. Ainda que lide com textos, visto que para o historiador da arte também não há fatos, não se ignora o próprio objeto, que, nunca dado, assim mesmo é irredutível ao discurso. Com efeito, o artista não pinta para falar; o plástico não é um sucedâneo da fala ou da escrita, e escrever será, aqui, manter-se numa distância insuperável.

Que fazer então com essa plethora de discursos que os próprios artistas produzem sobre si mesmos? Não seria justamente esse amálgama textual a fonte do historiador? Isso parece pouco seguro: não se está apenas diante de um comentário? Pois, que interessa mais: aquilo que o artista faz ou o que ele diz? Que reter: o medíocre misticismo de Kandinsky ou o nascimento de uma nova pintura? As cartas e notas de Van Goh e Cézanne ou as respectivas inovações plásticas? Certamente, ambos: o texto ajuda a compreender o plástico sem no entanto o esmagar. Quanto ao crítico, que questões lhe são propostas pela mutação do plástico? Primeiramente, a que trata da própria posição de seu discurso: pode ser ignorada a transformação que arrasta o seu objeto? Como poderia ser pensada a posição do discurso face à história? Em segundo lugar, que relações podem ser estabelecidas entre o plástico e outros referenciais incontornáveis, como o social e o político? Finalmente, como relacionar o plástico com a linguagem? Esta última questão pode contribuir para a compreensão das precedentes.

*
* *
*

A chateza do plástico provém de sua assimilação ao texto. A maneira mais corrente de reduzi-lo à linguagem é considerá-lo signo ou símbolo. Tal redução é menos inocente do que se poderia supor, pois assim se o difere indefinidamente, remetendo-o sempre a algo diferente, àquilo que ele não é. *Languages of Art* é um bom exemplo. o projeto do autor, Nelson Goodman, é verificar até que ponto as diversas artes podem ser consideradas sistemas de notação, isto é, em que medida elas constituem linguagens suscetíveis de formalização. O caso de Goodman é instrutivo, já que, ao cabo da investigação, chega-se à conclusão de que as artes não constituem sistemas simbólicos, vale dizer, não satisfazem às exigências formais que lhes são previamente impostas. Pois a rede lançada tem as malhas demasiado abertas, a ponto de os peixes a atravessarem sem a menor cerimônia. É indiscutível que o formalismo de Goodman não invalida a abordagem pelo símbolo, já que não passa de um caso-limite, o da hipertrofia do rigor formal. Por outro lado, é inegável que a acepção de símbolo em Goodman é muito precisa, suprimindo praticamente a função refe-

rencial. Este fracasso — manifesto sobretudo quando Goodman lida com as artes contemporâneas, o que já mostra as limitações históricas da abordagem — não invalida, portanto, uma tentativa mais genérica, de veia cassireriana.

Panofsky é o mais ilustre e original dos historiadores da arte dessa extração. Quem é o humanista contemporâneo, qual a sua posição frente ao plástico, à história, ao social? Afirmando-se historiador, Panofsky se compreende à luz do Renascimento que ele próprio tão bem explorou. A história é tradição venerável: continuidade. Ela não é apenas o pressuposto, mas o objeto a ser reescrito, reativado. Como diferença, a distância do passado a reatualizar, como identidade, o ideal comum ao Renascimento da redescoberta. Não é reativo o humanista? O passado “tem uma significação autônoma, um valor eterno. Pois, para o humanista, as lembranças testemunhas não envelhecem” (1). Idêntico e diferente, o passado não passa pelo presente; ou melhor, Panofsky fantasma uma situação atual concomitante à sua leitura do Renascimento. A mutação plástica que se desenrola sob os seus olhos não o afeta, pois nos propõe a comunhão do velho e do novo: sem descontinuidades relevantes, a atualidade em Panofsky não passa de prolongamento do passado. Todavia, o novo irrompe em outro lugar, debaixo dos pés do humanista, mas para ser exorcizado desesperadamente, já que compromete as próprias bases da análise. Não é, pois, sem razão que Panofsky reúne os impossíveis no mesmo saco: a atitude humanista

“pode ser definida como a fé na dignidade do homem, que fundam juntas a importância atribuída aos valores humanos (racionalidade, liberdade) e a aceitação das humanas limitações (faliabilidade, fragilidade). Deste duplo postulado resulta o sentido da responsabilidade e da tolerância.

Não é extraordinário que essa atitude tenha sido atacada de dois campos opostos, que uma comum aversão às noções de responsabilidade e de tolerância fez recentemente alinhar numa frente comum. Num destes campos se entrinçeiraram todos aqueles que negam os valores humanos: os deterministas, crendo numa predestinação divina, física ou social; os partidários de uma ordem autoritária; e estes ‘insetólatras’ que rendem um culto exclusivo à colméia, quer esta colméia se chame grupo, classe, nação ou raça. No campo oposto se reúnem os que negam as limitações humanas em proveito de alguma libertinagem intelectual ou anar-

(1) Erwin Panofsky: *Meaning in the visual Arts*, trad. fr. M. & B. Teyssèdre: *L'Oeuvre d'Art et ses significations*, Gallimard, 1969. Pag. 33.

quia política, como são os estetas, os vitalistas, os intuicionistas, os aduladores da alma heróica. Segundo o determinismo, o humanista é quer uma alma perdida quer um ideólogo; segundo o autoritarismo, é quer um herético quer um revolucionário (ou contra-revolucionário); segundo a 'insetolatria', é um individualista, portanto, um parasita. E, aos olhos do libertário, é apenas um burguês timorato" (2).

O humanista encurralado: a *humanitas* erasmiana deixa de ser afirmativa; em toda parte um habitat adverso. Nunca uma política, mas moral a todo custo. Não será precisamente um tipo definível de política? Ainda que se minimize a atitude de Panofsky, não deixa de se insinuar uma noção bastante precisa da arte: a obra perene, o gênio, mas também a teologia da revelação, o par manifesto/oculto, o signo.

Cesare Ripa, em 1593:

"Le Imagini fatte per significare una diversa cosa da quella, che si vede con l'occhio, non hanno altra più certa, ni più universale regola, che l'imitatione delle memorie, che si trovano ne 'Libri, nelle Medaglie, e ne' Marmi intagliate per industria de 'Latini, e Greci, ó di quei più antichi, che furono inventori di questo artificio" (3).

Expulsar o olho: nisso, precisamente, Panofsky reencontra a iconologia. Não se trata apenas de retomar um termo antigo; embora não nos lembre o empréstimo, ele reativa a operação que vai substituir o olho pelo signo — é a hora dos Livros, das Medalhas, dos Mármores de Ripa. *Iconologia caeca*.

Recriar a obra de arte é migrar para o oculto; mas a significação oculta é inseparável de sua portadora — a obra — que, por sua vez, deve também ingressar no mundo fechado do signo. O desterro do olho vai entronizar o texto, o que se vê bem explicitando-se o método de Panofsky, sobretudo a elaboração dos conceitos que envolvem a obra de arte. Una, ela é tripla: "todo aquele que é posto em presença de uma obra de arte, quer a recrie esteticamente quer conduza a seu respeito uma investigação racional, é afetado por suas três componentes: forma concreta, idéia (no caso das artes plásticas, o tema) e conteúdo... É a unidade dessas três componentes que se atualiza na experiência estética, e as três concorrem para o que se chama o pra-

(2) *Ibidem*, pags. 30-31.

(3) *Iconologia*...

zer estético” (4). Não pensar que forma, idéia e conteúdo ocorram fora do signo; ao contrário, correspondem aos três níveis de significação dos *Ensaio*s: a forma está no plano da significação primária, constituindo os motivos artísticos. O inventário dos motivos dá-se ao nível meramente descritivo: é a pré-iconografia da obra de arte (5). A idéia, por sua vez, remete à significação secundária, relacionando os motivos com temas ou conceitos. Reconhecidos, os motivos, já a este nível, elevam-se a imagens. A combinação destas resulta em alegorias ou histórias. A significação secundária pressupõe, assim, a identificação dos motivos, mas já se coloca ao nível da análise iconográfica em seu sentido limitado (6). Finalmente, o conteúdo ou significação intrínseca: trata-se de identificar os princípios subjacentes aos níveis precedentes, para se revelar “a mentalidade de base de uma nação, período, classe, convicção religiosa ou filosófica — particularizados inconscientemente pela personalidade própria ao artista que os assume — e condensados numa obra de arte única” (7). É a iconologia ou iconografia no seu sentido amplo.

