

Gombrich e Goodman

Representar não é re-presentar. A representação pictórica não é réplica, e a arte, por não imitar, não é o duplo da natureza. Assim como o pintor não rivaliza com o divino, como no discurso renascentista de um Leonardo ou de um Dürer, também a pintura e a percepção são heterogêneas. Já o sabíamos há muito. A descoberta da perspectiva perdeu o fascínio da convicção.

Autonomia da arte: Gombrich e Goodman (1) põem em jogo um arsenal de conceitos para arrasar, cada um ao seu modo, as ruínas da arte-cópia. Sem dúvida, palmilham um caminho que, se não batido, pelo menos está balizado: não se inscreveriam ambos nessa linhagem que desde o Oitocentos visa à derubada da imitação na arte e que encontra em Kandinsky sua figura exemplar?

Não há olho inocente: falsa impressão a dos Impressionistas — o ar livre está saturado de cultura, e os Acadêmicos, longe de constituírem um zero a desmistificar, marcam, ainda que negativamente, os limites de uma pintura possível. Para Gombrich, a tradição não é um simples obstáculo a transpor, mas sobretudo a condição de uma *Aufhebung*: a história da arte é imanente.

Mas o vínculo entre a arte e a cultura não é da ordem da homologia, como em Panofsky. Não se trata, para Gombrich e Goodman, de desvelar o oculto, alheio à fatura, à maneira de significado do assunto ou das condições construtivas da obra. Não é iconologia o que fazem, mas análise do símbolo e da notação simbólica. Em ambos, o fora da arte é episódico: o símbolo, diferentemente do niilista signo, o da hermenêutica, o da semiologia, não remete a nada sem fim. Ao contrário, Gombrich o analisa no seu fazer-se, Goodman, nas condições que impõe à representação.

Uma psicologia da pintura e uma teoria geral dos sistemas simbólicos: projetos aparentemente díspares. Mas não o são: não é por acaso que Goodman vive remetendo a Gombrich — a crítica da arte-cópia gombrichiana funciona como guia; mais: a psicologia está envolta na teoria dos símbolos. Um exemplo: do mesmo modo que a psicologia põe em cena uma pintura autônoma, que, rebatida, estetiza tudo, quer o social, quer o pessoal — não é, por acaso, o retorno triunfal de Berenson? — Goodman não a problematiza. Vale a pena citar: “a tarefa do artista, ao representar um objeto que está diante dele, é

(1) Ernst H. Gombrich: “Art and Illusion”, trad. italiana de Renzo Federici “Arte e Illusione”, Einaudi, Turim, 1965.

Nelson Goodman: “Languages of Art”, Bobbs-Merril, E.U.A., 1968.

decidir que raios de luz, sob as condições da galeria, sobrevirão para restituir o que ele vê" (2). É inútil prosseguir: o social e o individual estão marcados pela arte; aceitação do que está aí e incapacidade de compreender o comportamento da arte contemporânea, que Paulhan havia definido como arte de choque. Não é suficiente retirar-se da niilina dos signos: seria preciso pensar os encontros do social e da arte diferentemente. É o que procura fazer Jean-François Lyotard. Com efeito, podemos ainda operar como Gombrich, separando aspectos? Fazendo-o, nada mais se consegue senão a eternização do formal, considerado como independência pura, o para além de todas as metamorfoses. "La rivoluzione greca può aver cambiato la funzione e le forme dell' arte, ma *non poteva cambiare la logica* del fare immagine, il semplice fatto cioè, che senza una materia e senza uno schema che possa essere abbozzato e modificato nessun artista potrebbe imitare la realtà" (3). Como situar neste contexto as transformações impostas à música por John Cage, que transforma a notação musical de ponta a ponta para abolir o despotismo do compositor e do regente? Cage: "Não ouço os sons antes que sejam audíveis, não vejo ação antes que seja visível", e, "quero facilitar a vinda de acidentes e não prever o que vai se passar". Ler, em especial, o excelente artigo de Heinz-Klaus Metzger, que mostra a intrusão do político no formal, com o conseqüente abalo da lógica que rege a notação musical (4).

