

Arte e a suspensão da subjetividade*

J-.P Caron

* O presente texto é uma versão ligeiramente revisada de uma videoconferência encomendada pela artista Luiza Crosman para a exposição Open Skies, sediada no centro de arte contemporânea WIELS, Bruxelas

“ Sair da arte é cruzar um limite. Mas quando esse limite é ultrapassado, o ato se dissolve na realidade empírica. Ultrapassar o limite preservando sua dignidade é fruto da autonomia do ato. Então ou é um ato diferente, mobilizado para outros fins, ou ele permanece como arte e esta se repete.

Se o capitalismo tardio nos ensinou alguma coisa, é que qualquer ideia inteligente ou útil pode ser instantaneamente codificada, cooptada e mercantilizada de acordo com os aparentemente inesgotáveis ritmos de troca. A arte radical não foge à regra. A recusa formal, por parte dos artistas underground, de sucesso e distribuição ao grande público se radicaliza em uma aspiração à invisibilidade, mas a uma invisibilidade que é visível como tal. Esta questão apresenta analogias formais com a necessidade do conceito de obra de arte na vanguarda. Peter Bürger descreve o gesto de vanguarda, após a plena individuação da instituição-arte enquanto ápice do processo de autonomia da prática artística, como a tentativa de destruir a instituição-arte por meio do desaparecimento da arte na vida. Mas o desaparecimento deve tomar a forma de algo, de uma anti-obra, caso contrário também não seria registrado como ideia.”

Este resumo foi escrito originalmente para um congresso que não o aceitou. O Congresso exigia resumos que incluíssem alguma forma de apropriação, falsidade, falsificação. Incluí em meu resumo um trecho da chamada de trabalhos para esta mesma conferência. Não vou especificar qual parte não é minha.

Esta apresentação visa abordar o tema da *indeterminação* e *anonimato* em sua relação com o conceito de obra de arte, com a instituição-arte e com o ideal de vanguarda. Por ideal da vanguarda, me refiro ao que Peter Bürger, já mencionado, chamou de “destruição da instituição artística” e a “não separação de arte e vida”. Este artigo apresenta, portanto, os conceitos de ideal de vanguarda e instituição-arte como intimamente entrelaçados, e isso – eu acrescentaria – através de um conceito adequado da *obra de arte*.

Pretendo abordar esses temas em três fases. Em primeiro lugar, proponho apresentar um breve resumo de uma abordagem sobre a ontologia/morfologia da arte e da música desenvolvida por mim ao longo dos últimos anos, particularmente na tese de doutoramento que defendi na Universidade de Paris 8 e na Universidade de São Paulo, *L'indétermination à l'oeuvre: John Cage et l'identité de l'oeuvre musicale*. A tese propunha uma abordagem das ideias de Cage sobre a indeterminação e suas consequências em relação à identidade da obra musical. Numa segunda fase, procurarei observar certas consequências da suspensão da subjetividade do autor, em diálogo direto com o ideal de eliminação do ego composicional exigido por Cage. E, numa terceira fase, esboçarei uma interpretação do fracasso do *ideal de vanguarda*, ao menos parcialmente implicado nessas tentativas.