Nessa processão de níveis, a cada um corresponde uma modalidade de conhecimento. Um Panofsky néo-neoplatônico? A forma é da ordem da descrição; a idéia, da análise; o conteúdo, de uma aproximação difusa e teoricamente informulável mas alusiva. As hipóteses do Múltiplo, do Ser e do Um plotinianas? Com efeito, as hipóteses, por se distinguirem ontologicamente, implicam distintos modos de apreensão. Na ordem do saber, isto é, da revelação, o conteúdo pressupõe a identificação da forma e da idéia, do plástico e do textual: no movimento do saber, ele não passa de um terceiro. Este terceiro pressupõe a descrição e a análise, mas ele próprio é sintético, já que no plano da iconologia requer-se um método “de interpretação que proceda mais de uma síntese que de uma análise” (8). A atividade sintética marca justamente o primado do humanista sobre os demais críticos, pois exige procedimentos difíceis de caracterizar, que, numa palavra, constituem a erudição. A superioridade do humanista deve ser controlada: amante, como os seus predecessores, da *antiquitas* e da *sacrosanta vetustas*, deve pautar os seus procedimentos pelas informações colhidas em documentos, ligados historicamente à obra; donde a necessidade da erudição: só ela permite reconhecer as peculiaridades do meio e do artista que produzem a obra (9). Na ordem do

(4) *L'Oeuvre d'Art* . . . , pag. 43.

(5) *Studies in Iconology*, trad. fr. C. Herbertte & B. Teyssèdre: *Essais d'Iconologie*, Gallimard, 1967. Pag. 17.

(6) *Ibidem*, pag. 18-19.

(7) *Ibidem*, pag. 20. *L'Oeuvre d'Art*, pag. 41.

(8) *Essais*, pag. 22.

(9) *Ibidem*, pag. 29.

fazer, pouco mudam as coisas, bastando inverter a sequência da processão. O conteúdo é o suporte da forma e do tema, a condição do aparecimento de ambos na sua especificidade. O conhecimento supremo deve revelá-lo e, assim, a obra de arte, enquanto forma e tema, deve ser considerada como o sintoma do conteúdo, sendo o humanista essencialmente um diagnosticador (10). O diagnóstico resulta, finalmente, dessa operação unificadora que é a contemplação: a atividade reveladora não poderia deixar de chamar-se “intuição sintética”. Ora, as condições da revelação do significado intrínseco não podem esgotar-se no auto-controle do erudito. É preciso que a própria obra satisfaça, na sua trindade, condições precisas; as hipóteses precedentes na ordem da revelação devem equilibrar-se: “quanto mais a proporção entre a ênfase dada à ‘idéia’ e à ‘forma’ se aproximar de um estado de equilíbrio, tanto mais eloquentemente a obra revelará o seu ‘conteúdo’... É claro que uma tal revelação involuntária será obscurecida na mesma proporção em que uma das componentes, idéia ou forma, for deliberadamente enfatizada às expensas da outra ou suprimida em seu proveito. Pode ocorrer que uma máquina de costura seja a mais impressionante manifestação de uma idéia funcional e um quadro ‘abstrato’ a mais expressiva manifestação de forma pura; mas ambas tem um mínimo de conteúdo” (11).

Não repousam todos esses conceitos na noção tradicional da obra de arte, que vive da função representativa? Não estaríamos sendo novamente transportados para o universo discursivo de Leonardo, Dürer, Vasari? Sempre o neo-platonismo a emparelhar o artista com o divino e a arte com a natureza: sempre a representação, a analogia, a imitação. Com efeito, não se é capaz de suprimir a representação, porquanto até mesmo no abstracionismo Panofsky remete o plástico a uma instância exterior decisória, apesar de o abstrato justamente anular o tema. Por outro lado, o equilíbrio da forma e do tema teria o dom de remeter ao conteúdo, isto é, às representações coletivas: é como se a representação plástica se articulasse melhor com as de um certo social a título de reflexo, de algo devindo, de emanação. Um equilíbrio imposto de fora, a ignorar a viragem da história da arte. Pensar o abstrato e o funcional com categorias clássicas não é paralisia pura diante de uma mutação que varreu os códigos anteriores?

Ainda mais: a consideração do conteúdo enquanto sintoma inscrito na junção do tema e da forma, não só institui um saber supremo — a iconologia — como também esvazia o plástico. Pois, como então diferenciar o historiador da arte do erudito que apenas opera com

(10) *Ibidem*, pag. 22.

(11) *L'Oeuvre d'Art*, pag. 41.

textos? Não há nada que os separe, donde a aparência de igualitarismo e interdisciplinaridade. “É na busca das *significações intrínsecas* (ou *conteúdo*) que as diversas disciplinas humanistas se reúnem num plano comum em vez de se tratarem mutuamente como servas” (12). Essa homogeneização não deve enganar, pois decorre tão só do escamoteamento do plástico. Nada, com efeito, permite distinguir o historiador da arte do especialista do texto a não ser este simples acaso que é o de uma melhor informação ou maior interesse pelo plástico. A procura do significado intrínseco dá as costas ao plástico para mover-se no interior dos textos. Quando muito, tem nele apenas uma mensagem a decifrar. Não é por acaso que entre os humanistas reina a hermenêutica e uma vaga semiologia: a causa deles é o reconhecimento, a revelação, a reativação, RE.

Outro pressuposto da iconologia é a vaga noção do orgânico: a obra de arte está contida numa totalidade que a suporta como fundamento. Mas a organicidade fica confinada às representações e, por conseguinte, ao texto. Ainda que recorte neste todo segmentos significativos, aqueles que são ditos mais de perto tocar à obra, Panofsky é incapaz de diferenciar essa “mentalidade de base” enquanto uniformidade organizada, da qual a obra é mera emanção. Nunca interroga a “mentalidade” sobre as relações da arte com o social. Meramente expressiva, à arte não se pode perguntar a quem ela serve, como se liga a outros modos culturais — ritos, festas, cultos — ou em que regime ela opera. Não poderia ser diferente o destino da arte-signo, expressão e emanção das representações coletivas: contornando-se o plástico, só resta esse sistema de remessas às “mentalidades”. Passagem que ilustra bem o esmagamento do plástico: “numa obra de arte, a ‘forma’ não pode dissociar-se do ‘conteúdo’: a repartição do colorido e das linhas, da luz e das sombras, dos volumes e planos, por mais deliciosa que seja enquanto espetáculo visual, deve também ser compreendida como investida de uma significação mais que visual” (13). “Espetáculo”, “prazer estético”: a arte como sonífero, a arte como deleite. Mas, essencialmente, por ignorar o plástico, a iconologia se endereça ao seu verdadeiro usuário, o homem do texto; ela é a auxiliar da leitura, pois a completa e elucida: é assim que os historiadores se servem da imagem; sucedâneo do texto, ela permite, quando usada, compreendê-lo melhor.

Poderia pensar-se que o emprego da homologia salva o plástico. Com efeito, ao analisar as relações do texto e da arquitetura que se impõem por volta do século XIII, Panofsky aparentemente os man-

(12) *Essais*, pag. 29.

(13) *L'Oeuvre d'Art*, pag. 277.

tém separados. Mas a homologia entre a organização das *Summas* e das catedrais tem novamente um terreno comum, o texto como significado. Mas não são os significados da *Summa Theologiae*, modelo das *Summas*, que interessam: é a ordenação dos significantes. A mesma organização que preside à disposição dos elementos arquitetônicos do Gótico clássico corresponde à ordenação dos capítulos e ítems do discurso tomista. No entanto, as representações novamente se impõem: para além do plástico, as idéias — mas, enfim, que são elas senão o significado do texto? Nunca pergunta Panofsky se a rigidez das *Summas* e a das soluções tão bem amarradas do Gótico contemporâneo delas pode ser investigada à luz, não das idéias como a da clarificação, que assim se põe apenas como um ideal religioso traduzível por um certo plástico, mas do poder. Até que ponto a rigidez do século XIII, em vez de voltar-se para Santo Tomás, não deveria ser atribuída a esses outros dominicanos que precederam os célebres Nicolau Eymerich e Francisco Peña? Pois cátaros e outros tantos independentes não estariam precisando de uma boa dose de ortodoxia? Confirma, assim, Panofsky neste livro (14) a postura de sempre: a homologia não considera o plástico como plástico, mas como uma mera ilustração do texto; sem ser linguagem escrita ou falada, permanece sendo linguagem, cujo significado é preciso revelar. Mais uma vez, o ver é esmagado pelo ler.

