



## HUME E A ARTE CONTEMPORÂNEA: A PICTORIALIDADE DA IMAGEM<sup>1</sup>

Cesar Kiraly<sup>1</sup>

### RESUMO

O objetivo deste texto é o de articular o pensamento do David Hume com a arte contemporânea, cuja consolidação demanda uma continuidade entre as imagens, bem como entre os conceitos e os objetos, abstratos ou não. O cético entende a filosofia a partir da pictorialidade do pensamento, cabendo a Hume aprofundar essa perspectiva pictórica, o que emerge nas suas análises sobre as relações, a identidade, a cor, dentre outras. A sugestão é que a proximidade entre o ceticismo e a poesia torna mais suave entender como objetos comuns se tornam obras de arte, como caixas de sabão em pó ou simples cadeiras são feitas em operações visuais de conceitos. A arte contemporânea seria dependente, no seu largo espectro, da habilidade de perceber *como um cético*. Ademais, indica-se que na arte contemporânea é a contemporaneidade entre as obras e os objetos que libera a imaginação a poder transitar horizontalmente entre os artifícios. E, nessa perspectiva, o artigo sustenta que o *Tratado* converge à arte contemporânea ao dotar o fenômeno da imagem com vocabulário material a partir do qual o dentro e o fora da consciência ou não são bem demarcados ou estão em clara relação de continuidade.

**Palavras-chave:** Ceticismo humeano; pictorialidade; arte contemporânea.

<sup>1</sup> Doutorado em Ciência Política pelo Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro (IUPERJ). Docente do Departamento de Ciência Política da Universidade Federal Fluminense (UFF). Email: ckiraly@id.uff.br | ORCID <https://orcid.org/0000-0001-9593-0814>



# HUME AND CONTEMPORARY ART

## THE PICTORIALITY OF THE IMAGE

### ABSTRACT

The goal of this paper is to articulate David Hume's thought in relation to contemporary art, the consolidation of which requires a continuity not only among images but also among concepts and objects, whether abstract or not. The skeptic understands philosophy through the pictorial nature of thought, and it is Hume who deepens this pictorial perspective, evident in his analyses of relations, identity, color, among others. The suggestion is that the proximity between skepticism and poetry facilitates an understanding of how ordinary objects become works of art, how laundry detergent boxes or mere chairs are transformed through visual operations of concepts. Contemporary art would this rely, in its large spectrum, on the ability to perceive *as a skeptic*. Furthermore, it is suggested that, in contemporary art, it is the contemporaneity between artworks and objects that liberates imagination to move horizontally across different artifices. From this standpoint, the paper argues that the *Treatise* converges with contemporary art in endowing the phenomenon of the image with a material vocabulary, through which the inside and outside of consciousness are either not clearly delimited or in a distinct relation of continuity.

**keywords:** Humean skepticism; pictoriality. contemporary art;

I

O que queremos é o silêncio; mas o que o silêncio quer é que se continue falando<sup>2</sup>.

O ceticismo foi inaugurado na escolha, e sucessivo abandono, de Pirro, à pintura, posto ter tornado a tradição que vincula pictorialista<sup>3</sup>. O que isso quer dizer? Que o pictorialismo tem que ver com a pintura, mas não é esgotado por ela. O cético virou duas necessárias cambalhotas como mensagens ao conceito: a primeira na escolha de uma atividade prática e a segunda na sua troca pela dimensão compositiva. Isso mesmo, o ceticismo inaugurado por Pirro é possível por tais viradas, a escolha da pintura, regime em que a pictorialidade é evidente, e a opção pelo pictórico, posto este ser o mais das vezes do pigmento. Assim sendo, pôde Pirro suspender o juízo aos discursos e ainda vê-los, posto não se esquivar das imagens produzidas, homólogas que eram, na ataraxia, a qualquer outra. Pirro pôde não se perturbar por ver tudo como imagem e cor, e não as confundir com o

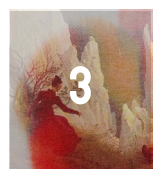





pigmento, muito embora esse tenha sido o índice para a visão com juízo suspenso. Isso para não dizer que se divertia lendo os versos de Homero e os emulando teria recebido 10 mil moedas de ouro do Alexandre da Macedônia. Misturando em si mesmo os seus gostos e praticando a pictorialidade da poesia.

Esta lição de Pirro foi, direta e indiretamente, aprendida pelos modernos que puderam fazer da passividade pictórica, um meio não apenas de perceber as aparências, mas também de construir imagens. Se Pirro ensina a ver, imperturbável, desde a pictorialidade, os modernos céticos desenvolveram modos de habitação, no perturbável, e de acréscimo de objetos ao plano pictórico. Por certo, a consciência da possibilidade de acréscimo do objeto não foi tirada do turbante, foi necessário desenvolvê-la na atividade descritiva, numa certa medida, manter-se descritivo – inclusive, pelo evitamento ao dogma –, seja pelas paisagens de Montaigne, os retratos de Bayle ou a impureza do abstrato de Hume. Pode-se dizer que o cético moderno fez da pictorialidade um operador, ainda que tudo seja cor, como Pirro demonstrara; afastando o invisível e o infinito, é possível entender como imagem até o discurso filosófico, aquele que na perturbação visa apagar os seus rastros pictóricos; é possível habitar também a perturbação, para descrever a sua lógica, e depois, pelo operador de pictorialidade, mostrar a composição de cor à qual está submetida. O cético moderno não é produtor de uma simples filosofia, mas de uma filosofia a partir da cor. É possível dizer que algo da velha suspensão do juízo é mantida. A minha intuição é que justamente seja a pictorialidade que permite tal descrição contínua do movimento. Isso porque seria difícil ver o caráter imperturbável, em toda a sua leveza, nas obras de Montaigne, Bayle ou Hume. Mas nelas com certeza estão as delicadezas pictorialistas de Pirro.

É a perspectiva pictórica, nela, que permite ao *bon David* descrever as relações filosóficas, como modos de fazer, sem a elas aderir ou rejeitar completamente. Na verdade, cabe perceber que semelhança, identidade, espaço e tempo, quantidade, qualidade, contrariedade e causa e efeito não esgotam as relações filosóficas, e se percebidas, na comparação com outras formas de relacionar imagens, poderão ter os seus pressupostos contestados, e suas virtudes bem compreendidas. É a perspectiva pictórica, nela, que permite perceber o limite da identidade, ou conceber o objeto idêntico a si mesmo, ela se justifica apenas em algumas circunstâncias, mas a identidade consiste numa forma de *desatenção*. Se a experiência é levada a sério, a relação de identidade tem o seu limite contestado, devendo ser compreendida como uma forma de perceber objetos desde um estudo distraído. Se o momento nos exige levar a imagem à sua gravidade, o idêntico deverá ceder espaço ao distinto. A cegueira deverá se submeter à visão. Se a experiência, mormente, nos induzira ao juízo geracional acerca do surgimento de novas imagens, a operação de suspensão pictórica retorquiria pela prevalência do produtivo, de tal forma a





que mostre a geração e a identidade como espécies de inteligibilidade indulgente, mais uma vez, como exercícios filosóficos dispersos<sup>4</sup>. O cético, nessa medida, ao contrário do que se pensa, surge como pensador concentrado, ele atenta para a imagem e a sua composição, esfera em que o movimento é produzido, também, pelo exercício construtivo de acrescentar formas à experiência, num certo sentido, de instituí-las.