I

Uma ontologia de quadros-de-referência para a ação

A identidade da obra musical tem sido amplamente debatida na estética analítica e na ontologia da arte, pois apresenta ao filósofo uma série de opções problemáticas para a compreensão do tipo de objeto que uma obra pode ser: multiplamente instanciáveis, mas identificáveis como unidade através de suas instâncias; determinadas graficamente, mas realizadas por meio do som ou transmitidas pela tradição oral; instância espaço-temporal ou objeto abstrato na posição platônica; e assim por diante, à medida que os galhos crescem e se bifurcam na árvore das alternativas ontológicas. Minha intenção em *L'indétermination à l'oeuvre* era propor uma transferência dos problemas da ontologia – pensamento do ser como ser – como filosofia primeira para a filosofia da ação como motor da produção de identidades. A partir de então, os objetos não seriam mais considerados como “dados”, mas como fabricados por certas formas de ação socialmente instituídas. Essa filosofia da ação, por sua vez, inspira-se em uma filosofia da linguagem centrada nas reflexões do segundo Wittgenstein sobre o seguimento de regras, bem como a possibilidade de revisão da imagem do ser-humano-no-mundo, tal como é proposta pelo pensamento de Wilfrid Sellars. Nessa abordagem, a composição e execução de obras são consideradas como um caso de normatividade aplicada – resultam de regras aceitas como condições de uma determinada atividade – consistindo na criação, manutenção e sobrevivência de obras de arte, cuja identificação como objetos específicos resulta das normas da

referida prática. Esse raciocínio parece levar a um círculo vicioso – ainda que ele se revele finalmente virtuoso. Significa que a existência de obras de arte se deve a certas ações estruturadas, coaguladas nas instituições de uma sociedade – que, por sua vez, pressupõem a existência de tais “obras”. Ontologicamente, dependem, portanto, da adoção e preservação de uma série de regras de comportamento que elevam os resultados de certas atividades à categoria de obras de arte. O problema é então perseguir a análise dessa série de normas e comportamentos.

Essa transferência é também uma mudança de perspectiva em relação à linguagem, ou seja, uma passagem da perspectiva representacionista, segundo a qual a função primordial da linguagem é representar a realidade e identificar seus elementos constituintes, para uma perspectiva que desloca essa função sem eliminá-la, entendendo a linguagem como prioritariamente determinada pela pragmática. Nesse paradigma, a possibilidade de identificar objetos no mundo não está suspensa, mas ela surge agora como derivada, na ordem de explicações e apesar de uma simultaneidade factual, da emergência histórica da capacidade de seguir regras. Mas essas regras não devem ser consideradas aqui como introduzindo uma forma de rigidez no uso da linguagem. Pelo contrário. É justamente por sua constituição como ordem normativa que a linguagem é, em um sentido muito específico, relativamente livre de determinação natural. “Inventamos as regras à medida que avançamos”, como diria Wittgenstein, e ainda assim, em um momento específico, há sempre uma série de regras operacionais, que seguimos no momento presente, que atesta tanto nossa responsividade à realidade do mundo quanto nossa responsabilidade pela determinidade dos conceitos que usamos.

Aqui não é o lugar adequado para abordar de forma mais completa estas ideias, mas as deixo como esboço com vistas a uma compreensão do que virá a seguir. Em virtude dessa abordagem, a concepção problematizadora quanto à categoria de obra proposta por Cage poderia ser, ela mesma, problematizada. Normalmente, uma peça como *4'33"* é considerada uma abertura ao que quer que aconteça, uma suspensão da intencionalidade do compositor, um abandono da legislação dos gostos pessoais para preparar o caminho para fenômenos totalmente imprevisíveis pelo autor, intérprete e público. Em nossa interpretação, além de aplicar as novas regras propostas por Cage com vistas a se distanciar do resultado performático, *4'33"* exhibe o ritual do concerto como material para a obra. Assim esvaziada de todo conteúdo, é a posição de autoridade do intérprete no palco que justifica o comportamento do público seguindo um protocolo agora alheio ao seu objetivo inicial: tradicionalmente, a escuta de sons intencionalmente oferecidos do palco.

Esta ideia de modificação de protocolo foi sugerida pelo filósofo, músico e artista conceitual Henry Flynt, sob o nome de "Dissociação Constitutiva".

Considere uma situação ou configuração que é estabelecida por ordenações ou estipulações de regras. A situação pode pertencer a um gênero que é padronizado – um gênero que tem um protocolo-padrão ou diretamente verificável. Além disso, o gênero pode ter objetivos costumeiros – embora estes não tenham a força de exigências.