*

*

*

Pensar o plástico no horizonte e em confrontação com a linguagem, como em Goodman e Langer, já levantou protestos: “fica-se confundido ao ler, por exemplo, num livro da Sra. Suzanne Langer, que a arte não é uma verdadeira linguagem porque não utiliza elementos fixos podendo ser assimilados aos fonemas! Que semelhante coisa possa ter sido escrita e até mesmo discutida, abre abismos à imaginação e demonstra até que ponto existem, nos meios mais evoluídos, casos de cegueira plástica” (15). Dupla cegueira, não só plástica mas também social. Ligar, como faz Panofsky, o significado primário (o motivo) ao conteúdo é também ficar cego à articulação do plástico ao social. Com efeito, o plástico não é, em conjunção com o tema, um sintoma do conteúdo; ao contrário, inscreve-se diretamente nas práticas coletivas, sem ter que passar pela representação. O Gótico nascente, bem emparelhado por Panofsky com a consolidação da nova prática textual escolástica, não pode ser simples-

(14) *Gothic Architecture and Scholasticism*, trad. fr. P. Bourdieu: *Architecture gothique et Pensée scolastique*, Minuit, 1970. V. pags. 97 a 131.

(15) Pierre Francastel: *Peinture et Société*, Gallimard, 1965, pags. 209 a 211.

mente oposto ao Neoplatonismo e ao seu contemporâneo Românico; mas também não deve ser oposto o mundanismo de Suger ao conservadorismo monástico de Bernardo de Clairvaux (16). As representações que envolvem o aparecimento do Gótico e que definem o conteúdo não só anulam o plástico como também passam ao largo do social. A representação nunca é interessante nela mesma, importante antes analisá-la na sua ligação com o social. Submeter o plástico ao signo e o social à representação: foi, sem dúvida, Francastel quem mais firmemente se opôs ao vazio em que gira a iconologia.

A articulação do plástico e do social pode ser apreendida neste exemplo: que elementos permitem pensar o bloqueio do giottismo no Trecento? Por que a novidade de Giotto se esclerosou nas fórmulas quase estereotipadas de seus melhores seguidores, como Taddeo Gaddi e Orcagna? Complementarmente, que fatores intervêm para que este bloqueio seja rompido? A consideração de uma evolução iminente da pintura não pode dar conta dessa situação: é preciso nunca perder de vista a transformação social de Florença. Não descartar o político: por um lado, novamente os dominicanos, agora operando num outro contexto, sempre prontos a reprimir; Francastel analisa admiravelmente como eles conseguem impor um verdadeiro programa aos pintores, limitando, assim, a possibilidade da construção do novo espaço anunciado por Giotto. Por outro, é preciso que sobrevenha uma mutação social que altere o regime do poder, isto é, que se imponha uma nova ordem política, resumida na figura dos Medici, à reinante, ainda semi-feudal, encarnada pelos Strozzi e os dominicanos. Com o poder de uma burguesia efetivamente dominante, caem as prescrições rígidas dominicanas para se instalar agora a nova pintura (17).

Laicização do plástico: não só o assunto, mas a queda das limitações visuais impostas pela velha ordem. As batalhas de Uccello, o retrato e o triunfo do recto-verso de Piero nos Uffizzi, implicam uma mutação que se estende para além da temática e da representação: as lanças de Uccello inventam uma divisão do espaço pictórico tão marcante que os pósteros, como Velasquez, não o poderão esquecer. O carro em que triunfa Battista Sforza também importa, não como tradução de um texto ou ilustração das representações, mas como um objeto do quotidiano, geralmente concebido pelos próprios pintores.

A consideração do político repõe o texto no seu devido lugar: a pintura não o ilustra, mas também não decorre, como emanção, das

-
- (16) Erwin Panofsky: *Abbot Suger on the Abbey Church of Saint-Denis and its Art Treasures*; trad. fr. in *Architecture Gothique* . . . V. pags. 25 a 47.
(17) Francastel; *La Figure et le Lieu*, Gallimard, 1967, pags. 212 a 228.

representações coletivas. A iconologia é incapaz de articular o passado com o presente do historiador; é por permanecer limitada ao texto, que não descortina a diferença. Embora vaga e imprecisa, a posição de Francastel se delinea melhor: “não podemos nos colocar os problemas de discriminação histórica senão a partir dos dados atuais da experiência” (18).

A relação entre arte e sociedade não é fácil de articular, pois, matizada, nunca é automática. Ligação a afastar é a que tem no social um dado e na arte a sua emanção. O social, com efeito, não invade o plástico, como se este fosse um puro reflexo: é ignorar que há procedimentos que lhe são peculiares e que, num certo sentido, ele elabora os seus próprios objetos. Ainda: a defasagem entre as mudanças sociais e plásticas impede uma abordagem mecanicista da história da arte. Com efeito, uma nova visibilidade não se impõe de vez, mas combate a estabelecida. Ainda que um regime social permaneça, que a sua ideologia não seja contestada pelos renovadores, a mutação plástica pode ocorrer. O impressionismo ignora a temática social e sua renovação se dá num plano puramente pictórico. Se ele suscita reações violentas da classe dominante é porque ele muda a concepção pictórica vigente. No entanto, uma vez imposto, será celebrado por essa mesma classe. A articulação é, aqui, pouco fácil de analisar; ou melhor, é preciso ver nisso a autonomia do plástico frente ao texto e, ao mesmo tempo, sua inserção no social. A tensão introduzida pelos impressionistas é a marca da não-reflexividade do pictórico, de sua posição questionadora da maneira de ver corrente. Faremos nossa, restritivamente, esta observação de Francastel: “todo signo figurativo, como todo signo verbal, fixa portanto uma tentativa de ordenação coletiva do universo segundo os fins particulares a uma sociedade determinada e em função das capacidades técnicas e dos conhecimentos intelectuais dessa sociedade” (19). Demasiado genérica, a afirmação de Francastel opera em termos de coletividade e fins: passa por cima dos segmentos da classe dominante que são atingidos pela transformação pictórica. Todavia, ela interessa na medida em que desvincula o plástico da linguagem. Há, com efeito, um pensamento plástico que não passa pelo texto: “o primeiro erro a ser evitado é o de reduzir a Estética a uma teoria do signo” (20). E: “existe um pensamento plástico — ou figurativo — como existe um pensamento verbal ou um pensamento matemático. A Retórica não é o único modo de reunir signos... A operação figurativa —

(18) *Ibidem*, pag. 170.

(19) Pierre Francastel: *La Réalité Figurative*, trad. port. M. L. Barros: *A Realidade Figurativa*, Ed. Perspectiva/USP, 1973, pag. 91.

(20) *Ibidem*, pag. 9.

que está numa extremidade da cadeia das atividades humanas distintas da palavra e da ação — consiste não numa transferência de valores extraídos em seu meio ou em outros sistemas simbólicos de objetos e signos que emprega. . . A noção de uma arte que se limitaria a transpor 'idéias' previamente elaboradas através de outros sistemas significativos previamente constituídos choca-se com o mecanismo da visão" (21).

Entretcem-se no social diversas práticas; a especificidade do plástico não o separa do social, mas o diferencia de outras atividades. O plástico-ilustração de texto é um equívoco; no caso do Renascimento, a coisa figurada pertence igualmente a outros setores culturais. Assim, é a própria atividade do artista que se rebate em vários planos: não só pintor, mas também inventor de mecanismos, como a *nuvola* das procissões, cenarista, decorador, teórico, ele é múltiplo. O plástico, e a pintura em especial, não transpõem segmentos de práticas paralelas passivamente. Ao contrário, nessa multiplicidade entrecruzada de práticas, cabe à pintura antecipar o modelo arquitetônico, bem como dar nascimento ao cenário do novo teatro. É o caso da *Città Ideale* da escola de Piero della Francesca (22)

A coisa figurada não é exclusivamente pictórica. Pois, alargando-se a região, são igualmente plásticas as cavernas dos quadros de Uccello e as de cartolina dos presépios. Ainda: é essa cartolina que se torna a coisa figurada. São muitos os empréstimos recíprocos: o próprio nascimento da perspectiva linear é mediado por aparelhos destinados para outros fins: a caixa de Brunelleschi. Por sua vez, são os pintores que inventam dispositivos para desenvolver a nova figuração: a "queixeira" de Dürer, a vidraça quadriculada.