Por essa razão, explicitamos a afinidade entre o ceticismo e a poesia, em especial, a maturidade construtiva do ceticismo de Hume, associada à compreensão do objeto poético. Essa afinidade, condição à indeterminação das formas e habitação na vida comum, torna possível a arte contemporânea. Poderia me valer, diretamente, das hipóteses pictóricas desenvolvidas pela vanguarda russa ou dos enunciados da poesia concreta, mas não é o objetivo, ainda que neles esbarre. O anseio é mostrar a homologia entre o ceticismo e a poesia, de modo conceitual, mostrando-as como atividades, por excelência, da imagem, em virtude da extrema consciência acerca da natureza pictórica da experiência. Ela permite que o objeto comum seja entendido como pictórico. Tanto o ceticismo, quanto a poesia, não tomam as representações em seus próprios termos e movimento, ambos dão um passo atrás, para permitir que entreguem a composição. Os pontos são aqueles aplicáveis ao processo de construção dos objetos na experiência, por isso a suspensão pictórica é relevante, para impedir tomar os processos pela experiência. Um não se confunde com o outro, a experiência é o que permite o processo, e este é escrito com os elementos daquela. O resultado é a indiscernibilidade entre o objeto e a pictorialidade, cuja manipulação é levada a cabo pela poesia. A aproximação, entre poesia e ceticismo, torna possível objetos comuns poeticamente alterados e a arte ser apreendida como poética.

Hume diz “[o]s poetas criaram o que chamamos de sistema poético das coisas; e, embora nem eles mesmos nem seus leitores criam nesse sistema, ele costuma ser considerado um fundamento suficiente para qualquer ficção” (T 1.3.10.6). A poesia, porque percebe a ordem das coisas, é capaz de propor uma ordem poética, se o interesse não é o deslocamento com relação a um plano, mas com ele se mesclar, “[...] e se algum desses incidentes for objeto de crença, concederá força e vividez a todos os outros com que esteja relacionado” (T 1.3.10.7). A poesia poderá ser compreendida como a percepção da ordem e acréscimo de objetos. Ela perde a sua especificidade formal e se confunde com a manipulação comum do sentido artístico.

Nesse sentido é necessário investigar a natureza da poesia, enquanto prática de acréscimo de objetos pictóricos, sob uma perspectiva humeana, atrelada aos modos de percepção da experiência do ceticismo. Pode ser que filosofia dogmática



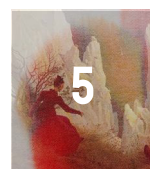


e poesia sejam atividades distintas, mas o mesmo não parece acontecer com a poesia e o ceticismo, que se mostram muito mais complementares. Daí a arte contemporânea aparecer como uma poesia cética. Uma poesia que não defende o seu privilégio na percepção da forma.

O cético, com o poeta, a partir da consciência acumulada e de seus usos produtivos, acaba por dar lugar a essa criatura que diz o conceito em objetos ordinários. O artista contemporâneo não só sente a continuidade entre a escrita e a imagem, entre essas e o abstrato, como percebe que a impureza do abstrato é a condição para que quadrados e círculos sejam encontrados antes de pensados. Assim, ele pode esbarrar em um conceito como em um artefato qualquer.

Como nos propõe Gibson, ainda temos dificuldade para saber por que a sentença “Julieta é o sol” é verdadeira (2011). Mas podemos entender que não é apenas porque conhecemos as circunstâncias de quando ela pode ser verdade; que seria o caso, quando, ao tomarmos-la como metáfora, atribuiríamos uma exigência indolente acerca de sua referência e a perceberíamos como uma verdade de mentira. A existência poética de tal sentença se deve à tomada de sua presença como concreta, ou seja, um problema pictórico novo é postulado quando a poesia dá existência material para Julieta-Sol. Ora, a metáfora existe onde não há problema, quando algo é imediatamente compreendido, quando sabemos que não nos choverão canivetes, ela é como um movimento perfeitamente anatômico, um texto em prosa corrente, uma representação figurativa; a imagem, e todo resto, está lá, mas vê-la não importa. Se compreender é ponto de partida, a imagem e sua composição se tornam excessivamente relevantes para a situação, que, na verdade, exige de menos. Nesse sentido, a concretude poética, por evidenciar a natureza pictórica da linguagem, em homologia que está com a imagem, tem a compreensão como ponto de chegada, e a verdade como partida. Pode-se conhecer cada palavra e cada metáfora de um poema, e isso não oferece tanto. O processo de compreensão começará quando ele for tomado como objeto pictórico, e não como conjunto de metáforas e palavras, quando se puder ver a imagem nele, e ele como imagem. Um poema, independentemente da sua qualidade, sempre tem sentido, apenas sentenças podem ser sem sentido, mas não imagens. Não há muito mais do que isso em uma obra de arte contemporânea. A operação de concretude do poema é que torna indiferente se ele está escrito no papel, ocupando um lugar no espaço ou se concerne a uma dinâmica.

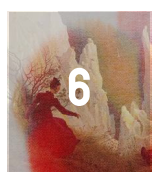
Uma contribuição evidente do ceticismo de Hume, para a compreensão da natureza de um poema, concerne ao trabalho da imaginação. Basicamente, para entendê-lo, é preciso, sob percepção pictórica, seguir a trilha do imaginado, no que concerne ao esforço de redução, procurar as alterações de linha, ponto, traço





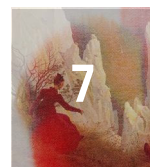
e quadro, ou, no que se aplica aos elementos referidos, os deslocamentos das associações de ideias: as semelhanças, as contiguidades, as sugestões de causa e efeito, até mesmo, o equilíbrio da crença causal sugerida. Por certo, o sentido de um poema não pode ser esgotado, e mesmo o acúmulo cultural crítico, a induzir formas de aprofundamento do gosto, não pode impedir novas direções, até mesmo mudanças bruscas na interpretação. A principal diferença entre o poema e a experiência *tout court* é a extensão. O poema se encerra no momento em que o poeta *diz*, naquele em que se percebe convicto de seu término, e por isso o poema é sempre entregue, mesmo quando encontrado por acidente. O poema é menor do que a experiência. A sua expressão contemporânea, por sua vez, concerne a torná-lo um pouco mais extenso, seguindo a experiência por um percurso mais longo.

Parece lícito dizer que a simpatia corre por dentro do poema, como faz com qualquer imagem. Num primeiro momento, como a experiência em seu todo, a aproximação com o objeto poético se deve a uma espécie de conforto, ele está lá fora, distante, não oferece qualquer risco à identidade pessoal. A relação com ele poderá ser exterior, de modo que o acesso curioso à intimidade possa se dar em bases nitidamente contratuais – se a experiência corrente se mostra avassaladora e imprevista, uma sorte de contatos e marcas é capaz de nos orientar ao afastamento com o que é desagradável, fustigante, que nos deixaria em posição vulnerável, menos nós mesmos, e mais a experiência –, a primeira aproximação com a poesia nos leva a crer que podemos reproduzir com mais eficiência tal mecanismo, posto o poema ser menos experiência do que a experiência. Na experiência, aprendemos a nos desviar do aspecto imprevisto da simpatia, até que somos surpreendidos vulneráveis e a virtude moral de nós se encarrega. Mas a expectativa com relação ao poema é que obteremos o que gostaríamos de ter da experiência e não tivemos, que dessa vez tudo dará certo. No começo o poema é um Outro e nada acontece, são só percebidas metáforas e falta de sentido. Obtém-se o que se esperava da experiência e não da experiência do poema. Não se obteve um sentir sem sentir. É nesse momento que qualquer leitor de poesia se torna um cético, mesmo sem nada saber de ceticismo. As letras se fazem em forma e cor; os traços, as linhas e os pontos assumem frequência notacional, maiúsculas e minúsculas querem dizer mais do que início e próprio etc. Desaparecem as paixões outras e restam apenas paixões *minhas*. O ardil da simpatia, de não nos permitir prever quando o outro se fará nós mesmos, de não nos permitir calcular a distância segura, de fazer o distante perto; tudo isso a poesia faz, ambivalentemente, cada vez mais, quão mais o gosto nela nos aprofunda. A obra de arte contemporânea insiste em implantar o ardil da simpatia na própria accidentalidade dos eventos cotidianos. Ela aprofunda a incerteza sobre quando seremos obrigados a sentir.