*

* * *

Uma lógica que é imediatamente política, não uma lógica que se pretende pura. Isolá-la, como o fazem certos lógicos, torna-se impossível: não seria este o mérito dos diversos trabalhos publicados sob o título: "Pourquoi la mathématique?" (5). Voltemos ao Professor Gombrich.

A figura de Constable domina o livro de Gombrich. Mais que uma simples ilustração, ela se impõe como o paradigma da atividade artística. Recolhe o essencial da meditação gombrichiana: o poder do conceito na fatura de arte. A pintura não principia pela impressão visual, o seu elemento é a idéia. Pintar e pensar não são, todavia, instâncias separáveis: a pintura é essencialmente obra da meditação, mas esta, por sua vez, está imersa na arte.

Um pensamento que é esquematização: representar não é reapresentar, mas classificar e fixar em esquemas. O esquematismo do pensamento e da representação é o princípio unificador do pensar/pintar. Coisa que Goodman não esquecerá ao analisar a representação (6). Conceito central do livro de

(2) Goodman, p. 14.

(3) Gombrich, p. 181 — sublinhado por mim.

(4) Vários: "John Cage", cahier 2, Maison de la Culture de Nevers et de la Nièvre, 1972.

(5) U.G.E. Coleção 10/18, Paris, 1974.

(6) Gombrich, pags. 40, 70, 77, 87, 88, 90, 106, 128, 212, 223, 292, 355, passim.

Goodman, pags. 31, 32, 33.

Gombrich, o esquema opera em diversos planos, com variada aplicação. No entanto, um dos seus modos deve ser excluído: o wölffliniano. Em Wölfflin, com efeito, o esquema é tão só visual, ainda que o olhar seja culturalmente determinado e proceda aos recortes estilísticos que o consagraram. Mas a diferença entre o clássico e o barroco sobrevoa o devir sem lhe pertencer: os “Grundbegriffe” fecham-se com a afirmação da circularidade das categorias da visão. Nada é mais estranho a Gombrich que isso; o esquema é imanente à história, recorta estilos — de grupo ou individuais — e se inscreve no fazer. Pensar e pintar são essencialmente fazer; ainda mais: pesquisar. Pintar é a aventura de uma experimentação apaixonada, na qual nunca se parte do zero, quer ao nível da história, quer pessoal.

O esquema é a vertente que separa o estereótipo da pesquisa, a inanidade da aventura: define o valor. Não a simples visão que ignora o fazer, tornando-o puramente determinado, como em Wölfflin, mas o ver como aprendizado. Os esquemas herdados ou se repetem ou se alteram, e a pintura, como valor, resulta de uma modificação. O movimento é sempre o mesmo: do familiar ao recorte que instaura uma nova visibilidade. Neste caso, o esquema se enriquece com a correção. Didatismo de Gombrich, sem dúvida, mas que, longe de ser inoperante, põe no aprendizado o poder da pintura. Aprender mas corrigir: é o estilo como diferenciação de esquemas. O estilo define-se, então, como uma combinatória nova, renovação das soluções. O familiar não passa do esperado, do poder que o esquema convencional impõe à vista, mas o novo é conversão do olhar. É o outro nível da noção de aprendizado: a pintura ensina a ver, e o pintor é o educador do público. Não é a natureza que ensina a ver o quadro, mas este a reinventa a cada passo.

Constable resume tudo isso. Sua figura é rebatida nos três planos: no do aprendizado, no da correção dos esquemas, e, em consequência, no da própria história. Para pintar *Wivenhoe Park*, Constable não parte do percepto, mas analisa a pintura de Gainsborough (o qual, por sua vez, copia Ruysdael, estuda os Holandeses). Inventa uma nova solução, inscreve-se na história da pintura. Uma história contínua, ainda que plena de desvios e ramificações. E o essencial: o domínio de um repertório de esquemas como base da invenção de novos. Mas qual é a novidade de Constable? Uma nova concepção da luz, uma nova transcrição da luz em cor. Voltar-se contra a escuridão do Maneirismo. Para conseguir essa luminosidade, tal como aparece em *Wivenhoe Park*, Constable inventa o verde claro, antes desprezado, como fator de luz. Surge um novo sistema de notação: a luminosidade deste verde, antes considerado horrível, reeduca o olhar, tornando-o aceitável.