O figurado não é, pois, um texto, mas um objeto cultural. É preciso colocar-se decididamente do lado do signo para suprimi-lo em nome das "mentalidades" ou dos referentes de um símbolo. Por um lado, é nas práticas de uma sociedade (ou segmentos dela) que o plástico se inscreve, ocupando aí um lugar que não coincide com o do texto. Por outro, é por falta de sentido histórico que se o despoja desse seu modo de ser em benefício de um vago "referente". Nos dois casos nem se compreende a especificidade da coisa nem como ela se inscreve nos comportamentos de uma sociedade. É por se privilegiar, de saída, o signo (ou o símbolo, pouco importa) que se chega a depurar a coisa da trama, não necessariamente orgânica, social. A ênfase dada aqui ao Renascimento ou ao Gótico é estratégica, pois é a esses períodos que se atribuem mais frequentemente as funções re-

(21) *Ibidem*, pags. 69-70.

(22) *La Figure et le Lieu*, cap. II.

presentativa e de significação. Mas o próprio Ripa já advertia: para haver iconologia deve trocar-se o olho pelo signo. Embora não caiba analisar aqui os contatos a serem estabelecidos entre o plástico e o social no período que se estende do século XIII ao Maneirismo, deve ser afastada a noção de um plástico reprodutor de idéias, sem constância própria. Pois, o Giotto de Scrovegni não é um sacrifício expiatório, em que o dinheiro mal ganho exige uma paga altíssima? Não estão povoados de doadores os quadros de Van der Weiden? O recto-verso de Piero não é da ordem da comemoração? Réplica do panofskiano: a coisa pintada não passa então de sintoma da “mentalidade”. Ao que se retrucaria que a coisa plástica já está imediatamente no plano da “representação”, em termos panofskianos; que ela não é algo devindo. A rigor, ela não é nem tradução nem representação em geral. No primeiro caso, a “mentalidade” deveria ser suposta anterior e separada da coisa, o que em nenhuma cultura acontece: o plástico sempre faz parte das “mentalidades”, lhes é imanente. No segundo, estaria sendo postulado um “real” ou referente — natureza ou sociedade — que o plástico deveria reproduzir. Mas tal colocação do problema já não estaria datada, pois não pressuporia a superada querela entre o figurativo e o abstrato? Como uma prática específica, a pintura questiona a sociedade assim como o faz a linguagem.

*

* * *

Propondo-se tornar o plástico suscetível de uma abordagem tão rigorosa como o é a linguagem na linguística — e *La Figure et le Lieu* não se cansa de afirmá-lo — Francastel vê nesta última um modelo de exatidão a ser imitado. Fica, assim, proposto todo o problema: Francastel pressupõe uma região definida, condição de cientificidade. Mas, com isso, ele torna-se vítima do fechamento da obra de arte. Quando remete ao impressionismo, a Cézanne, Estève, Gischia, como ocorre em *Peinture et Société*, é para melhor explicitar a noção de espaço pictórico. A mutação que ele não poderia ignorar e que se acusa já em Cézanne, permanece barrada pela superfície pintada, que atravessa incólume a sua obra. Sensível à especificidade do plástico e à sua conexão ao social, não leva em conta a explosão que rompe os quadros tradicionais da tela coberta, com o que a sua própria posição de historiador fica comprometida. Pois, se escrever a história consiste em não ignorar o plástico e o social a partir do qual se pensa, se, além disso, essa atualidade deve, por sua vez, ser interrogada, Francastel fica aquém do projeto que ele próprio realizou em parte ao interpelar incansavelmente a posição de conquista do signo.

Entrevista do pintor Soulages ao crítico A. Parinaud (23):

P: — O método dos signos?...

S: — Não vejo muito bem o que você quer dizer com signos.

P: — A linguagem dos quadros...

S: — Linguagem... é uma palavra que me amola...

P: — Arquitetura?

S: — Não, são palavras impróprias à pintura. Penso que o que se exprime com a poesia ou a pintura é de um domínio diferente do que se entende geralmente por linguagem.

Não é que Soulages tenha razão por ser pintor, nem que o crítico se equivoque por ser crítico. Ambos enunciam proposições sobre a arte, e é este terreno comum — o discurso como referente — que marca uma diferença importante. Diferença que importa reter: não estaria o crítico impondo ao plástico as funções do discurso e o artista recusando essa intromissão? Mas não se trata de propor o inefável, algo que escaparia ao discurso: trata-se muito mais de enfatizar a irredutibilidade de um ao outro. Com Francastel, o plástico emerge como plástico nos processos culturais, emancipando-se da iconologia. Ora, é preciso destacá-lo do discurso agora no plano da percepção. Para tanto, deveria ser analisada a obra de Merleau-Ponty, o que não cabe aqui. É melhor permanecer junto a Lyotard, que trata mais de perto a oposição do plástico e do discurso.

Inverter a posição da iconologia: não tratar o plástico a partir do signo, mas, ao contrário, considerar o discurso a partir do figural. O discurso é, nesse caso, texto, o escrito. A diferença é da ordem do suporte, não questionado por Francastel, obviamente ignorado por Panofsky. Com efeito, o suporte não é a neutralidade a ser desprezada, pois ignorá-lo é justamente situar-se do lado do texto. Ele não é indiferente à inscrição, definindo-se face ao corpo que o vê ou lê. Leibniz: a *res extensa* é um ser de imaginação; indiferente, deve ser abandonada para dar lugar à força, a tudo o que é energético e portanto diferenciado. Não há espaço-receptáculo, ele é, antes de mais, relação. Na mesma direção, Lyotard: "o espaço do texto, o espaço da figura não se destacam de uma única extensão neutra na qual viriam inscrever-se os vestígios quer gráficos quer plásticos. A neutralidade da extensão é uma noção que deve ser criticada; ela não é nunca um dado imediato. Pressupõe um espaço-receptáculo nem textual nem figural em sua organização própria, suscetível de receber indiferentemente texto ou figura" (24).

(24) Jean-François Lyotard: *Discours, Figure*, ed. Klincksieck, 1971, pags. 164/5.

O texto e a figura não podem ser encerrados nas regiões imediatamente próprias a cada um, pois as figuras podem ser produzidas por um certo tipo de discurso e as propriedades do texto podem ser impostas ao plástico. Assim, visar ao discurso a partir do plástico não é considerá-lo apenas um texto; mais que isso, implica mostrar onde aparecem as características figurais. É por isso que devem ser opostos o discurso científico e a narrativa mítica; enquanto esta é produtora de figuras, aquela visa a suprimi-las. A riqueza desta implica o movimento contrário do discurso do saber, que, suprimindo-as, pode elevar-se à posição de matriz de uma infinidade de discursos possíveis, na medida em que a cada um deles pode ser assinalado um campo de referência específico. Com isso, a figura é expulsa: a narrativa cristã, rica de tropos, produzindo-os no próprio ato da enunciação, dá lugar a operações precisas, calculadas de modo a eliminar essa presença imediata do figural em benefício de uma elaboração que engendra algo devindo, o discurso como axiomática. “A narrativa mítica é um discurso que pertence ao gênero narrativo; o discurso de Galileu relata os procedimentos de variações em sua maior parte mentais, intencionalmente conduzidas e permitindo estabelecer definições, é o discurso de constituição de uma axiomática. Enquanto tal, o seu objetivo é, na medida do factível, eliminar de seu léxico e de sua sintaxe tudo o que é figura: substituindo-se a metáfora (figura de palavras) pela definição e a retórica (figura de estilo) pela regra de combinação das unidades. Ao contrário, a narrativa mítica pertence à categoria do discurso figural: toda narrativa repousa na constatação de uma diferença, de uma dissimetria entre uma situação inicial e uma situação final; contando-se uma história, introduz-se uma dissimetria, uma desigualdade na ordem dos significados e ordena-se essa desigualdade na sucessão” (25).

-
- (25) *Ibidem*, pag. 166. Mais esta passagem: *ibidem*, pags. 179-180: “A axiomática, conjunto de proposições independentes de um conteúdo, discurso sob o qual poderá vir colocar-se indiferentemente um certo domínio de referência, conforme ele satisfaça às condições do sistema formal, está prefigurada na obra galilaica como a posição inelutável à qual o texto científico deverá chegar a seguir. Essa eliminação do ‘conteúdo’ recobre exatamente a da diferença; a diferença está presente no discurso como ‘forma’ (como configuração, montagem) e como figura (de retórica); ela releva de uma estilística, na medida em que pode deixar-se, por sua vez, organizar como sistema (recategorização); a narrativa cristã, que releva de uma forma narrativa fundamental, traçando o périplo ontológico por um lado e que, por outro lado, não pode prescindir da alegoria, da metáfora, da sinédoque, de todos os tropos, para fazer ouvir o Outro ou o Alhures de que ela fala, essa narrativa é eminentemente um discurso de diferença. O novo discurso se coloca num plano situado abaixo do da estilística, plano do léxico e da sintaxe.”