Antes mesmo de qualquer virada poética, Montaigne se vale do ensaio para fazer da enunciação uma obra pictórica. Ele pode interromper os sentidos, uma vez que os ensaios são imagens que se associam em C. Inegavelmente os *Ensaaios* são, na perspectiva que oferecemos, uma peça de prosa poética. Bayle se vale de estratégia parecida, ele, se nos remetemos à cuidada diagramação e escolhas tipográficas do *Dicionário Histórico e Crítico*, escreve, em aparência, por blocos compostos de letras. Um deles é o texto principal, outro, nota de rodapé, outro, nota de outra natureza ao lado do texto e daí por diante. O resultado é uma página um tanto complexa e de harmônica disposição, em que o leitor precisa fazer os olhos passearem, e um tanto escolher a rota que deseja privilegiar. Tal emaranhado visual costuma ser descartado e simplificado nas iniciativas editoriais mais novas feitas com o escrito de Bayle. Ele é importante para conferir a densidade ensaística do verbete. Porque o sentido do texto é composto também na decifração da página e na rota de leitura. Nisso, o texto funciona como oferta visual em que sentidos surgem por associação. A escrita de ensaios ou de verbetes, nas acepções que foram se perdendo, é o mais próximo que se pode chegar de escrever poemas. Na prática com as imagens reconhecíveis, percebe-se que Montaigne as oferece mais amplas, em paisagens externas ou internas à alma, em cenas citadinas, nos conjuntos de rostos, nas transições entre formas de vida, nos diferentes homens se fazendo por diferentes caminhos etc. Bayle, não obstante, usa o verbete para pintar retratos de filósofos ou de conceitos. Se por um lado possui espectro mais simples, por outro, os verbetes podem ser associados, por semelhança de família, como Maquiavel-Spinoza, ou mesmo por provocação, como Ateísmo-Paulo. Não seria demais afirmar que a prosa poética, no sentido mais tenso, como adquirido em Lautréamont, por exemplo, deriva sua possibilidade de tais iniciativas céticas com a linguagem e a forma. Foi necessário esperar por Malevich e Mallarmé para começar a entender a potencialidade pictórica do dicionário do Bayle. Contudo, só depois da arte contemporânea é que se pôde olhar para o ensaio como um objeto comum dotado de capacidade conceitual. A obra de arte contemporânea tem o seu estatuto de possibilidade vinculado ao ensaio cético, representando, para este, a passagem à vida do que só conseguia viver como texto. O ensaio fornece habilidade conceitual à imagem. A obra de arte contemporânea dela se serve para ir além do objeto feito de texto. O ensaio vira uma coisa.

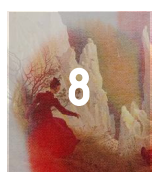
Hume, contudo, é o pensador mais completo em tal prática, apesar de ser também o mais comedido, pois além de largamente praticar a prosa ensaística, com





exceção talvez da sua *História da Inglaterra*, ele teria invertido o sentido pelo qual se investiga a imagem. Ao invés de tomá-la pronta em imagens mentais consolidadas, esculturas, pinturas, metáforas etc. acompanha o seu modo de formação, desde a dinâmica compositiva, em impressões, até modos mais evidentes, como na associação de ideias. Ao escolher tal percurso, acaba por esclarecer primeiro dinâmicas mais simples, porque com menos elementos, mas mais complexas, porque difíceis de serem percebidas, em que a imagem é tomada ainda não estabelecida, quebrada, com seus referentes não inteiramente estratificados, para depois abordar as que se consolidam como crenças, instituições etc. Não é à toa que o pensamento da imagem contemporânea, mesmo nas acepções que incluem a reprodução técnica, como a fotografia e o cinema, sente-se tão confortável com o que poderia ser chamado o modo fotográfico, ou mesmo cinemático, do pensamento do Hume. O *bon David* realizaria algo que seria retomado apenas pelo construtivismo, das vanguardas russas, e pelo concretismo. Tratar-se-ia de narrativa sobre a experiência, paisagens, retratos e abstratos, que se compõe a partir da pictorialidade mínima, dando novo sentido ao *minima sensibilia*, ou, noutras palavras, o fato de que o ponto e a cor precedem as imagens, sendo, portanto, formas elementares dessas, ou imagens menores. Como quem diz que não se controla o sentido da imagem, porque não se domina nem suas formas elementares, donde a futilidade das pretensões predicativas, posto serem anuladas nas adições. A responsabilidade do cético com a enunciação, e suas inibições, é vivida desde a percepção dos elementos mínimos da imagem, desde o ponto e a cor.

A partir desta convocação pictórica é que o cético se põe a investigar as condições pelas quais ponto e cor são percebidos. Trata-se do necessário para aquisição de elementos da experiência para a enunciação poética. Hume diz que a delicadeza do gosto faz com que, diante de um poema ou de um quadro, o sujeito se permita ser tocado em toda sua sensibilidade. Uma boa conversa, noutras, é um imenso prazer. O gosto seria aprofundado por esforço, nisso dotaria o seu portador de incomum elegância de sentimentos, ausente na média da humanidade, tornando-o identificável pelo apreço à tranquilidade e pela emanação de agradável melancolia. Hume, afigura-nos, não crê profundamente numa distinção entre as delicadezas. A primeira razão é que a rudeza também desorganiza um homem de gosto, independentemente da sua habilidade de se abrir e fechar ao mundo<sup>6</sup>. Por mais hábil que seja selecionando boas companhias, o descompasso por sofrimento, em virtude de alguma grosseria, não pode ser evitado. Confinar-se à companhia e conversação com poucas pessoas traz consigo uma forma de pretensão que aumenta a exigência sobre elas. Nada mais plausível, além do mais, se as formas de delicadeza fossem realmente tão distintas, que a pessoa de gosto se expusesse



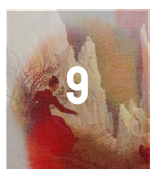


bastante para extrair mais de uma maior gama de experiências, ao invés de se limitar ao aprofundamento em algumas. Saber distinguir seria um estímulo a encontrar o sumo em vários lugares. Ora, não é equivalente ser cultivado e ser sensível<sup>7</sup>. O homem de gosto precisa ser mais sensível do que cultivado e não necessariamente é preciso que seja cultivado. A delicadeza do gosto deriva da delicadeza da paixão, é uma forma de lidar com ela, mas sem nunca extinguir suas questões.