Uma dissociação constitutiva (C/D para abreviar) ocorre porque o instigador de uma situação altera os objetivos habituais do gênero. Uma vez que os objetivos tradicionais

são abandonados, o instigador pode eliminar ou substituir o protocolo padrão por um protocolo inescrutável.²

II

Normatividade e despersonalização

O desejo de Cage de bloquear a expressão pessoal na obra anda de mãos dadas com um certo ideal do que constitui a subjetividade do compositor enquanto escravo de seus próprios gostos e de como se libertar deles. Para Cage, a função da arte, que consiste em “imitar a natureza em suas formas de operação”, acarreta uma rejeição das funções de síntese do Sujeito. Em outras palavras, o desafio lançado à identidade da obra se reflete na contestação da identidade do Sujeito.

Pode-se ver aqui os princípios fundamentais do que é geralmente referido como uma atitude *eliminativista* em relação à identidade pessoal, às nossas experiências como nossas, ao nosso senso de controle sobre nós mesmos. A hipótese

2 “Consider a situation or configuration which is established by ordainments or stipulations of rules. The situation may belong to a genre which is standardized—a genre having a protocol which is standard or straightforwardly ascertainable. Moreover, the genre may have customary aims—although they do not have the force of requirements. A constitutive dissociation (C/D for short) comes about because the instigator of a situation alters the aims of the genre from the customary aims. Since the traditional aims are foregone, the instigator can evade or replace standard protocol with an inscrutable protocol.” (FLYNT, H. “Studies in Constitutive Dissociations” In: http://www.henryflynt.org/meta_tech/condissociate.html).

eliminativista, como avançada por Paul Churchland, defende que nossos chamados conceitos de psicologia ingênua (“*folk psychology*”), como a linguagem das emoções e dos estados psicológicos, serão suplantados por conceitos propostos pela neurociência completa. Isto equivale a uma estratégia reducionista, que pretende reduzir o vocabulário relacionado aos estados anímicos aos seus correlatos neurofisiológicos.

Esta tese afirma que nossa concepção de senso comum acerca dos fenômenos psicológicos constitui uma teoria radicalmente falsa, uma teoria tão fundamentalmente defeituosa que tanto os princípios quanto a ontologia dessa teoria acabarão sendo deslocados, em vez de suavemente reduzidos, pela neurociência completa. Nossa compreensão mútua e até mesmo nossa introspecção podem então ser reconstituídas dentro da estrutura conceitual da neurociência completa, uma teoria que podemos esperar ser muito mais poderosa do que a psicologia do senso comum que ela substitui.³

Sob esta perspectiva, somos levados à conclusão quanto à *irrealidade do Sujeito Substancial*, no sentido de que tanto suas experiências fenomenais quanto seus protocolos de raciocínio

3 “This thesis states that our commonsense conception of psychological phenomena constitutes a radically false theory, a theory so fundamentally defective that both the principles and the ontology of that theory will eventually be displaced, rather than smoothly reduced, by completed neuroscience. Our mutual understanding and even our introspection may then be reconstituted within the conceptual framework of completed neuroscience, a theory we may expect to be more powerful by far than the commonsense psychology it displaces.” (CHURCHLAND, P. “Eliminativist Materialism and the Propositional Attitudes” In: *Journal of Philosophy*, Vol. 78, No. 2, 76–90. Republicado em *The Philosophy of Science* eds R. Boyd, P. Gaspar, J. D. Trout (Cambridge, MA: MIT Press, 1991).” apud BRASSIER, R. *Nihil Unbound: Enlightenment and Extinction*. Palgrave Macmillan, 2007. p. 9)

– em outras palavras, o seguimento de regras, como já foi explicado, ainda que brevemente, acima, não são o que *parecem ser* do ponto de vista pessoal, mas podem ser identificados como processos neurofisiológicos descritos de forma naturalista – *causas* e não *razões*.