A noção de figural em Lyotard recobre em certa medida o que entendíamos por plástico; por um lado, é o que exclui o discurso e, por outro, ignora a oposição do abstrato ao figurativo. Com efeito, opô-los é permanecer preso à relação entre um representante e um representado, é ficar na representação, já que se pressupõe o reconhecimento deste naquele. Mas essa maneira de definir o figural é demasiado estreita, datada; ainda: pressupõe justamente aquilo que Lyotard expulsa do plástico, a saber, o reconhecimento. É assim que o figurativo não passa de um caso particular do figural. Com esta noção, entretanto, Lyotard vai mais longe que nós com o termo “plástico”, na medida em que com ele circunscrevíamos uma região definida. O figural rompe tais limitações para poder emergir já no plano do próprio discurso.

Por sua vez, o texto pode invadir a figura. De onde vem a afirmação de Lyotard que Duccio, Ambrogio Lorenzetti, Mantegna e Lhote escrevem e que Masaccio e Klee não? É preciso então procurar o figural além da região pictórica; por um lado, Duccio e Lorenzetti prolongam num certo sentido a tradição miniaturista, na qual a página escrita e pintada goza da ambivalência do textual e do figural; a escrita é a narrativa cristã, cheia de tropos, portanto figural. Mas a figura, por sua vez, é construída segundo códigos estritos que lhe conferem a propriedade da escrita — as imagens de ambos, assim como as dos livros sagrados, funcionam como sinais a serem reconhecidos, de ordem portanto mnemotécnica. São sinais, isto é, figuras rigidamente codificadas, a excluírem a profundidade ou a perspectiva, despojadas, assim, do ilusionismo das figuras renascentistas. Por outro lado, por serem sinais, as imagens de Duccio e Lorenzetti funcionam como a letra, já que lá como aqui, tudo gira em torno do reconhecimento. Pois o que diferencia a letra da linha é a evanescência: a letra encaminhada sempre para além dela, para o significado, enquanto está incluída na palavra ou frase (26). Mas a linha detém o olhar, exigindo uma certa correspondência do corpo, sua ressonância. A linha é energética, a letra não, e é a primeira que efetivamente age sobre o corpo. Trata-se portanto da diferença entre o ver e o reconhecer, entre a energia e a mnemotécnica: ler é entender e não ver (27).

A singularidade de Masaccio pode ser avaliada nessa oposição entre o figural e o texto. Os afrescos de Carmine ficam a cavaleiro entre dois códigos extremamente rígidos: o medieval e o geometrismo exacerbado, como as prescrições de Leonardo, Manetti e sobretudo

(26) *Ibidem*, pag. 212.

(27) *Ibidem*, pag. 217.

Alberti, com sua *costruzione legittima* (28). E não será a geometria projetiva justamente uma das formas mais rígidas de codificar o pictórico, uma escrita portanto? Em Masaccio, nem a escrita do texto nem a da geometria: com ele, a pintura deixa de significar para mostrar; mas a abertura ilusionista ainda não está codificada pela geometria, tal como esta já aparece em Piero.

Reconhecer não é relacionar o significante com o significado, mas apagar o que há de plástico na letra; é torná-la evanescente. O maior dos perigos para a semiologia consiste em considerar a matéria inseparável do figural. Vem daí a necessidade de não excluir nunca o suporte; mas este já está determinado pela inscrição como plástico ou textual. A neutralização do suporte é o caminho do signo, pois assim se impõe a sua independência e passividade com respeito às inscrições. Mas até que ponto pode ser dito que Duccio escreve? A *Maestà* segue de perto a rigidez bizantina, mas não se apaga apesar de significar: pintura de tema, mas sobretudo pintura plasticamente codificada, tal como a miniatura medieval. Há, pois, um outro nível de reconhecimento, que não beneficia necessariamente a significação. Em Duccio, a superfície pintada se apresenta como a folha de um livro: a figura se destaca sobre o fundo; com Masaccio, ao contrário, ela se destaca do fundo. Em Duccio, a inscrição cromática é semelhante à das letras no papel: é o reconhecimento nos dois casos (29). No entanto, é apenas nisso que a imagem se assemelha à letra: ela funciona efetivamente como sinal mas não se apaga como esta. Em Masaccio, o suporte é tratado de modo a tornar-se um vidro, desaparecendo por trás do cromatismo: é a representação. Mesmo aqui a superfície de inscrição não é indiferente, pois funciona como uma vidraça dando para um espaço profundo (30). Essa abertura do fundo, que era denominada “furar a parede”, transforma a representação numa verdadeira encenação; os cenários do teatro, em Urbino, em Ferrara (31), já passarão pela geometria projetiva, que, com Serlio, triunfa de vez. Ainda presente em Duccio, o suporte muda de função na pintura representativa: é atrás dele que se desenrola a cena. Ao mesmo tempo, a significação estrita, contida na narrativa cristã figurada, dá lugar à insignificância: poderá aparecer qualquer tema, o não-tema, a natureza-morta e a paisagem. O suporte só reaparecerá em Cézanne, operando como elemento plástico; também a pincelada, oculta pelo Renascimento, passa a cumprir uma função essencial na elaboração do quadro.

(28) *Ibidem*, pag. 199.

(29) *Ibidem*, pags. 193-197.

(30) *Ibidem*, pag. 203.

(31) Maurizio Fagiolo; *La Scenografia*, Sansoni, 1973, pags. 7., 8 e 12. Antonio Pinelli: *I Teatri*, Sansoni, 1973, pags. 12 a 19.

Não fica nisso a relação entre o suporte e a inscrição; é preciso complementá-la mediante a consideração de um elemento básico, o lugar. Mas o lugar define o modo de inserção da obra na cultura. Em termos de representação, podem ser propostas as seguintes questões: a inscrição cromática tolera, oculta ou revela o suporte? No caso da miniatura, pictografia, escrita de linhas, ilustração de um livro sagrado, o qual, por sua vez, é posto a circular num lugar consagrado. O suporte é exibido: a página. Ainda: o suporte com suas inscrições participa de uma sociedade do sacrifício e do dom (32). No Renascimento, a inscrição oculta o suporte, bem como a si mesma: procura-se ocultar a pincelada; os traçados reguladores, que permitem a perspectiva linear, com a determinação dos pontos de fuga e distância — este último fixando a posição privilegiada a partir da qual o quadro deve ser visto — também tornam-se invisíveis. Com o advento da representação-cenário, estabelece-se uma tripla separação, que é a de um fechamento. A primeira cinge o lugar num fora e num dentro: o teatro e o museu se constituem como prédios desabitados. Um segundo fechamento, interior ao precedente, também segrega: a moldura do quadro, a rampa do teatro. Finalmente, um terceiro limite, este invisível, situado atrás da cena: os bastidores e a maquinaria do teatro, os elementos que determinam os pontos de fuga e de distância, a linha do horizonte, todos os traçados que possibilitam a construção do quadro-janela — tudo isso também é escondido (33). A crítica da representação na pintura foi iniciada pelos impressionistas ao mergulharem os contornos na luz, mas é efetivamente Cézanne quem desmonta a representação. Assinalar a atividade crítica da pintura de Cézanne já é colocar-se numa posição de crítico, e é o que tanto atrai em Lyotard. Com efeito, insistir na crítica da representação é assinalar a viragem essencial à aparição de uma arte nova, a qual, face à representação, dá-se como uma não-arte. Cézanne exhibe a maquinaria da representação (34): aparecem as inscrições, também o suporte, o quadro deixa de ser tratado como transparência, como uma janela abrindo-se para o infinito. Cai a relação platonizante das *rappresentazioni*, pela qual a multiplicidade é unificada nos pontos de fuga e de distância (visão monocular). Não é ainda a morte da representação em seu todo: os limites da crítica de Cézanne ficam na preservação do primeiro fechamento, no interior do qual permanece autônoma uma região fortemente codificada, insensível ao cotidiano, e o que é ainda mais grave, capaz de metamorfosear as funções das coisas. Duchamp mostrou muito bem como

(32) Jean-François Lyotard: *Des Dispositifs pulsionnels*, UGE, col. 10/18, 1973, pags. 257 a 260.

(33) *Ibidem*, pags. 264-265.