A verdade a ser extraída, além daquela concernente às sensações modificadas pela intensidade e pelo remetimento às ideias em nossas almas, é que a ambivalência é definidora de nossas paixões. Se Hume se desvia da ambivalência na caracterização das paixões no livro II do *Tratado* e na sua *Dissertação sobre as Paixões*, o mesmo não se verifica nos ensaios aos quais nos remetemos. A poesia desnuda característica tão comum. Isso porque a arte poética, como a experiência, é quão mais madura na proporção em que compreende a ambivalência. Por não oferecer a ficção como conforto, a poesia pode veicular a ambivalência em estado quase puro, fazendo-a, nesse aspecto pelo menos, uma das experiências mais próximas da política. Mesmo a poesia épica é mais sobre a lírica do que sobre acontecimentos. Sim, algo semelhante transcorre com a música e com a pintura abstrata, mas, num primeiro momento, despertam paixão sem ambivalência por não terem referente<sup>8</sup>. Uma imitação é sempre agradável, por essa razão, viciosamente, busca-se traços representacionais na vida política, sobretudo na democrática, porque isso nos faz acreditar que temos menos responsabilidade<sup>9</sup>. A poesia não é assim, ela mantém a ferida ambivalente aberta e explícita.

Diríamos que entre a realidade, estratificada, e a ficção, o ceticismo, em especial o do Hume, está mais próximo da receptividade ficcional, pois sabe que é ela que ajuda a apreender os modos fisionômicos da fabricação de mundos – em oposição à proposição abstrata –, mas, entre a ficção e a poesia, o ceticismo está do lado da poesia, em virtude de que pratica o acréscimo, não propositivo, de objetos pictóricos na experiência, embebidos na ambivalência. A poesia acaba por não se distinguir da operação de mudança de estatuto dos objetos comuns, justamente porque ao tratar a linguagem pictoricamente, opera no âmbito da composição do sentido.

Apenas a pintura iguala a capacidade de utilização do pigmento, e do abstrato, que possui a poesia, mesmo a superando, por vezes, sendo ainda mais leve no carregamento do valor. A obra de arte contemporânea é possível, por tal compreensão do pigmento. O artista contemporâneo, como o cético, é um pintor, cujo resultado do trabalho é um objeto pictórico, este, nada mais é, do que qualquer objeto percebido com atenção.

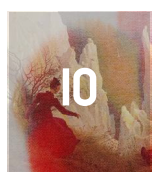




Hume bem percebe que a ficção abranda a paixão “[...] pelo infinito de um novo sentimento, e não meramente pelo enfraquecimento ou diminuição da tristeza”. (TR, p.25) Este novo sentimento é o *tal como*, espécie de metáfora prática. A ficção estabelece um *como se* que, em muitos momentos, torna-a inofensiva enquanto força política. O risco da ficção é o do encantamento manipulador. Ela adocica os usos da imagem, podendo fazer, do homem de gosto, um mero observador preguiçoso. A ficção, de forma semelhante à pintura figurativa, ameniza a paixão ao conter a ambivalência, mesmo quando a desperta. Ela é útil àqueles sob efeito de anestesia e traz brandura aos entusiasmados. Por essa razão não permite a passagem ao ato que permite um objeto pictórico embebido em valor. Na ficção os movimentos da imaginação predominam sobre a paixão, sem espaço para o excesso, e por isso a dor e a aflição são abrandadas. A poesia fabrica imagem cujo embebedimento passional a ultrapassa, de modo que extrapola o reconhecimento comum da dor e do prazer. O objeto pictórico resta no mundo dentre as outras coisas, como um trauma. O poema não pode ser frívolo, como Hume nos lembra, ele consiste na crueldade de mostrar morto, o filho preferido, a quem acaba de perdê-lo (TR, p.28). O poeta cético diz de juízo suspenso, o resultado é fazer com que a ambivalência ultrapasse a diafonia, para que haja a precedência do objeto que não pode ser esquecido. Assim o cético produz efeitos de moralidade. O poema acaba por ser a natureza morta que produz fome e asco ao mesmo tempo.

O escavamento no objeto pictórico permite que um padrão do gosto seja buscado. Ele parece existir, mas nem sempre é visível. Isso quer dizer que é custoso o estabelecimento de condições para o identificar, talvez porque moralmente relevante. Um mundo em que o gosto pode ser aprofundado. Em que o enunciado poético pode se inscrever. É um mundo melhor, melhor do que outro em que é mais difícil ou impossível. A possibilidade de se buscar um padrão do gosto se afigura mais importante do que o padrão em si. O padrão é variável. As condições para se ir atrás dele parecem mais estáveis e nisso repousa um componente moral. Para que se possa perseguir um padrão do gosto é necessário que o gosto possa se aprofundar na experiência. A possibilidade de que a ela se retorne para ter o *mais* a partir do passado. O aprofundamento, como soterramento positivo por areia movediça, é como um marcador de páginas num livro lido, uma releitura; desejosa das partes sublinhadas por um estranho. Mais ainda, poder fazê-lo.

A busca por um padrão do gosto nos é natural<sup>10</sup>. Ela consiste em ir atrás dos elementos compositivos da experiência. Uma ciência da natureza humana é um tanto isso. Ademais, é uma lida especial com a experiência, um gosto por ela, de forma a lhe querer ver o mais denso, o melhor. O tempo dedicado às obras de arte tem que ver com isso. Em tal disposição, a alma não se torna dócil ou preguiçosa. É capaz de manter certa ingenuidade ao se expor, conjugando-a com a maturidade,





inclusive, para saber não poder abdicar do risco, e nem da descoberta, é pelo que vale a pena dedicar a vida, tal amálgama serve para anular o tédio e o preconceito que poderiam advir de uma vida dedicada a repetir as mesmas coisas.


Hume crê ser fácil, apesar de raro, identificar o cético, aquele capaz de determinar a província variada do padrão do gosto, e diz que ele se destaca pela harmonia do seu entendimento e por suas faculdades superiores, que o colocam acima da humanidade. Se ele nota um detalhe e o indica, logo, os bem-dispostos são capazes de o confirmar. A província do padrão do gosto transita. E por mais que possa fazer contato, ela é diferente da história do gosto. Esta concerne à pretensão de posse sobre o gosto e a afirmação de qual deve ser seguido. Por mais marginal à filosofia que possa ser o ceticismo, está claro que o seu gosto se entranha em dinâmicas de compartilhamento civilizacional, como a poesia e outras obras. Se se acompanha as obras de Montaigne e Hume, por exemplo, não se objetará que o padrão pode ser buscado na comida ou no vinho; seria, de qualquer forma, procurar como um cético, como se renunciasse à autoridade, ainda que de modo inconsciente. Hume nos diz que escolhemos os nossos autores como escolhemos os nossos amigos, por humor, disposição etc. O *bon David* é também o objeto pictórico no qual nos aprofundamos por amizade. Há um gosto por ele. Um gosto pelo abstrato percebido como impuro. A possibilidade de nos fazer ver cor, mesmo sem luz. Nada como ter uma experiência que nos dá a perceber melhor.

### III

A filosofia pictórica da experiência de Hume pode ser lida de forma a fornecer coerência adicional a dois movimentos centrais para a arte contemporânea, a saber, a continuidade entre a cor e a escrita (ou entre a imagem e a escrita) e à materialidade do abstrato. Por certo que a clareza conceitual que a filosofia de Hume pode emprestar à compreensão desses fenômenos não deixa incólume a consciência de si própria. Assim, cremos que aproximar Hume de tais fenômenos que vertebram o contemporâneo, na qualidade de forma histórica repleta de especificidades, não só aperfeiçoa seu próprio corpo conceitual como nos dá uma nova dimensão de sua imensa originalidade. A questão aqui é perceber que ele lança luz sobre problemas que não faziam parte, de nenhuma forma, do seu contexto, e que, por isso, o alcance de sua filosofia é positivamente remodelado. A maneira como Hume compreende a matéria, no sentido de materialidade, nas primeiras partes do livro I do *Tratado da Natureza Humana* pode servir de esclarecimento para esses dois importantes problemas atinentes à arte contemporânea.