Mas as coisas não são tão simples. Ao mesmo tempo, o parágrafo acima aponta para uma tese sobre a irrealidade do Sujeito em que a descrição proposta daquilo que está no lugar deste Sujeito se baseia nos poderes descritivos de agentes usuários de linguagem – ou seja, *razões*, e não *causas*.

Além disso, no que diz respeito à relação com Cage, a ruptura se dá entre dois Sujeitos - um, que Cage identifica com a pessoa substancial empírica John Cage, que deve ser eliminado, e o outro, o Sujeito que performa a eliminação – uma função formal “John Cage” (a partir daqui “John Cage₂”) que ainda é o autor da obra, mesmo que todos os elementos experienciais empíricos do que foi o John Cage substancial (a partir daqui “John Cage₁”) tenham sido removidos.

Uma descrição concorrente da constituição neurofisiológica, a do filósofo Thomas Metzinger, sugere que o Self é, em certa medida, uma ilusão criada por nossos cérebros com o fim de processar informações de forma mais eficiente. Eles geram o que ele chama de “modelo de mundo fenomenal” dentro do qual há vantagens em se ter uma auto-representação do próprio sistema que representa. Essas vantagens equivalem a:

1. Ampliação da sensibilidade do sistema ao contexto e da capacidade de discriminação.
2. A auto-representação do sistema acrescenta uma posição dentro da representação do modelo de mundo.

3. Ela permite diferenciar quais são os movimentos corporais do próprio sistema e quais não são.

Metzinger chama esse senso de auto-identidade de “Modelo do *Self* Fenomenal” [*Phenomenal Self-Model*] – a impressão em primeira pessoa de nossa própria existência em perspectiva. O principal problema com a hipótese do PSM é que ele é epistemicamente transparente – ou seja, não visível como o modelo que é – ainda que seus efeitos estejam presentes. Mas, como Brassier insiste com razão, a posição de Metzinger não consiste em uma estratégia reducionista direta de identificar itens fenomenais com itens neurofisiológicos. Em vez disso, ele apresenta um relato da constituição da autoconsciência perspectival de primeira pessoa como superveniente sobre um complexo de processos subpessoais.

“Na versão da alegoria platônica desenvolvida por Metzinger, a caverna é o organismo físico ou sistema de processamento de informações como um todo; o fogo, sua dinâmica neurocomputacional; os bonecos, suas representações mentais; e as sombras na parede da caverna, suas projeções fenomenais. Mas, segundo Metzinger, não há prisioneiros na caverna; na verdade, não há ninguém. O eu consciente não é uma entidade, mas uma sombra; não um objeto individual, mas sim o processo de mudança de fase contínua pelo qual uma representação neurocomputacional multidimensional é projetada como um modelo

fenomenal de dimensão muito inferior sobre a superfície fornecida pelo modelo do sistema global.”⁴

Para Brassier, a descrição de Metzinger permite considerar um *agente como diferente de um sujeito fenomenal*. E esse esclarecimento pode, por sua vez, iluminar nossa distinção entre a constituição fenomenal de John Cage₁ e o seguimento de regras pelo qual John Cage₂ procura evitar que os gostos e preferências de John Cage₁ dominem os resultados, que devem por sua vez refletir “a natureza em suas formas de operação”. Mas aqui surge um problema. A descrição normativa de Cage₂ não é a do próprio Cage tal como presente em seus próprios textos. A dispensabilidade de Cage₁ é necessária para uma abertura para uma experiência que é de Ninguém. Como devemos então pensar nessa eliminação da *experiência* do sujeito enquanto agente para abri-la a uma *experiência* do mundo *não sintetizada por sujeito nenhum*?