(34) *Ibidem*, pag. 272.

não é a coisa que conta, mas a sua inserção num lugar determinado: podendo acolher qualquer coisa, o museu lhe usurpa as funções originais para fazê-la desempenhar um papel, isto é, torná-la indiferente às funções. Não é pois espantoso que críticos, como Galard (37), bem como os próprios artistas, invistam justamente contra o que resta da representação — o essencial — a saber, a obra-fetichismo, assim determinada não por propriedades que lhe sejam inerentes, mas pelo lugar que as neutraliza. Confirma-se assim a questão central: não é possível permanecer no âmbito puramente artístico para analisar a arte, sendo preciso considerá-las nas suas relações no social. Uma história da arte que ignora o social ao mover-se no plano de um devir imanente, não pode dar conta da atualidade; ao mesmo tempo, ela endossa um hoje bem definido, que recusa as possibilidades artísticas do que fica fora do museu.

Os textos de Lyotard sobre as artes concentram-se num espaço de tempo muito reduzido: entre 1969 e 1974 muita coisa muda, sobretudo um deslocamento conceitual e, ainda mais, de atitude. Daí um problema: como podem coexistir modos de análise incompatíveis? Não se trata de um mero deslocamento diacrônico, que aliás, é notável: os primeiros textos, como *Discours, Figure* e os de *Dérive*, embora críticos com respeito à semiologia, não deixam de empregá-la, ao passo que os contidos em *Dispositifs* a suprimem em benefício de uma energética de inspiração freudo-marxiana. Não é, pois, uma tal diferença que interessa registrar, mas aquela em que a representação e a energética convivem num mesmo texto (36). Como pode Lyotard empregar conceitos e operadores tirados da representação no próprio ato em que a critica? Pois as relações representativas, como o par revelação/ocultamento, que comandam a análise das três figuras históricas — a miniatura medieval, a pintura renascentista, Cézanne — implicam a escolha da pintura da representação para princípio analítico. Com isso, não só se escamoteia uma postura histórica efetivamente crítica, como também a própria pureza da análise. O empréstimo feito a Buren no que toca às categorias da representação — o mostrar e o ocultar — não se integra em momento nenhum no esquema da energética. É como se esta fosse incapaz de dar conta de seu objeto, o que não ocorre na medida em que o grande interesse da crítica de Lyotard está precisamente em considerá-la produtora de conceitos e atitudes. Basta retroceder (37) para notar que a repre-

(35) Jean Galard: *Mort des Beaux-Arts, Le Seuil*, 1971.

(36) J. F. Lyotard: *Des Dispositifs pulsionnels*, "La Peinture comme Dispositif libidinal", antes publicado pelo Centro Internazionali di Semiotica e di Linguistica, nº 23, julho de 1972.

(37) *Ibidem*, "Freud selon Cézanne", antes in *Encyclopedia Universalis*, dezembro de 1971.

sentação é prescindível; ao fazer a crítica de Freud por Cézanne, Lyotard já anunciava a insuficiência da representação face à aparição de uma pintura que a suprime. Ao mesmo tempo, este artigo evidenciava um ponto importante: a crítica do texto pela pintura, em que aparece um Freud preso, ao elaborar sua teoria, à tradição renascentista, que o leva, inclusive, a não compreender a mutação pictórica de seu próprio tempo. Cézanne, crítico de Freud, implica a supressão da representação e, ao mesmo tempo, uma inversão importante, que é a possibilidade de criticar o teórico a partir do plástico.

Desse novo Lyotard é preciso reter sobretudo a análise que envolve a energética. Por um lado, ela se realiza no plástico a partir do momento em que caem os códigos renascentistas, isto é, quando o objeto deixa de ser considerado como passagem para algo diverso, para se dar como região investida pelo desejo. Por outro, a energética se volta em direção de todo objeto: assim como na pintura desaparece a representação, por conseguinte, toda maneira de diferir, como ocorre na iconologia, o mesmo se dá no social. “Se o objeto a ser pintado sofre a mutação... (pela qual ele deixa de ser) um objeto referenciado e representado para tornar-se o lugar de operações libidinais engendrando uma polimorfia inesgotável, seria preciso, talvez, levantar a hipótese de que ocorre o mesmo com outros objetos: objeto que se produz e consome, objeto que se canta e ouve, objeto que se ama” (38).

A coisa da arte inscreve-se no movimento geral dos objetos do Capital. Diferença histórica: com o Capital desfazem-se os códigos rígidos que canalizavam a circulação das coisas segundo valores simbólicos; doravante, a especificidade do simbólico dá lugar à indiferença da lei do valor. Com efeito, o Capital não propõe questões em termos de sentido — nem símbolo nem o Outro que doa — mas em termos de energia e transformação de energia (39). Do mesmo modo, há que separar em Freud as duas modalidades de desejo, a teleológica (*Wunsch*), a outra, para além da representação-cenário, para além, portanto, do finalismo mecanicista, processo. Mas o desejo-processo está sujeito a um duplo regime, Eros e pulsão de morte, energética pura, como no Capital. O duplo regime no processo primário tem em Eros o regulado, a boa-forma, é um regime de constância. Por sua vez, a pulsão de morte, desenvolvida em *Jenseits*, permite a Freud procurar dar conta do irregular, dos saltos, do desregulado. Ela opera nas intensidades extremas, Eros nas médias. Um Eros “apolíneo”, como unificação hierarquizada do composto, em oposição

(38) *Ibidem*, pag. 91.

(39) *Ibidem*, pag. 243.

ao excesso e à descontinuidade do silêncio dionisíaco da pulsão de morte (40). Como o Capital, o processo primário está além do sentido; o mesmo regime de constância de Eros aparece na lei do valor, na segmentação em unidades e comutatividade delas sob a igualdade dos valores na troca, como mercadoria. A economia libidinal é, pois, economia política, passando-se de uma para a outra através da noção de trabalho. Os códigos das economias regradas dão lugar à mercadoria, cuja indiferença substitui a especificidade da coisa. A lei do valor instaura-se como uma circulação desprovida de hierarquia, em que tudo é reversível, tudo podendo ser trocado por tudo (41). Excluídos o sentido, o símbolo, as especificidades, fica apenas o desejo determinado como metamorfose, transformação sem finalismos. Nisso encontram-se Lyotard e o *Anti-Oedipe* (42): a mesma recusa de um inconsciente determinado como linguagem, a ênfase comum nos processos. Uma diferença porém, capital: em Lyotard, a pulsão de morte é irreduzível às máquinas desarranjadas de Deleuze/Guattari — ela é puro silêncio, o aquém de toda forma de enunciação (43).

A economia libidinal (aqui apenas indicada, seria preciso analisar o mais recente livro de Lyotard, o que nos afastaria do tema) (44) não exclui apenas o simbólico e a representação em que se enreda Freud; ela marca também uma ruptura decisiva face aos textos que vão até 1971: fim da castração, da falta. Essa ruptura se rebate no que nos interessa: a história da arte. Comparem-se as proposições de *Discours, Figure* com as mais recentes: há uma viragem importante na qual desaparece o emprego da noção de *corpus* textual em benefício da consideração do desejo-processo. Antes, uma abordagem crítica, centrada na noção de descontinuidades a estabelecer a partir de um grupo de textos exemplares; a relação entre os dois rompimentos notáveis na pintura — o *Quattrocento* e a nossa atualidade (1880-1930) — é de inspiração epistemológica marcada. Não é uma comparação entre duas viragens, mas uma tentativa de constituição do Quattrocentos a partir de nossa contemporaneidade. “Pertencemos à revolução cézanniana e freudiana. É graças a ela que podemos compreender a do Renascimento. Ela desempenha portanto com relação a este o papel de um conceito ou grupo de conceitos operatórios. É assim que... as categorias saídas da crítica da confusão hegeliana a partir das obras de Frege, Saussure, Freud, Cézanne, serão emprega-

(40) *Ibidem*, pag. 282.

(41) *Ibidem*, pags. 101-102.

(42) Gilles Deleuze & Félix Guattari: *L'Anti-Oedipe — Capitalisme et Schizophrénie*, Minuit, 1972.

(43) J.-F. Lyotard: *Des Dispositifs pulsionnels*, pag. 240.