A continuidade entre a cor (imagem) e a escrita é melhor aceita depois que a arte contemporânea o demonstrou de modo prático. Isso é interessante, porque





nos dá a perceber que os pilares do contemporâneo são instituídos por um tipo de experimentalismo, afeito ao do Hume, que não separa os locais da experiência e do experimento, do descritivo e do especulativo. Assim é que a vitalidade da ciência da natureza humana do Hume parece advir de sua contínua cumplicidade com o experimentalismo dos artistas. Alguns desses experimentos são dignos de nota:

(1) No *Um Lance de Dados* do poeta Stéphane Mallarmé, dizíamos, temos, ao mesmo tempo, a imagem do movimento desempenhado pelos dados, atirados ao azar, e o sentido do poema. As letras são os elementares fonéticos para a formação das palavras e seus significados e formas abstratas utilizadas como signos do contato das quinas dos dados saltitantes sobre o papel. Além disso, o título do poema influencia a interpretação do experimento, pois ele nos dá certeza do que está em questão e que não há uma ordem certa para acompanhar a trajetória, posto que, como na continuação do título, o lance “nunca afastará o acaso”, que consiste, e não consiste, num simples lance de dados.

(2) A materialidade do abstrato é experimentada nos *ready made* de Marcel Duchamp e nas caixas de sabão em pó e nas latas de sopa de Andy Warhol. A materialidade, que é uma forma de indicar a realidade do abstrato, mostra-se justamente no modo como esses objetos, sem nenhuma alteração, saem do campo dos objetos comuns e se tornam obras de arte. Arthur Danto, por exemplo, escreve uma grande obra sobre o problema, analisando o sem número de implicações que essa transfiguração, termo que escolhe para dar conceito ao fenômeno, acaba por desencadear. A questão aqui, todavia, é outra. Ela pode ser posta nos seguintes termos: a transfiguração do lugar comum é uma amostra da possível transfiguração da matéria, tomada como impossível. Enganávamos sobre a impossibilidade da transfiguração por alimentarmos concepção equívoca da matéria e da abstração.

Aceitamos que o percurso da arte contemporânea foi intuitivo e não epistemologicamente orientado e que é o percurso histórico que torna o interlocutor humeano capaz de reconhecer os relatos de fenômenos que lhes são conhecidos do ponto de vista teórico. Ainda que essas operações cognitivas possam soar estranhas para a pessoa não familiarizada com a arte contemporânea, o leitor medianamente ambientado com a filosofia do Hume as explica sem dificuldade. No máximo, espanta-se com a concepção de arte, da qual pode, eventualmente, discordar, mas não com a operação de conhecimento. Os artistas, por outro lado, realizam tais revolvimentos complexos da matéria, via de regra, ignorando, por assim dizer, a viabilidade ontológica de seus experimentos. Isso sem levar em conta que Mallarmé, Duchamp e Warhol pareciam ter, a despeito de ignorarem a matéria em sentido filosófico, uma intensa consciência de até onde poderiam



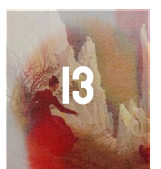


desafiar os seus respectivos públicos. Ora, mesmo sem domínio da dificuldade ontológica da operação em particular, eles souberam manejar, com aceitação, os espectros do que a matéria, sem arrebrantar, suportaria.

O fato de colocarmos Mallarmé, Duchamp e Warhol um ao lado do outro, indica que julgamos que a continuidade entre a imagem e a escrita e a materialidade do abstrato são, não simplesmente, eventos históricos que se acumulam, mas que concernem à mesma virada cognitiva, ainda que com intensidades diferentes. Assim, porque existe continuidade entre a imagem e a escrita é que algo como a transfiguração é possível. Se fosse impossível que práticas pictóricas distintas pudessem se comunicar, com muito mais razão, os objetos não poderiam, por assim dizer, mudar de natureza. A questão que explicitamos é que a pictorialidade da matéria viabiliza toda essa plasticidade da imagem e dos objetos.

Um elo precisa ser apresentado. Queremos dizer que, no começo do livro I do *Tratado*, Hume apresenta uma concepção da matéria que explica todos esses fenômenos aos quais nos referimos, especialmente com o debate que estabelece com o verbete, de Pierre Bayle, sobre Zenão de Eleia. Mas ainda nos falta mostrar o vínculo entre a matéria e o abstrato. Ora, a continuidade pictórica é que torna possível a continuidade entre imagem e escrita e a alteração da condição dos objetos. Eles podem mudar de estatuto, justamente porque são pictóricos. Se Hume deu a perceber que o abstrato é um dos efeitos da experiência, é porque, na verdade, o abstrato é, por definição, impuro. Na história da arte é Malevich que faz com que o abstrato habite entre nós, para poder, inclusive, dentre outras coisas, ser transfigurado.

Há muita disputa filosófica em torno do abstrato. *Grosso modo*, ela se dá entre os que afirmam a sua imaterialidade e os que não concordam. Descartes é um dos pensadores a ser interpelado a respeito da primeira posição, como, de uma forma mais complexa, também seria Hegel. A sensibilidade seria precária e se faria necessário obter alguma segurança para tornar o conhecimento claro e distinto. A obtenção de tal província seria resultado de um rígido processo de redução da experiência a partir da dúvida e outros artifícios. No fim, tornada mínima, a consciência ofereceria estabilidade, e, a partir dela, a verdade poderia ser projetada sobre a experiência. O início de tal projeção se daria justamente pelo abstrato da geometria. Uma abstração desse tipo não derivaria da experiência, mas da consciência, sendo-lhe intrínseca. Essa versão do abstrato é claramente imaterial. Se seguirmos essa linha de raciocínio, tão tradicional quanto o próprio pensamento, incrementada por Descartes, diríamos que o abstrato, assumido como geometria, existe em sua imaterialidade, tão somente no intelecto, na atemporalidade que lhe seria própria, por vezes, entendida, compartilhada com o





intelecto divino. A representação material do objeto geométrico não seria a forma, mas um esquema, um bosquejo. Dito assim, a versão do abstrato, oferecida por Descartes, soaria exotérica. Ela é, contudo, a vencedora no conflito das filosofias, de tal forma a soar como truísmo, que o quadrado mora no intelecto.

Hume, com relativa impopularidade, e Malevich, com importante repercussão, procuram nos mostrar a contemporaneidade do abstrato. O contemporâneo é o tempo histórico da pluralidade das formas e isso acarreta especificidades analíticas. Dentre elas, está a abolição da anterioridade, de um dos termos, na maioria das dualidades, como, por exemplo, a de Deus ao mundo, a da finalidade à história, a do prazer à dor etc. Então, a anterioridade é substituída pela contemporaneidade, e a que mais nos importa é a entre o abstrato e a matéria. É bastante conhecida a afirmação de Descartes sobre a especial precariedade do conhecimento da moral. Diante dela, ele recomenda uma moral provisória, se muito, derivada tão somente dos costumes. A despeito de suas convicções, uma série de filósofos cartesianos, como Hobbes e Spinoza, realizaram importantes investigações nos âmbitos da moral e da política e buscaram formas abstratas para valores. O erro comum de tal iniciativa, com algumas exceções, foi o de tomar a abstração moral nos mesmos termos em que Descartes tematizou a projeção abstrata sobre o mundo físico, a saber, como anterior à materialidade, ao tempo.

