

A PROPOSTA DE REVISÃO EPISTEMOLÓGICA DA HISTORIOGRAFIA DA ARTE NA OBRA DE DIDI-HUBERMAN

Vera Pugliese
verapugliese@brturbo.com

Há cerca de vinte anos a obra do historiador e filósofo da arte Georges Didi-Huberman, tributário de diferentes autores como Hubert Damisch e Jean-François Lyotard, coloca-se no seio da crise epistemológica que a historiografia da arte vive há pelo menos três décadas.

O sujeito-historiador da arte distanciado e quase artificial criticado por Didi-Huberman repousa há mais de meio século nos fundamentos epistemológicos da iconologia de matriz panofskyana, identificando-se ideologicamente com o lugar do ponto-de-vista da perspectiva renascentista. A vertente semiótica da disciplina, questionada por Didi-Huberman de reduzir a especificidade da imagem na arte à estrutura lingüística, também não abriria mão de um sujeito analítico privilegiado, que entraria em atrito com o sujeito-cognoscente fenomenológico que se vê imiscuído em seu próprio objeto. Embora esse historiador da arte não se engaje na tendência formalista da História da Arte, preocupada com as questões da especificidade da sintaxe da linguagem visual, ele assume sua crítica à Iconologia, referente à leitura conteudista das obras.

A proposta de Didi-Huberman começa pela alteração da relação sujeito-objeto. O sujeito apresentado por ele vê, diante da imagem, os meios oriundos do método panofskyano insuficientes para dar conta de apreender seus diferentes sentidos, e necessita pensar a relação que estabelece com a imagem. Para isso, o historiador da arte deve vivenciar a abertura dialética estabelecida quando da relação entre imagem e sujeito, que, de fundo, trata do olhar não apenas sobre as imagens, mas sobre a própria história da arte.

Este autor propõe que a escrita da história da arte seja o sintetizar de uma montagem historiográfica como imagem dialética. A abertura da montagem de tempos anacrônicos possibilitaria a reflexão sobre as bases da consideração do olhar do historiador da arte sobre a imagem, que é diferente do olhar objetivo privilegiado pela iconologia, mas sem cair em um relativismo fenomenológico.

O conceito de *montagem* na historiografia da arte é fundamental na proposta de Didi-Huberman, uma vez que não se concebe a construção dinâmica da história da arte como narrativa, descrição ou análise estrutural de um fenômeno. Essa noção atinge diretamente a base epistemológica da História da Arte, interditando a crença na objetividade da história e de qualquer certeza histórica ou interpretativa, além de incorporar positivamente o conceito de anacro-

nismo e de abertura dialética. Criticando a utilização engessada e determinista dos conceitos de *zeitgeist* ou de instrumentos mentais, o historiador da arte não seria o erudito que analisará a imagem, cotejando-a ao repertório da época e às respectivas normas de estilo, traçando sua evolução ao longo do tempo, para apreender a dimensão simbólica da imagem. Longe da *grande narrativa*, na qual a partir de um ponto-de-vista ideal o historiador da arte vê o mundo limitado pelo *culo italiano*, ele se vê como sujeito – portador de uma memória – diante da imagem, e das múltiplas temporalidades que ela comporta simultaneamente. A metáfora que Didi-Huberman usa para evidenciar essa tensão é o sujeito diante de uma porta, uma abertura diante da qual ele se detém não apenas para compreender a imagem, mas para se relacionar com ela e com a distância que o separa e o une a essa imagem(2000, p.232). Esta é a abertura crítica da problematização do objeto-imagem e da própria história da arte que o sujeito-historiador da arte projeta sobre ela.

Em *Devant L'Image* (1990) Didi-Huberman lança a categoria do invisível para além do *visível* e do *legível* da imagem, para permitir balizar o processo de montagem, em sua metodologia, convidando-nos a *ver* um afresco de Fra Angelico. Esse *ver*, apresenta-se como sendo uma relação do historiador com a obra de natureza diferente da postura cientificista pregada pelos defensores da história positiva. Só com a resposta às objeções desse procedimento a *Devant L'Image*, dois anos mais tarde, em *Ce que nous voyons, ce que nous regarde*, diante das imagens e do discurso dos minimalistas, este autor conseguiu *ver* reconhecida a necessidade de partir de um objeto empírico em sua construção metodológica. Tal desenvolvimento implica uma crítica à postura epistemológica que tem como princípio o distanciamento entre sujeito e objeto, rompendo o paradigma sujeito-objeto que teria sido instaurado na História da Arte por Vasari, no séc. XVI, e coroado por Panofsky.

Didi-Huberman percebe na categoria do *invisível* a eficácia simbólica da obra. A substância dessa noção vem como paradoxo da imagem, que oferece um objeto através de sua ausência. Esse historiador da arte pensa o invisível como o caráter intangível da arte que só seria apreensível através dessa categoria. Mas a crença na função da potência transcendental da imagem passa a ser trabalhada *pari passu* ao seu par dialético, entendido como tautologia do *visível*, negando qualquer potência, latência ou virtualidade. O paradoxo da imagem para Didi-Huberman(1998) é operado pela chave do olhar na relação com o outro, manifestado por duas posturas dicotômicas de um sujeito cindido diante da imagem: o *homem de crença* e o *homem da tautologia*.