(44) J.-F. Lyotard: *Economie libidinale*, Minuit, 1974.

das para determinar a transformação do espaço pictórico renascentista. Assim, a relação entre as duas áreas é antes a de uma teoria com um domínio de referência” (45). Com a energética tudo muda: a relação será menos da ordem de uma teoria, mas da dos processos. A ênfase, embora não exclusiva, dada ao texto volta-se agora para o regime atual do desejo — como o analisam as economias política e libidinal — a título de condição de um pensamento da história. Não se começa pelo texto, mas pelo processo: a própria inteligibilidade teórica passa pela mutação econômica das coisas. Partir do símbolo, como fazem, entre outros, Goodman e Panofsky, é permanecer mergulhado numa pintura morta, é transpor anacrônicamente o passado para o presente, como se houvesse essa permanência imperturbável do simbólico e do representativo. Ao contrário, afirmar que a representação e o signo são constituidores das formações precedentes, implica a consideração do atual como algo diverso de um *corpus* definido, como afrouxamento dos códigos passados. Não que haja mera substituição ou um simples abrandamento dos códigos: essencial é afirmar que essa mesma rigidez passada só aflora a partir do momento em que é dissolvida, em que há indiferença (ou até mesmo hostilidade) a toda tentativa de recodificação. É, pois, a diversidade exacerbada das figuras que o desejo engendra hoje — inclusive no plano da coisa plástica — que torna possível pensar tanto a diferença quanto a rigidez da formação simbólica. Três textos a reter: “o que é questionado a partir dos anos 1880 através de abalos escalonados segundo a natureza do campo interessado, é a própria *posição do desejo* do Ocidente moderno, é a maneira pela qual os objetos, palavras, imagens, bens, pensamentos, trabalhos, mulheres e homens, nascimentos e mortes, doenças, guerras entram em circulação na sociedade e nela são trocados. . . . Antes este desejo se realizava num regime de trocas que impunha ao objeto um valor *simbólico*. . . . ao passo que a partir da mutação de que falamos (e cujo efeito melhor estudado o foi por Marx no campo econômico), a produção e a circulação deixam de ser regulados por referência a valores simbólicos” (46). “É preciso começar por *diluir* a região pictórica para proceder por uma espécie de *lise*, que nem mesmo é uma análise porque não está de modo nenhum assegurado, nem mesmo implicado que se termine voltando por produzir os elementos constitutivos elementares. (Encontrar-se-á simplesmente a energética e sempre a energética). E essa diluição é efetuada pela própria pintura: basta abrir os olhos, deixar passar o fluxo energético que essa pintura lança de todos os lados para perceber-se que é precisamente essa diluição que já está em curso, que essa pintura procede na ordem da inscrição pictórica a

(45) *Discours, Figure*, pag. 163.

(46) *Des Dispositifs pulsionnels*, pag. 76-77.

uma diluição que é análoga à que descreve Marx quanto ao que ele denomina a inscrição econômica, a economia política, mesma diluição, i. é, uma espécie de destruição dos códigos que circunscrevem as regiões, mesma passagem de afluxo energético sob todas as formas” (47). “Marx diz que é com o capitalismo que o trabalho emerge como categoria. Isso não quer dizer que as sociedades anteriores não trabalhavam, elas também trabalhavam, mas precisava-se dessa universalidade vazia do trabalho capitalista, trabalho abstrato, indiferente, para que a *contrario* possam apreender-se os dispositivos de canalização e exploração do trabalho nas economias pré-capitalistas. Igualmente, precisa-se dessa fluidez da energética na pintura atual para compreender que já nos dispositivos pictóricos anteriores tratava-se de energética, mas que essa energética era canalizada de uma certa maneira, que não permitia revelá-la como energética, que portanto a produzia sob outras disposições” (48).

Donde uma nova posição da questão da história do plástico: conectado aos dispositivos gerais, ele pode prescindir do discurso para ser apreendido no movimento que o desliga do simbólico para ingressar no energético. Ou ainda, é o discurso, enquanto racionalização, que atribui o simbólico ao que é energético. Nisso estaria o anacronismo; mas a racionalização dos processos não deve subtrair o simbolismo das formações que canalizam a energia segundo um sistema preciso e fortemente regulamentado, tal como ele aflora na sociedade do dom. O simbólico como filtro e canalização dessa energia: apenas com o Capital, que destrói o símbolo para instaurar a soberania do puro fluxo de energia e suas transformações, essa hierarquia pode ser captada como energia especificamente dirigida. O discurso, por sua vez, entendido como racionalização do processo, não é apenas algo secundário; como registro, não pode ser concebido à maneira do Romantismo, para o qual o discurso sobre as artes era algo acessório. Não se trata de sagrar uma arte absoluta com seu séquito de servos-críticos, incapazes das míticas alturas. O problema não passa pelo inefável com seus incompetentes comentadores; trata-se, ao contrário, de situar o discurso, coisa incômoda se se lhe subtrai toda pretensão de constituir objetos. Assim pensado, ele é marginal, pois não é senão o significar, no texto, do processo. Se a transformação plástica pode prescindir do discurso, se tudo se passa entre energias e canalizações conectadas a processos eminentemente sociais, Nietzsche tem razão: não só racionalização ou significação do processo no texto, mas também poupança. Como Nietzsche, Lyotard insiste na poupança inseparável da linguagem, na medida em que ela é regulamenta-

(47) *Ibidem*, pag. 242.

(48) *Ibidem*, pag. 253.

da pelo princípio de constância (49). Como então propor um modelo de tipo linguístico se o fechamento do plástico foi suprimido? A liquefação das regiões impede a constituição de um *Corpus* teórico, ao qual pudesse ser assinalado um domínio de referência, isto é, que exigisse justamente o que o plástico varreu, o fechamento em regiões. “Pode perguntar-se se querer continuar a produzir um discurso teórico sobre a pintura, a elaborar uma metalinguagem com seu léxico e sua sintaxe, cujo domínio de interpretação seria a pintura, se um projeto desse gênero não é anacrônico, não releva de um modelo discursivo, que, justamente, na prática pictórica, não tem mais correspondente, pelo fato de os dispositivos que regulam a inscrição pictórica hoje formarem, pela sua multiplicidade, uma espécie de não-dispositivo. Quando a pintura está em vias de se dissolver nas metamorfoses energéticas que o capitalismo faz passar através de todas as instituições, não é anacrônico produzir um discurso teórico sobre a pintura, teórico no sentido que a palavra tem hoje, i. é, uma metalinguagem cujo modelo é forçosamente linguístico, ou linguageiro estrito, creio que seria reconstituir na região discursiva um dispositivo que a prática pictórica, i. é, o domínio de interpretação que se trata de compreender, está justamente em vias de liquidar ou liquefazer. O que temos de fazer antes de tentar compreender, seria transformar a energética, que está em jogo no que se chama a pintura, não num dispositivo teórico, mas antes numa espécie de liquefação, numa espécie de produção aleatória, no sentido em que J. Cage a entende; não tentar resolver a questão da pintura no sentido de deter o seu sentido, mas, antes, de dissolver a questão, no sentido de desfazer as stases, incluída nisso a teoria como ‘stase’” (50).

O que escapa, pois, ao discurso do saber é o próprio plástico: se tal discurso é essencialmente associado ao princípio de constância, a arte, tal como aparece hoje, é inseparável da *Stimmung* imprevista, do desregulado, numa palavra, ela é investida pela pulsão de morte enquanto não-regime: fim da boa-forma, do signo, de tudo o que permite a hierarquia do orgânico. A pulsão de morte é o espantinho do saber, pois este ignora o silêncio, os saltos, o desregulado. É sonhar querer a volta do ligado, unificado, de tudo o que implique uma sociedade já sepulta pelo Capital. Pensar uma nova arte, uma nova sociedade seria banir para sempre a pseudo-unificação, ou melhor, essa unidade em que o Um é a condição de uma multiplicidade coordenada: é preciso evitar a todo custo a representação. Mas uma arte e uma sociedade assim determinadas não se inscrevem no imponderável?

(49) *Ibidem*, pags. 138-139.

(50) *Ibidem*, pags. 244-245.