Hume, como dissemos, remedia tal preconceito, mas é Malevich que se faz reconhecido como aquele que pratica o gesto da contemporaneidade entre o abstrato e a experiência. Para tanto, em 1915, ele pinta um quadrado negro sobre um fundo branco, e depois outros quadrados, como um branco sobre fundo branco. A originalidade é pintar, como obra de arte, uma imagem que, como cópia, nada representa. A abstração é o material, ela representa a si mesma, por assim dizer, o próprio material diante dos olhos, conjugado com a forma, no caso, inaugurando a realidade geométrica. A abstração está na matéria, ela habita entre nós, porque, antes, quando as figuras geométricas eram esquematizadas, elas não tinham vida própria, eram apenas supostas, cópias imperfeitas das ideias. Esta é a boa nova. Antes do quadrado se tornar obra de arte, imaginávamos que, ao representarmos uma abstração, dávamos forma imperfeita a um ente atemporal, mas não, produzíamos abstrações concretas que, no máximo, imitavam outros entes materiais que as precediam, com a mesma impureza. Assim, o primeiro quadrado não teria sido descoberto, mas inventado, impuro, a partir das impurezas da experiência. A presença do abstrato, como obra de arte, não representa um quadrado, mas o mostra enquanto abstração feita de tinta. O abstrato não nos precede, ele é nosso contemporâneo, nosso próximo. Ele sempre esteve entre nós, mas não o víamos. Nesse sentido, Malevich foi capaz de algo que Hume não





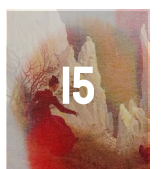
foi, muito embora soubesse o que aquele intuía, instituir a percepção do abstrato como um nosso contemporâneo material.


## IV

A arte contemporânea e o *Tratado* realizam efeitos parecidos. Não só qualquer coisa pode ser arte, quanto todas as obras de arte se tornam contemporâneas. Em outras palavras, a extemporaneidade não as define como arte. O *Tratado* faz o mesmo para o conceito, mesmo aqueles que se justificam por estarem antes do tempo, Hume os mostra como modos de generalização de aspectos da experiência, tendo a consistência derivada do quão mais razoável é a verificação do que se afirma. Nele, o mais extemporâneo dos conceitos seria um modo derivado, com mais ou menos cumplicidade, do contemporâneo. Além disso, Hume evidencia certa trilha de imoralidade ousada no distanciamento à experiência e à vida comum, mesmo nas suas formas mais anômalas. Assim, tanto Hume, com o *Tratado*, quanto a arte contemporânea, procuram mostrar o extemporâneo como uma particularidade do contemporâneo.

Não sem interesse, plêiade de artistas contemporâneos das mais variadas tendências pesquisam a percepção. Melhor dizendo, a incapacidade que sentem de trivializar a continuidade entre o interior e o exterior. O cuidado que precisam dedicar à indiscernibilidade entre o abstrato, até suas dimensões conceituais, e a experiência. Se os filósofos ainda não se preocupam com o contemporâneo, entretidos com as dores do distanciamento entre as ideias e as impressões, tal como parte dos repreendidos por Hume, artistas muito diferentes parecem contar com bússolas intuitivas. A vida comum pode até não gostar tanto da arte contemporânea, preterindo-a por certo ilusionismo moderno, mas esta é apaixonada por aquela. Isso nos leva, por exemplo, a Maya Deren, em forma bastante humeana de apresentar os impasses da percepção:

O conceito de subjetividade, ao qual a pesquisa estética tão frequentemente se refere hoje, não se origina em referência à arte, mas, precisamente, à ciência. Ao aceitarmos analisar as causas e os efeitos da natureza, com base na observação, tornamo-nos conscientes do efeito distorcido da subjetividade. Inicialmente nos aplicamos a desenvolver instrumentos destinados a “corrigir” a nossa visão e compensar as limitações subjetivas da percepção. [...] Mas mesmo isso não é suficiente. E tornamo-nos, eventualmente, conscientes da nossa posição subjetiva. [...] O realista descreve sua experiência da realidade. Ele nega o valor do original, da realidade artificial criada pelos rigores e disciplinas do instrumento artístico. Mas ele também não está disposto a se submeter aos rigores e disciplinas do instrumento científico objetivamente analisando a realidade. Então, move-se dentre





as ilusões de ótica do que realmente é, e pelos sonhos soturnos do que, artisticamente, pode ser (Deren, 2005, p. 45).

Na mesma direção se poderia citar um dos trabalhos mais conhecidos do precursor da arte conceitual, Joseph Kosuth. Em 1965, ele faz *Uma e Três Cadeiras*. A obra é composta de uma cadeira à frente, atrás, à parede, uma fotografia da mesma cadeira e ao lado o verbete com a definição de cadeira. A obra prevê tanto a impressão quanto a impressão de certa ideia, no modo como o dicionário a trata, e a ideia que daí decorre (Kosuth. 2006, p. 233-234). O *Tratado* remove a contraposição entre formalismo e cor e conceito e ideia. No fim, ele consegue explicar a arte conceitual e a sua posição contemporânea de maneira bem mais aguçada do que a vontade anacrônica de vincular a obra de arte aos juízos analíticos (p.219-220). O próprio *Art as idea as idea* em que as definições remetem o fundamento da obra de arte para o campo etéreo do sentido é dependente de forma e cor para fazer o conceito. A analiticidade da obra de arte contemporânea fica muito mais confortável se atentamos que mesmo as relações entre ideias são dependentes de se sentir para pensar nelas, isso a partir das relações de fato que simulam algo. A concretude do abstrato é notada em todos esses experimentos. Não é para se sentir a estética como um empecilho, apenas se capturada pela determinação do belo, uma vez que o gosto nada mais é do que uma atividade de aprofundamento, seja lá a direção.

O contemporâneo se dá na insistente horizontalidade, no caso, do vínculo entre a natureza humana e a experiência, donde a extensibilidade, evidente, da moralidade às mais variadas sensibilidades, e entre as obras de arte e a pictorialidade da matéria. Se a autoridade da precedência é dissolvida, torna-se mais simples perceber a continuidade entre as formas de vida e mesmo com os estratos inanimados relevantes aos modos de sentir. Na arte contemporânea é a contemporaneidade entre as obras e os objetos que libera a imaginação a poder transitar horizontalmente entre os artifícios. É nesse sentido que indicamos certo modo intuitivo com que diversos artistas contemporâneos são humanos no enfrentamento, com seus trabalhos, aos modos de ver e viver que pressupõem a verticalidade, a extemporaneidade, quando o que sentem é que, na verdade, tais relações se tornam eretas por vício. Ainda mais longe, a arte contemporânea dá a perceber a experiência de modo passível de ser encontrado em poucos livros de filosofia que não o *Tratado*. A consistência da arte contemporânea é dependente de tal narrativa.

O *Tratado* converge à arte contemporânea ao dotar o fenômeno da imagem com vocabulário material a partir do qual o dentro e o fora da consciência ou não são bem demarcados ou estão em clara relação de continuidade. A analogia

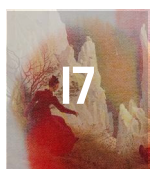




tipográfica da impressão vai nessa direção. Há nela o aspecto inegociável do *tipo* sobre o papel. Ainda quando sem tinta e marcado tão somente como relevo, ele permanece. Isso, se pensamos de modo concentrado, mas a impressão também é difusa, e, nesta modalidade, tão perene quanto. Se tenho a impressão de ser observado, há tanta impressão de tal ocorrência precária quanto se tivesse certeza. A positiva polissemia em questão aponta, por outro lado, à irreversibilidade da impressão. Uma vez que certa experiência se imprime em nós, como marca que é, não há como voltar atrás. É difícil, inclusive, sermos capazes de distinguir o que em nós não é impressão.