Na descrição de Metzinger, sempre é possível manter a realidade das aparências em um nível específico de análise. Portanto, o Modelo de *Self*Fenomenal não é, estritamente falando, falso – as experiências que ele engendra estão realmente presentes para o sistema. Como diz Brassier, no entanto, elas não têm mais *primazia explicativa*. Assim, podemos neste

4 “In Metzinger’s version of this Platonic allegory, the cave is the physical organism or information processing system as a whole and the fire its neurocomputational dynamics; the puppet-simulacra of objects its mental representations; and the shadows cast on the cave wall its phenomenal representatives. But according to Metzinger, there is no prisoner in the cave; indeed there is no one there at all. The conscious self is not an entity but a shadow – not an individual object, but rather the ongoing process of shading-through which a multidimensional neurocomputational representation is projected as a much lower dimensional phenomenal model onto the surface provided by the system’s world-model.” (BRASSIER, R. “The view from nowhere” In: *Identities- Journal for Politics, Gender and Culture* vol 8/ n. 2/Summer 2011, p. 16 online: <https://uberty.org/wp-content/uploads/2015/03/brassier-view-from-nowhere.pdf>. Acesso em: 1º de abril de 2020)

modelo construir uma forma de ação estética que gera resultados fenomenais (“aparências”) tendo como material a infraestrutura normativa da própria ação – as regras e protocolos de ação que resultam na constituição das obras – que continuam sendo obras de arte enquanto há uma infraestrutura normativa que reconhece coisas – feixes de conteúdos sensíveis subsumidos em conceitos – como sendo obras de arte.

III

O sistema da arte

O último parágrafo explicita uma dimensão 1) de inter-relação entre diferentes sistemas (como o sistema normativo-social do mundo da arte e o sistema causal-natural do indivíduo) e 2) de autorreferencialidade do sistema artístico enquanto infraestrutura normativa que integra a si própria (ou seus próprios componentes) como material em igual medida à dimensão fenomênica das aparências. Nossa tarefa agora é esquadriñar um pouco mais de perto as condições sob as quais uma determinada prática artística pode se estender para fora de si ou, mais radicalmente, anular separação entre si e seu ambiente – como tanto Cage quanto a tese da vanguarda histórica preconizaram. Em outras palavras, trata-se da questão da inseparabilidade da obra do que ela não é, e do sistema de arte do que ele não é.

Uma pista interessante é indicada pela descrição por Peter Bürger do advento da vanguarda. Para ele, a obra de vanguarda configurava um fenômeno diferente da obra de arte do modernismo inicial. Enquanto a produção modernista ainda estava sujeita aos ditames da *prática artística autônoma da época*, contribuindo para sua autonomização gradual com relação a objetivos heterônomos, a vanguarda se caracterizava pela *rejeição total da instituição-arte, e, portanto, de sua própria autonomia*. Esta operação só foi possível devido à prévia individualização e autonomização de uma esfera de produção propriamente artística. Em certo sentido, é somente quando a arte se libertou de restrições externas – função religiosa, funções de celebração social etc. – que se tornaram possíveis: 1) a individualização da “arte” como algo específico e 2) a crítica desta considerada como um todo. A crítica oferecida pela *vanguarda* era dirigida contra a neutralização da influência que a arte pode ter no mundo precisamente por meio de sua sub-sunção em uma esfera autônoma. A recuperação da vida pela arte dependia da destruição da instituição-arte como uma esfera distinta.

O que nos interessa em relação às consequências que gostaríamos de extrair da estética pós-Cageana (principalmente contra seus próprios adeptos) é a passagem da autonomia para a *visibilidade* da referida esfera autônoma, que ecoa nosso parágrafo inicial sobre o anonimato: como tornar a invisibilidade *visível - como invisibilidade?* Para que seja registrada enquanto ideia, ao invés de “perder-se no mundo” (N. Luhmann). A mesma forma pode ser apresentada como visível no próprio dispositivo de Cage: a indissociabilidade entre arte e vida é encenada em obras de arte individualizadas, sem as quais elas