A dissolução do próprio discurso do saber implicaria a dissolução geral dos gêneros, pois é ainda aqui que o ligado — pouco importando as determinações que se lhe dêem, coerência, dialética, modelo lógico-matemático — aparece intacto. No entanto, uma atitude semelhante lembra a sua equivalente em política, a do Múltiplo sem Um. Lyotard chega a ver na dissolução radical um fenômeno, se não revolucionário, ao menos crítico. Isso se entrevê quando ele trata da oposição Klee/Lhote. Neste, o desejo se realiza com a geometrização da linha, que, submissa, não destrói a representação. Abrindo a tela para o profundo deixa fantasmear. Não é sem razão que se afirma a incapacidade do cubismo de superar a representação. Mas Klee vai além: a linha não realiza o desejo porque, plástica, livre do geometrismo, é energética pura. Não se tornando evanescente, nem levando além de si, retém o olhar, angustiando-o por obrigá-lo a voltar-se sobre si mesmo (51). Em *Dérive*, Lyotard desenvolve a crítica do fantasma e do símbolo, propondo uma forma revolucionária de arte, ou ainda, afirmando que ela já é revolucionária. Com efeito, desde Cézanne a pintura deixa de funcionar como símbolo e de cimentar as relações de uma sociedade religiosa, deixando de ser elemento de comunicação, isto é, signo. Mas a liquidação do simbólico é inseparável da destruição da sociedade para a qual a arte funciona como elemento de ligação (52). Essa crítica do simbólico na arte só é efetivamente demolidora quando ataca, para além da disposição plástica o próprio social, ainda que a desconstrução tenha que ser feita através e no plástico: é o trabalho dos Pop e Hiper ao parodiarem o cotidiano para liquidar os objetos de consumo mediante os quais as sociedades “desenvolvidas” se comunicam. Mas a atividade desconstrutora tem que ser imediatamente plástica, não se dobrando ao discurso da revolução (conhecemos bem os resultados do plástico tradutor do discurso político: fim dos futuristas russos, volta da arte acadêmica); pois, o plástico deve ser desconstruído a partir de si se se quiser liquidar um tipo determinado de disposição. O plástico-tradução, com efeito, por submeter-se ao texto, torna-se uma manifestação reacionária, pois assim se acaba por lhe conferir um papel simbólico, o que implica a volta de uma sociedade arcaica (53). Discordamos de Lyotard quanto à possibilidade de uma arte revolucionária; a crítica do fantasma — e efetivamente o artista que fantasma o tempo todo só se repete — leva-o a pensar que a destruição pode, sobretudo ao operar nas artes de grande público, levar às intensidades extremas e insuportáveis, revolucionárias. É como se a

(51) *Discours, Figure*, pags. 219-236.

(52) J.-F. Lyotard: *Dérive à partir de Marx et Freud*, UGE, col. 10/18, 1973, pag. 220.

(53) *Ibidem*, pags. 222-223 e 234-235.

exacerbação da angústia — e uma sociedade revolucionária seria angustiada (54) — impedindo a realização do desejo, pudesse ser generalizada. Exemplo: o *Je t'aime, je t'aime* de Resnais. Ora, a afirmação de que a arte não se torna revolucionária, mas já o é, enquanto empecilho ao fantasma (55), pressupõe o apassivamento do poder que está aí, cuja maior ambição é fazer todo mundo sonhar. Por outro lado, e o público das telenovelas?

Talvez possamos marcar melhor nossa discordância com respeito a certas afirmações de Lyotard se insistirmos num ponto preciso, que permite abrir um leque de posições. Falta na análise de Lyotard a determinação local, molecular, da ordem de uma sociologia ou antropologia (sem que com elas visemos a domínios específicos, isto é, a objetos de suas propriedades exclusivas). A generalidade em que opera Lyotard não é descabida, já que é muito arguta a sua afirmação de que o Capital tende a liquidar o simbólico em toda parte. Mas o que deixa de ser visto é o molecular, o comportamento de grupos face à dissolução dos códigos estritos. Não se reproduziriam justamente aqui todas as determinações simbólicas? Nem todos os grupos, com efeito, se inscrevem no fluxo do capital, e a própria idéia de grupo remete imediatamente ao que o cimenta, vale dizer, o simbólico, a representação. Essa reprodução em escala local só funciona, por sua vez, onde há tendência, no plano molar, ao silêncio no funcionamento das engrenagens do Capital. Mas é no próprio plano molar que o simbólico pode ser uma exigência dos fluxos capitalistas (privados ou de Estado), bastando encarar o funcionamento dos Estados ultra-repressivos, com sua fraseologia grandiloquente e ocã, que chega, em certas circunstâncias, a seduzir segmentos importantes da sociedade. Numa palavra, falta a consideração do político, nas suas diversas formas. Neste sentido, é ao mundo dito desenvolvido que melhor se aplica a economia libidinal-política. Não há dúvida de que, por outro lado, é ela que permite apreender a irrelevância de uma análise de tipo weberiano do Capital de hoje: ele prescinde das morais e religiões, do simbólico, que regulamentavam a circulação e acúmulo no Capitalismo nascente. Hoje, no plano molar, o Capital funciona menos preocupado com a sua própria justificação que com a necessidade de fazer consumir, onde for possível, de fazer sonhar: televisão, propaganda, etc. A propaganda, hoje, tem que produzir os seus mitos: que distância não nos separa daquela, anti-fanasmática, do futurismo russo? Lissitzky. . . .

Quanto à posição do discurso, há que fazer restrições, ou melhor, há que desenvolver. Claro está que a energética mostra o que mais se

(54) *Ibidem*, pags. 236-245.

(55) *Ibidem*, pag. 238.

quis ignorar, o aleatório, o imprevisível, o que não se deixa abordar pela teoria, pelo menos por aquela — a nossa — de extração estruturalista (teoria num sentido muito limitado, que postula a sistematicidade no lugar da assimetria e da contradição). O plástico não é dado a um discurso liso, sistemático, na medida em que, como campo possível de referência, é todo irregular, assimétrico, imprevisível: John Cage, Pollock. Já o constatava Goodman, que, negativamente, ilustra a impossibilidade de enredar o plástico no sistema simbólico. Goodman como a imagem invertida de Lyotard. . . Mas, se a metamorfose anárquica do plástico não é acessível ao discurso científico, não só segundo a determinação sintático-semântica, mas também propriamente política, — não há que deter o sentido ou as metamorfoses do plástico — não fica vedado um acesso de outro tipo à linguagem. Sem dúvida, o plástico de hoje exige uma nova colocação da linguagem, ele a arrasta. Mas não se conclui daí o inefável. O que cai juntamente com o discurso teórico, definido no horizonte linguístico ou lógico-matemático, é a atitude histérica da grande síntese. Dir-se-ia que ela é sempre histérica, que sempre foi um fracasso; mas nunca ela se viu tão impossibilitada como agora. Se antes podia tentar-se descobrir o foco que permitisse traçar a curva totalizante, hoje a anarquia, a fundamental excentricidade do plástico não o admitem nem como hipótese. Não se segue daí a isenção: mesmo que se exclua o “panorama” (não é o espetáculo, a representação reinstalada?), resta a abordagem local, empírica, a ligar o plástico com o político, o molar com o molecular. O que não se pode recusar é a importância da crítica feita por Lyotard: livres talvez, do cinzento do Livro e dos gabinetes de curiosidades, imbricados na iconologia, a nos proporem um passado transparente, para além do trabalho de sua constituição, que implica, ao mesmo tempo, a crítica de nossa contemporaneidade, fica a necessidade de fixação na arte enquanto ligada às diversas formas de sociedade. Mas a dialética do social e da arte, na medida em que suprime a relação de pura exterioridade de um com a outra, não pode prescindir do empírico, vale dizer, da consideração de ambos em casos precisos.

Também não deixar de considerar a noção de plástico desenvolvida por Lyotard, homóloga, enquanto processo, aos dispositivos político-libidinais. Uma indicação rápida: dispositivos homólogos aos do Capital conduzem os fluxos da pintura. Circulação através de dispositivos, que são conjuntos estabilizados de energia, organizações de filtros, são organizações de conexões mais ou menos complexas a canalizar a energia que entra e sai transformada, interminável metamorfose (56). Que é, então, pintar senão conectar a libido na cor,

(56) *Des Dispositifs pulsionnels*, pags. 140-246-247.

e a libido assim cromatizada num suporte? Pintar é um trabalho de inscrição cromática (57). A pintura é um dispositivo, uma organização de *écrans* que filtram as inscrições da libido. Só essa generalidade da noção permite apreender a multiplicidade dos dispositivos pictóricos: maquiagem, o quadro, a pintura do Grande Canal de Veneza, a tatuagem. Mas, para além das modalidades da inscrição, do suporte e do lugar, a homologia ao Capital: sempre transformação de energia captada por dispositivos, que não passam de energia estabilizada, determinados e inúmeros, passíveis eles próprios de dissolução. É a partir daí que se pode apreender as diferentes formas históricas e culturais do ato de pintar.

LEON KOSSOVITCH

(57) *Ibidem*, pag. 246.