A menor intensidade da ideia é relativa. Ela é menos intensa do que uma impressão. Ainda pode ser, contudo, bastante forte. Se disséssemos que a mais forte das ideias é mais tênue do que a menos vigorosa das impressões induziríamos a entendimento enviesado. A intensidade da impressão é de tipo imediato, portadora de especial nitidez, impossível de ser manipulada. É o abrandamento de tal urgência que confere o esmaecimento da ideia, que a torna passível de ser associada etc. Parece-nos crível imaginar uma ideia que brilhe tanto quanto a impressão, mas nunca com o mesmo grau de nitidez e nunca a mesma irascibilidade. Um outro nome para o aspecto disponível da ideia, donde o indisponível da impressão, é *plasticidade*. As repetições fornecem brilho atrapalhador da característica plástica da qual falamos, mas não a extingue. O hábito de ter certos fenômenos sempre juntos constrange a habilidade associativa mais explícita. Um pouco de disposição devolve a viabilidade da ação um tanto mais arbitrária sobre a matéria, ainda que quente demais. Uma ideia pode aparentar, mas nunca é quente demais para que a imaginação opere nela. A impressão, por sua vez, é tão grave que mesmo a sua simplicidade detém algo de especulativo. Porque sentimos tanto e tantas coisas ao mesmo tempo que é sempre com a sua complexidade que lidamos. No fim, imaginamos o pressuposto lógico da ideia simples sobre a qual agimos. Sabemos que ele esteve lá, porém não nos foi dado senti-lo sozinho a ponto de termos a consciência dele. Ou dela: a impressão simples.

O mecanismo da associação de ideias remete primeiro à colagem e depois à montagem. O equívoco de tais analogias, se compreendidas de forma estrita, é o de repetir a oposição entre formalismo e conceito. Não está de um lado a cor e de outro a forma. A forma é feita de cor. Uma ideia que figura um objeto da experiência é ela mesma formada de ilimitados grânulos dos quais também se teve impressão. É preciso que a imaginação seja tomada como operadora de partes ainda abstratas das impressões feitas ideias. Se bem compreendidas, então colagem e montagem se tornam as mais contemporâneas das atividades modernas, por assim dizer, adequadas para se fazer compreender a associação de ideias como força explicativa da imaginação, mesmo em âmbito contemporâneo.

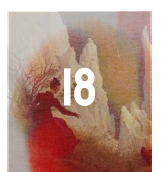




O uso de pedaços não artísticos na tela por Braque e Picasso são ótimas práticas para se perceber a transição da dualidade entre o artístico e o não artístico para a total continuidade entre os âmbitos. Um processo parecido foi levado a cabo pelas vanguardas surrealistas, principalmente no que diz respeito às ideias associadas de modo contraintuitivo. Se Hume gostava de se ocupar com a naturalidade com que a imaginação seguia a repetição dos acontecimentos, ao mostrar a operação de modo mais explicitamente pictórico do que Locke, por exemplo, passa a dar sentido à conjunção entre o que não é constante, base do absurdo e da transgressão artística.

Então chegamos a 1.2 do *Tratado*. A percepção da natureza imagética das ideias e das impressões nos coloca diante de um Hume pictorialista que é capaz de abarcar, com sua filosofia, a disseminação da arte na vida cotidiana. A descrição do princípio de associação de ideias, se para mais não fosse, ainda tradicional, é quase a consciência completa da colagem a tornar explícitas as formas e as cores que colocam juntas figuras e abstrações. É justamente a cor que atravessa a imagem e suas associações. Há que se dizer que a arte, no mundo contemporâneo, afastou-se, benfazejamente, da interpretação do significado metafísico da cor, donde se tornou ainda mais próxima do Hume, aparentemente pouco adequado para explicar a arte moderna, e suas formas verdadeiras. A cor, na imagem, para Hume, porque confundida com a própria experiência, é completamente habitual, ela deixa de ser tomada como um componente excepcional. A segura da cor, que a permite ser vista e levada para qualquer lugar, está no coração do contemporâneo.

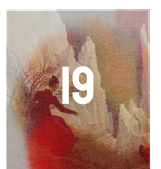
Qual parece ser a questão da seção 1.2? A impressão, em virtude da sua intensidade, indutora a um vocabulário tipográfico repleto de marcas, não precisa ser abordada, apenas, como a inexplorável fonte de anterioridade às ideias, isso porque ela também possui uma composição. É isso, a impressão é feita de espaço e tempo, de tal forma que ambos estão, de formas variadas, sempre juntos. Da maneira como se pode reduzir uma crença, uma ideia complexa e uma ideia até encontrar uma impressão, a operação redutora pode prosseguir, na impressão, até se encontrar as partículas misturadas de espaço e tempo, que participam da consolidação da imagem. As mesmas características da associação de ideias são encontradas em tal âmbito granular: elas são imagens que compõem imagens. As imagens são feitas de partes de imagem. O experimento sugerido em 1.2.1.4 é diretamente ligado a esse aspecto, posto que há um momento em que não se pode mais reduzir. Aquele em que um ponto a mais significa supressão. Hume, como é sabido, pede-nos uma marca de tinta sobre o papel e que o fixemos de modo a que possamos nos afastar dela aos poucos. O resultado é que a visão divide até o mínimo. Os ares são contrários à geometria de Euclides. O ponto, porque compreendido materialmente, ocupando lugar no espaço e tempo, não






é compreendido como o mínimo do pensamento a ser dividido infinitas vezes. O ponto é um pigmento. A questão é que o ponto é sempre experiência, de modo que quando a imaginação brinca de dividir o mínimo, na verdade, salvo sob perspectiva convencional, ela passa a rodar em falso, repondo, por sua vez, sempre o mesmo ponto. O universo do infinitamente pequeno, na imaginação, é uma dinâmica de etiquetamento de partículas que são, por assim dizer, do mesmo tamanho. Isso não nos impede, por meios técnicos, de encontrarmos partículas cada vez menores. Nesse sentido é que os postulados de Euclides são úteis à imaginação, ainda que o pressuposto, de não participação no espaço e tempo, seja falso. Nada, nem mesmo o espaço, escapa ao tempo, e vice-versa, ainda que as referências possam causar uma série de imprevistos e espantos. Euclides seria o primeiro dos poetas concretos, por ignorar a materialidade dos seus axiomas. Hume o abrigaria, dando a ele um significado contemporâneo.

Como dissemos, a experiência é contemporânea às impressões, porém também somos capazes de imaginar a experiência solitária, sem ninguém para a perceber. Apesar da prática ter muito de quimérica, pôde nos dar operadores, com alguma inconsistência interna, de inegável utilidade, tais como: o infinito, a identidade, a contradição, o invisível etc. Em 1.2.2.3, Hume se vale do mesmo artifício para dizer que a unidade e o número são extemporâneos. A unidade, nesse sentido, precederia o número, ainda que a sua dinâmica mais ousada, e os resultados mais interessantes, estejam, justamente, atrelados a ignorar tal reconhecimento. A unidade é uma representação do mínimo de experiência e está presente no número, mesmo quando este mostra o contrário. O átomo é apenas isso, a menor porção material, a menor quantidade de pigmento. Em outras palavras, consiste na porção de imagem que não comporta mais subtração, sob o risco de repetição de si mesma em movimentos distintos. Por isso 1.2.3.4 é tão importante e esclarecedor. Nele, Hume nos diz que a ideia de extensão nada mais é do que a cópia de um ponto, dotado de cor, que aparece. Seria como se Hume dissesse, à moda concretista, que o ponto de Euclides é uma afirmação não pictórica, que só é possível de ser dita desde a pictorialidade. Por esse motivo é que a extensão é obtida ou pelo tato ou pela visão ou por ambas. Trata-se de uma impressão mínima de átomos indivisíveis ao olho, ou à sensação, com cor e solidez. A tangibilidade, nesse sentido, é dependente da capacidade do átomo em deter cor. Esta é obtida pela impressão, que torna o ponto compreensível imaginativamente. A cor, no Hume, não é newtoniana, posto ser obtida por impressão não necessariamente dependente da luz. Ela é o componente mínimo de toda impressão, a mais econômica porção de espaço e tempo, a qual, como Hume diz em 1.2.3.15, se removida, leva à aniquilação da imagem.