*

* *

É muito vago o emprego dos termos “símbolo”, “signo”, “leitura”, “vocabulário” em Gombrich. Não permitem situá-lo como teórico dos símbolos.

Nada disso ocorre com Goodman, e "Languages of Art" é menos uma teoria da arte que teoria dos símbolos. Mas a arte é mais que exemplo: é o horizonte da análise.

Igual horror à arte-cópia em Goodman; mas a crítica parte de outro terreno: uma espécie de "lógica aplicada". Novamente, representar não é imitar: a semelhança é reflexiva e simétrica; não é o caso da representação pictórica: para que algo seja representado, o quadro deve ser seu símbolo, isto é, deve se lhe referir. A referência expulsa a semelhança da representação, a qual passa, assim, a ser regida pela denotação. Mas não basta ligar o símbolo pictórico à denotação: é preciso determinar como ela denota, ou ainda, mostrar como funciona um certo tipo de sistema simbólico para que haja representação.

Quanto aos *denotata*, a representação pode ser múltipla, singular, nula: a águia em geral das ilustrações de dicionário, um homem, o unicórnio. No último caso, há representação com denotação nula; é possível representar sem denotar. Distinção importante: para representar um homem, o quadro deve denotá-lo, mas não precisa denotar nada para ser uma representação de homem (7). Na representação, um quadro recorta uma classe de objetos e, por sua vez, inclui-se numa classe de quadros. Como em Gombrich, o quadro não copia mas classifica e caracteriza, é classificável e caracterizável: é a invenção de novos esquemas a partir de repertórios existentes.

Para representar, o quadro deve operar como um símbolo pictórico, definindo-se num sistema tal que o *denotatum* dependa apenas das propriedades pictóricas do símbolo. Mas a simbolização não se reduz à representação, e o denotar descreve movimentos opostos, que definem o representar (e o descrever), por um lado, e o exprimir (e o exemplificar), por outro. São usos opostos da denotação; mas não é só: na representação, o símbolo se relaciona com os objetos aos quais se aplica, a sua via é a do exterior; na expressão, o movimento é inverso, já que ela envolve posse, tornando-se, assim, menos literal mas mais direta que a sua oposta. Um quadro denota aquilo que ele representa, mas não denota propriedades: denota a cor cinzenta, mas é denotado pelo predicado "cinzento". Ainda: o que é denotado por um predicado o exemplifica. A exemplificação é posse mais referência, e nisto se distingue da representação, centrada apenas na referência. Por outro lado, a relação do exemplificar com o exprimir passa pela metáfora: o que é metaforicamente triste o é atual mas não literalmente. A exemplificação relaciona o símbolo com um rótulo que o denota, mas a expressão o faz metaforicamente: é assim que nem toda exemplificação é expressão, mas toda expressão é exemplificação. Na expressão, enfim, o que expressa é denotado pelo que é expresso, essa denotação é metafórica, e aquilo que expressa se refere àquilo que é expresso.

(7) Goodman, pg. 26: "Nem todo quadro de homem representa um homem, e, inversamente, nem todo quadro que representa um homem é um quadro de homem."

É insuficiente procurar constituir uma família de conceitos a partir da denotação. Apenas a análise dos sistemas simbólicos poderá definir o estatuto e a função deles: com efeito, não seria cabível afirmar que um quadro não representa mas descreve, ou que a obra musical não exprime mas exemplifica? Que condições devem, então, ser satisfeitas pelos sistemas simbólicos para que se possa dizer que representam, exprimem, etc? Ou ainda: que é suscetível de notação simbólica? Essas questões remetem à análise dos sistemas simbólicos, e Goodman abre sua análise para além do que se convencionou chamar arte. Embora as artes constituam o pano de fundo da investigação, o estatuto delas não é privilegiado em detrimento dos símbolos de outra procedência, tais como os diagramas, os mapas, etc.