apenas coincidiriam com eventos arbitrários, que compõem a tessitura corriqueira do mundo. Essa ideia é resumida de forma lapidar por Harry Lehmann, de um artefato que pode “renunciar simbolicamente à própria arte – uma renúncia que simboliza a arte”⁵. Quer dizer, o meio [artístico] pode não ser transparente [enquanto meio], mas resulta de uma diferença, mesmo que essa diferença não seja registrada como um fenômeno aparente. Pode-se evocar aqui a teoria dos *indiscerníveis* de Danto – objetos diferentes que se caracterizam por sua identidade fenomenal, embora difiram em suas propriedades não perceptivas. Suas diferenças são perceptivelmente opacas – assim como o funcionamento dos processos subpessoais envolvidos no Modelo de *Self* Fenomenal. Mas, suas diferenças se tornam manifestas assim que uma *diferenciação de tipo funcional* é considerada.

A conclusão desta breve abordagem de uma avaliação artística funcionalista é de que uma crítica global do sistema artístico requer uma individualização desse sistema. Em outras palavras, é preciso deixar de ser um participante de primeira ordem para assumir o lugar de um observador de segunda ordem – e que, ao fazê-lo, já não se está mais dentro dos limites do sistema.

Na ausência de diferenciação sistêmica, o que obtemos, ao invés do desmantelamento da instituição artística em prol da

5 LEHMANN, H. *Avant-Garde Today* In: http://www.harrylehmann.net/neu/wp-content/uploads/2011/04/Harry-Lehmann_Avant-garde-Today.pdf. Uma formulação tão diferente quanto interessante aparece em Graham Priest sobre o ready-made: que é arte *porque não é arte* – o que convida a compreender o que Priest chama de esquema de inclusão nos limites de cada sistema, sendo a escolha aceitar uma contradição real ou adiar a solução do conflito para um sistema integrado – como na teoria dos tipos de Russell. In: <https://aeon.co/essays/how-can-duchamp-s-fountain-be-both-art-and-not-art>. Acesso em: 1º de abril de 2020.

proliferação de atos criativos na vida, é a produção de enclaves nessa “vida” de espaços onde a lógica da autoria curatorial é desenfreada. Isso não resulta em uma desestetização da arte, mas em uma estetização perversa da vida, resultante de uma tentativa de eliminar a distinção Arte/Vida sem desdobrar cada um desses dois polos em suas mediações.

Isso nos leva à segunda tese. Uma rejeição total da arte contemporânea não significa rejeitar uma possibilidade aberta além do simples abandono do fazer artístico. A arte deve ser revisada elemento por elemento, através de um processo de explicação [*explication*] durante o qual talvez possa se tornar algo bem diferente. O caminho a seguir conduziria, portanto, não só da Arte à Vida, mas também, internamente, da Arte como fazer à própria Arte como Sistema, com o objetivo de conquistar um espaço onde a Arte não precise mais ser Arte. A trajetória de sua diferenciação funcional deve ser radicalizada, não como uma abertura simplista para o exterior, mas como um trabalho paciente sobre os conceitos que organizam os materiais sensíveis e (agora) normativos que compõem a prática. O funcionamento do sistema artístico é também o funcionamento do Conceito como guia para a ação (como afirma nossa tese wittgensteiniana sobre a ontologia da obra de arte). Nesse sentido, a normatividade não é simplesmente o que condiciona a ação, mas o que é condicionado em troca – o vetor transformativo das práticas entra em ação tão logo as regras que orientam nossas práticas não apenas lhes dão suas Formas, mas se tornam Conteúdos. Assim as próprias regras se tornam sujeitas a uma intervenção de uma ação estruturante.

A posição de Cage seria então reinterpretada, não como uma *abertura para fora dos poderes sintéticos do Sujeito*, mas

como uma clareira que revela seu funcionamento interno, enquanto um Sujeito lógico. Esta armação estrutural pode ser revisada em virtude da tese sobre a natureza sintética do Eu em distinção à atividade sintetizante do Sujeito.