O método experimental, para Hume, não poderia deixar de seguir a lógica pictórica. Mal comparando, o *Tratado*, principalmente em seu primeiro livro, seria como um manual de pintura, de pretensões objetivas, em que a diferença entre a imagem feita na mente, na tela ou *ready made* seria apenas de grau. Nele está contida, antecipando-se à história da arte, a particularidade de não se fazer distinção entre a abstração e a representação figurativa. As imagens possuem igual estatuto, seja como simples cópias do que se percebeu ou como amalgamado, de impressão irreconhecível, sendo formadas com ou sem luz. Donde a diferença com relação à teoria da cor de Newton. A continuidade entre o acontecimento visto e aquele imaginado, e a rigorosidade com que se verificam as conclusões tiradas, do que foi experimentado na mente, é completa e bem-vinda. Até mesmo na possibilidade da consistência imaginada é possível corrigir defeitos da simples percepção. Além disso, Hume pode ser dito um precursor de pensadores que depois de Newton continuam a defender uma concepção de imagem sem luz, dentre os quais se encontra Diderot na sua *Carta sobre os Cegos*. Não se pode remover a natureza pigmentar do átomo não derivado da luz, não foi produzido pelos olhos, porque isso seria tirar dele o seu lugar no espaço e no tempo, aniquilando-o. Sem um mínimo de pigmento impassível de divisão, acabaríamos por nos ver diante de uma bola rolada que nunca cai da mesa, posto sempre equilibrada no penúltimo ponto, como brinca Bayle, no verbete sobre Zenão de Eleia.

A mesma natureza pigmentar estaria presente nas impressões obtidas pelos sons, dimensão que Hume começa a perceber em 1.2.4.24, segundo a qual um pintor e um músico podem imaginar critérios para dirimir a correção do tom que procuram. Isso é possível porque o som ocupa uma posição não só no tempo quanto no espaço, como bem o mostra a escrita notacional, tendo uma extensão, nem que seja apenas aquela que indica o momento em que ocorre. Essa forma de compreender a presença da pictorialidade nos sons está na consciência da música de vanguarda e suas pesquisas sobre como há complementaridade entre a cor e som, da presença no som da imagem e da cor, no bloco de sensação, muito mais do que na velha noção de que algumas melodias evocam qual ou tal cromatismo.

## REFERÊNCIAS

BORGES, André; CACHEL, Andrea; FREITAS, Vinícius França (org). *David Hume em Diálogo*. Londrina: Engenho das Letras, 2023.

CAGE, J. Lecture on Nothing. In: CAGE, J. *Silence*. Middletown: Wesleyan University Press, 2011.

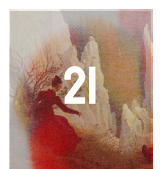
DANTO, A. C. *A transfiguração do lugar-comum*. São Paulo : Cosac Naify, 2005.



- DE DUVE, T. *Au Nom de l'Art*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1989.
- DEREN, M. An Anagram of Ideas on Art, Form and Film. In: DEREN, M. *Essencial Deren*. New York: McPherson & Company, 2005.
- GIBSON, J. The Question of Poetic Meaning. *Nonsite*, [s. l.], n. 4, 2011. Disponível em: <https://nonsite.org/the-question-of-poetic-meaning>. Acesso em: 10 abr. 2025.
- GINSBERG, A. *Reality Sandwiches*. San Francisco: City Lights, 2013.
- HUME, D. *Tratado da natureza humana*. São Paulo: Editora UNESP, 2001.
- HUME, D. Of Tragedy. In: HUME, D. *On Suicide*. London: Penguin, 2005.
- HUME, D. Of The Standard of Taste. In: HUME, D. *On Suicide*. London: Penguin, 2005.
- HUME, D. Of the Delicacy of Taste and Passion. In: HUME, D. *On Suicide*. London: Penguin, 2005.
- KOSUTH, J. A Arte depois da Filosofia. In: FERREIRA, G.; COTRIM, C. (org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- REINACH, A. *Textes Grecs et Latins Relatifs a l'Histoire de la Peinture Ancienne*. Paris : Ares Publishers, 1921.

## NOTAS

- 1 Este artigo consiste em um desenvolvimento do texto “Hume Contemporâneo à Arte Contemporânea”, anteriormente publicado no livro “David Hume em Diálogo”: BORGES, André; CACHEL, Andrea; FREITAS, Vinícius França (org). David Hume em Diálogo. Londrina: Engenho das Letras, 2023.
- 2 CAGE, J.. Lecture on Nothing. Silence. Middletown: Wesleyan University Press, 2011, p. 109.
- 3 “387. Pirro de Élis era filho de Pleitarchos [...] era crença de Apollodôros em suas crônicas, que ele começou por ser pintor. Antigonos de Karystos, também, no seu tratado sobre Pirro diz que ele, no começo, era desconhecido, pobre e pintor; conservou-se ainda dele em Élis, no Gymnase, uma porte-flambeaux de uma boa constituição. REINACH, A. Textes Grecs et Latins Relatifs a l'Histoire de la Peinture Ancienne. Paris: Ares Publishers, 1921, p. 307. Ainda na mesma página: “390. (Platão, em sua juventude) não desdenhava da arte da pintura”.
- 4 “Podemos prosseguir com esse raciocínio, observando que dois objetos estão conectados pela relação de causa e efeito não apenas quando um produz um movimento ou uma ação qualquer no outro, mas também quando tem o poder de os produzir” (T 1.1.4.5). HUME, D. Tratado da natureza humana. São Paulo: Editora UNESP. 2001, p. 36.
- 5 GINSBERG, A. Reality Sandwiches. San Francisco: City Lights. 2013, p. 21.
- 6 HUME, D. Of the Delicacy of Taste and Passion (DT). In: On Suicide. London, Penguin. 2005, p. 60.





- 7 DE DUVE, T. *Au Nom de l'Art*. Paris : Les Éditions de Minuit. 1989, p. 34.
- 8 “Nós choramos pelo sofrimento do herói ao qual estamos ligados. No mesmo instante nos reconfortamos refletindo, ora isso nada mais é do que ficção [...]” HUME, D. *Of Tragedy* (TR). In: *On Suicide*. London, Penguin. 2005, p. 22.
- 9 “Todas as paixões, excitadas pela eloquência, são agradáveis no máximo nível, mesmo aquelas que são movidas pela pintura e pelo teatro.”. TR., p. 23.
- 10 “É natural para nós buscarmos um padrão do gosto; uma regra pela qual os vários sentimentos do homem possam ser reconciliados; ao menos uma decisão, confirmando um sentimento e condenando outro.” Hume, D. *Of The Standard of Taste* (ST). *On Suicide*. London, Penguin, 2005, p. 43