Antes disso, o símbolo. Para Goodman, ele não implica o oculto e nada privilegia: “o símbolo é usado aqui como um termo muito geral e incolor. Recobre letras, palavras, textos, quadros, diagramas, mapas, modelos, e outros, mas não traz a implicação do oblíquo ou do oculto” (8). Mas não interessam imediatamente as relações do símbolo com a cultura, ainda que esta não desapareça: há uma psicologia implícita, uma certa noção da cultura, o infalível e medíocre “hábito” empirista, etc. Xirau aponta bem: “o uso dos símbolos é, assim, em boa medida arbitrário, ainda que o termo *arbitrariedade* não seja inteiramente adequado porque... os sistemas simbólicos dependem do que se poderia chamar, metaforicamente, fundo cultural” (9). O interesse do livro de Goodman está não nas “empíricas”, mas na análise das exigências a serem satisfeitas pelos sistemas simbólicos, bem como na aplicação deles às notações correntes. Para tanto, não propõe um sistema único, e Xirau chama a atenção para isso. “O plural do título (*linguagens da arte*), indica que não existe uma linguagem artística única e que os sistemas de notação — diferentes para cada arte — obedecem a formas de nomenclatura diversa. Noutras palavras, o termo *linguagens* já sugere o termo *nominalismo*” (10).

Na mesma linha que diferencia o genuíno do forjado, campo da peritagem consolidado por Morelli e Friedländer, há uma oposição muito mais importante e que transcende tais preocupações, bem como a própria pintura. Como a discriminação dos peritos, ela repousa no princípio de fidelidade da reprodução. Na pintura, a duplicação é o forjado. É inadmissível; mas o importante é que com isso a pintura se alinha entre as artes autográficas, nas quais a reprodução é impossível (do “moral” desliza-se imperceptivelmente para o “formal”). A autografia é da ordem do acabado, mas a alografia requer complementação. O melhor dos exemplos de arte alográfica é a música: a partitura não é o produto final, exige execução. Não pensar, todavia, que a autografia implique unicidade, pois, múltipla, a gravura não deixa de ser autográfica. Para além do Um/Múltiplo, é comum às duas modalidades o genuíno. Mas se o genuíno na

(8) Goodman, pag. xi.

(9) Ramón Xirau: “De ideas y no ideas” — *Arte, Notación, Conocimiento*, pag. 27, Cuadernos de Joaquín Mortiz, México, 1974.

(10) *Ibid.*, pag. 27, nota 5.

autografia é irrelevante, excluindo apenas a falsificação, isso não se dá com a arte alográfica. Uma execução só é genuína se o registro (score) não é violado por ela. As artes alográficas vivem da notação, que permite controlar a autenticidade da execução. Donde a importância da análise das notações e dos registros: só assim poderão ser estabelecidas as condições formais que possam autenticar a execução da obra.

Identificar. Como princípio da triagem, o registro deve separar as execuções que pertencem ou não à obra: não pode ser admitida a indeterminação entre o registro e as execuções; para tanto, é preciso também que o registro deva ser determinado, dada a execução e o sistema de notação. Este consiste de esquema simbólico (lado "sintaxe") correlato a um campo de referência (lado "semântica"); o esquema é formado de caracteres, que incluem inscrições e marcas. O sistema de notação é todo rigor, não podendo coincidir com o uso corrente do termo "notação"; só há sistema notacional — e uma notação, em geral imprecisa, torna-se sistema notacional — se forem satisfeitas certas exigências sintáticas e semânticas (11).

As cinco exigências são restritivas e demasiado gerais: indicam apenas as propriedades que uma notação deve satisfazer para ser considerada irrestritamente um sistema de notação. Há, de modo geral, sistema de notação quando todos os objetos concordantes com as inscrições de um caráter pertencerem à mesma classe de concordância. Nessas condições, um registro é qualquer caráter provido de concordantes, englobando os caracteres descritos em qualquer sistema de notação. Embora os concordantes possam ser eventos, etc, são, no caso das artes alográficas, as execuções. O registro define, então, uma obra;