É possível depreender da obra de Didi-Huberman que a categoria do *visível* trata daquilo que no método panofskyano é objeto na leitura pré-iconográfica. O segundo nível da leitura iconológica, a análise iconográfica, pode ser

identificado à categoria do *legível*, mas a síntese iconológica não pode ser identificada à categoria do *invisível*. Ela não estaria prescrita pelo método desenvolvido por Panofsky e nem pela prática do Círculo de Warburg, a não ser pelos anseios de seu fundador, que propunha a problematização da imagem através do conceito de *sobrevivência*, e a da história da arte, recorrendo frequentemente à filosofia da história (DIDI-HUBERMAN, 2002).

Mas como trabalhar metodologicamente a categoria do *invisível* dentro da História da Arte? O próprio Didi-Huberman oferece como uma saída para essa aporia a adoção de uma metodologia cujos conceitos são fornecidos pela Psicanálise, atualizada por Lacan. Esses instrumentos metodológicos serão utilizados para trabalhar no interior dessa abertura do olhar, o que viabiliza a *montagem* crítica da História da Arte, uma vez que essa distância pode ser compreendida através do conceito de projeção, donde se desdobrarão outros conceitos.

A fundação do método iconológico por Panofsky se deu na mesma época (1939) em que se acusava a falência da razão, denunciada em seguida pela abstração expressiva do Pós-Guerra, como um desesperado resgate do sentido da vida e da arte para além do pensamento racional (ARGAN, 1992, p.507-22). A crise epistemológica da historiografia da arte começava a ser acusada em diferentes sentidos, quando as poéticas conceptualistas se intensificavam na década de sessenta e depois da crítica de arte ter se colocado, uma década antes, diante das imagens do Informal do Expressionismo Abstrato, que criavam o *invisível* "abstrato" em práticas de destruição da ordem plástica estruturada objetivamente e na recuperação da relação entre a matéria e o fazer artístico. Percebe-se a tentativa da expressão da imagem interior do artista como uma reivindicação de um sujeito que teve seu olhar mutilado dogmaticamente pelo racionalismo e pela dúvida cartesiana.

A chamada "aura", na dimensão da intangibilidade da obra de arte, já tinha sido denunciada como pertencente ao sujeito e não à obra. Esta foi reduzida a *objeto* de arte pelas poéticas dadaístas e o afastamento do homem do *ritual imagético* da arte através da técnica e da super-conceitualização dos procedimentos estéticos foi imposto pelo abstracionismo geométrico e pelo funcionalismo ainda na primeira metade do século XX.

É necessário problematizar a questão do olhar do historiador sobre o objeto de arte. O olhar apreende no *visual* da imagem, o *visível*, que claramente não pode ser distinto sem a categoria do *legível*, que guarda, devido ao aspecto convencional da imagem, a possibilidade de reconhecimento. Mas também é o *olhar*, em sua abertura, que apreende o *invisível* em sua *virtualidade* como potência do *visual*.

A história da arte é rica em manifestações da reivindicação da subjetividade do olhar desde o séc. XIX, marcadamente no Pós-Impressionismo.

Artistas das primeiras vanguardas do séc. XX evidenciaram assistematicamente a crise do paradigma científico, p.e., como Kandinsky, quando da descoberta da radioatividade por Becquerel, em 1896: "A desintegração do átomo constituiu em meu espírito a desintegração de um mundo inteiro"(DÜTCHING, 1994, p.10). Longe do idealismo alemão e da vertente espiritualista do fazer artístico, o panorama da crise epistemológica apreendido do estudo de Poincaré representou um divisor de águas na obra de Marcel Duchamp no início da década de 1910 (MINK, p.43).

Essa postura se coloca como uma reação ao olhar objetivista da ordem plástica implementada ao longo do Renascimento. É necessário perceber como esse olhar objetivo, analítico, distanciado e científico foi determinante para a formação do olhar historiográfico e como isso é flagrante na consideração da imagem pela historiografia da arte que Didi-Huberman considera hegemônica (a Iconologia).

O processo de objetivação do olhar, relacionado à revisão epistemológica do início da "Era Moderna", fora emblematizado pelo Renascimento. Didi-Huberman não pensa uma descendência linear Vasari-Panofsky, mas enfatiza a criação da História da Arte como credo humanista de auto-glorificação do Renascimento (1990, p.65-103), que será refundado como credo iconológico que legítima e é legitimado pela mesma ordem epistemológica. A crítica de Didi-Huberman à Iconologia não se dirige ao valor positivo de sua prática, cuja eficiência é incontestável, mas à sua base epistemológica que a legitima e a restringe a uma disciplina voltada para o visível. Vasari foi o ideólogo da prática que estabelecia a partir de um discurso literário dessa disciplina como doutrina do visível, estabelecida por uma relação sujeito-objeto reforçada pela Iconologia que se referia à ordem plástica constituída pelo Renascimento, vigente até o século XIX (FRANCASTEL, 1990).