-
- (11) São cinco as exigências, duas sintáticas e três semânticas. As sintáticas: a) Disjunção: os caracteres devem ser disjuntos, tal que as marcas formem séries igualmente disjuntas. As marcas que pertencem a um caráter são sintaticamente equivalentes. b) Diferenciação finita: os caracteres devem ser articulados. Com isso, não haverá indecidibilidade na determinação da pertinência da marca ao caráter. Um esquema é dito sintaticamente denso quando, entre dois caracteres quaisquer — eles são infinitos — possa ser assinalado sempre um terceiro. Nenhuma marca poderá pertencer a um caráter mais que a outro. Correlaciona-se ao esquema simbólico o campo de denotação ou classes de concordância. A concordância é com uma inscrição. Condições semânticas: a) Não ambiguidade: a relação de concordância deve ser invariante. Exclui-se, assim, toda inscrição ou caráter ambíguos. (A ambiguidade é a multiplicidade de classes de concordância para um caráter. Ela se opõe à redundância, em que há uma multiplicidade de caracteres para uma classe de concordância). b) Disjunção: as classes de concordância devem ser disjuntas. Dois caracteres não devem ter concordantes em comum. c) Diferenciação finita: um sistema de notação não pode conter nenhum par de termos semanticamente interceptos. Um sistema é semanticamente denso quando, para um número infinito de caracteres com classes de concordância, dados dois, entre ambos haverá sempre um terceiro. A densidade semântica viola a exigência (c).

mas a determinação de uma classe de concordância por um registro também implica que este, por sua vez, só seja determinado por cada membro dessa classe. É possível, assim, recuperar um registro, dado o sistema de notação e a execução.

Definido nas suas exigências, resta aplicar o sistema de notação às artes e não-artes (se é que essa distinção é relevante). Quais dentre elas podem pretender elevar-se à condição de sistema de notação, quais satisfazem os requisitos sintático-semânticos? É o capítulo V que se dedica a essa análise. Assim, por exemplo, a música só satisfaz às condições sintáticas. Mas na notação de Cage tudo cai por terra, inclusive as exigências sintáticas. Em Cage a música torna-se autográfica, pois é impossível verificar se uma execução concorda com as marcas. Sabemos, no entanto, que Cage está muito menos preocupado com a autografia que com a liberdade das execuções: a notação é desarticulada, há "ilogismo", porque o que está em jogo é desprezado por Goodman, a saber, o investimento político na arte a revolucionar tudo — é o essencial — "de fora para dentro". A notação é um problema que o formalismo de Goodman é incapaz de compreender. O terreno é outro. Poderia dizer-se algo parecido de certos "Pops", de Dubuffet, etc.

Há uma tendência que vem se confirmando: abandono de termos como "obra", "signo", "linguagem". Fala-se cada vez mais de "coisa pintada", de "efeitos", etc. Dessemiologização da arte? Ou será que os signos haverão de engolir essa oposição? Os apocalípticos como Kahler (12) invectivam contra a dissolução da forma, do signo: voltam-se para a arte contemporânea com o olhar dos "velhos bons tempos". A arte "significava"... A dispersão das tendências de hoje torna questionável inclusive um discurso *sobre* as artes: a prática está muito à frente do crítico de arte. Não deveria haver uma mudança de atitudes? Não do artista, mas do crítico, do saber.

Concluamos: Goodman aponta — justiça seja feita — para as limitações de sua abordagem. Não basta definir a noção de obra formalmente: o sistema de notação recorta uma definição arbitrária de "obra", já que não indica como selecionar um tipo de sistematização entre outros possíveis. É novamente a irrupção do não-formal, a sujar tudo, a afirmação do que Goodman denomina "história da produção", isto é, do devir empírico da arte, que se constitui como "prática antecedente", a qual deve fornecer os elementos para a seleção.

E a representação? Não pensá-la nela própria: ser representação é relativo ao sistema simbólico, a ponto de um quadro poder deixar de representar para descrever com a mudança do sistema. A condição a ser satisfeita por um esquema, para que possa ser considerado representação, é a densidade: um símbolo só é representativo se denso, podendo representar mesmo sem denotar; entretanto, embora a representação dependa mais da relação entre os símbolos

(12) Erich Kahler: "La desintegración de la forma en las artes", trad. esp. Jas Reuter, Siglo XXI, México, 1969.

do que com os *denotata*, ela requer que os símbolos funcionem como denotativos, ainda que não se possa assinalar um *denotatum* atual (com o que o campo de referência é nulo); mas os elementos só se tornam representações em conjunção com uma tal correlação atual. Assim, o que distingue a pintura da descrição — ambas se inscrevem no movimento para fora da denotação — é a diferença entre os esquemas articulados, no caso da descrição e os densos no da pintura.

Leon Kossovitch