A crise dessa postura epistemológica evidencia-se na produção artística no Pós-Impressionismo com a busca de outros elementos e sistemas plásticos, chegando à negação do olhar objetivo com o processo de construção de outra ordem plástica, que tem seus marcos em algumas Vanguardas Históricas e no informalismo da Tardo-Modernidade, descontinuamente. Confrontando as duas modalidades do olhar, a objetiva e a subjetiva, percebe-se que não se trata de uma dicotomia, mas de um par de grupos complementares de conceitos, passível de uma abertura dialética, que virá a ser, na trilha que Didi-Huberman abre a dialetização da imagem, e também do olhar, e que pode ser construída através da montagem enquanto forma desse processo dialético.

A abertura, a montagem e o anacronismo pressupõem a subjetividade do olhar, mas isso seria possível sem se perder em um mero comentário pessoal? A construção do olhar se dá a partir de um paradigma epistemológico que

se vê como crítica ao paradigma anterior. Essa interrogação faz parte da problematização da imagem e do olhar que integra a proposta de Didi-Huberman de construir uma história da arte em diferentes bases, que seja uma história da arte crítica, que reveja constantemente seus próprios fundamentos. Assim, ele busca compreender a história da arte em suas duas dimensões simultaneamente, a genitiva objetiva que é o discurso histórico sobre os objetos de arte e a genitiva subjetiva que trata do desenvolvimento dos objetos de arte (DIDI-HUBERMAN, 1998, p.187).

Didi-Huberman apresenta junto à sua complexa trama conceitual a necessidade de penetrar nos discursos genitivo objetivo e subjetivo. Este autor defende o ininterrupto auto-questionamento do historiador da arte em sua investigação e a recolocação de seus termos em seus procedimentos de pesquisa, problematizando seu objeto de estudo e revisando seu quadro teórico continuamente. Didi-Huberman trabalha as três categorias do visual, relacionando o *visível* à dúvida fenomenológica da objetividade da visão, o *legível* à questão do anacronismo e o *invisível* ao conceito de virtualidade. Tais categorias seriam referentes a diferentes modalidades do *olhar*, o que também nos obriga a considerar a questão do próprio *olhar* sobre a imagem na produção da história da arte, no sentido genitivo subjetivo.

Para dar sustentação a tal pretensão, Didi-Huberman apresenta a fundamentação psicanalítica como base metodológica para a construção de uma história da arte que não estaria submetida ao ideal da certeza e nem seria restrita ao problema da forma, que também leve em conta o observador e entenda a história como inevitavelmente anacrônica, mas partindo da premissa de consciência sobre o uso do anacronismo. O historiador da arte deve assumir seu desenhado espaço-temporal em relação a seu objeto e também o inelutável distanciamento anacrônico de seu objeto de investigação para que possa lançar mão desse mesmo distanciamento como instrumento conceitual de abordagem ao seu objeto de investigação. Este filósofo da arte relaciona a modalidade do olhar vinculada a determinada produção artística ao olhar construído por determinada vertente historiográfica, fundados sobre uma mesma base epistemológica.

Introduzir o tema da epistemologia em suas bases implica pensar o problema do fundamento de realidade, que é o cerne de uma ordem epistemológica. No início do pensamento medieval, com a passagem da filosofia de Plotino a Agostinho o *eidós* platônico e a forma aristotélica (referida como *eidós* e não *morphê*), foram identificados a Deus como fundamento de realidade de cuja *essentia* o homem podia participar através da *forma*, como *imagem* interior daquilo que é cognoscível. Com a versão do neoplatonismo renascentista, bastante nebulosa e contraditória (PANOFISKY, 1994, p.45-69), o fundamento de realidade

passa a ser mediado pela relação entre o recém-nascido sujeito e o mundo. O homem volta seu olhar para fora de si, para o *outro*, instituindo uma relação sujeito-objeto que possibilita uma mudança epistemológica considerada como grande marco da Era Moderna, simbolizado nas ciências pela Revolução Copernicana. Mas o marco de outra ordem epistemológica também era o marco de outra ordem plástica, outra ordem político-social, outra ordem econômica, outra ordem filosófico-religiosa etc. Essa ordem plástica se desenvolveu em meio aos desdobramentos e oposições dialéticas do mercantilismo no século XVII, com o Barroco, o Absolutismo coroando a formação de algumas monarquias nacionais, a Reforma e a Contra-Reforma. Descartes afirmaria no sujeito e em seu *cogito* a possibilidade de conhecimento claro e distinto, buscando objetivamente a ordem e a medida de um mundo, um homem e um deus mecanicista. No século seguinte Newton ofereceria instrumentos de conhecimento, percepção, intervenção e controle da natureza sinonimizada ao mundo físico e tangível das partículas.

Paralelamente ao processo de destruição, ao longo do século XIX, da ordem plástica inaugurada no Renascimento, a sofisticação do Capitalismo com as alterações provocadas pela Revolução Industrial, o processo de independência de colônias constituídas durante a Expansão Ultramarina, e das revoluções baseadas no ideário iluminista, assiste-se a uma modificação importante da crença no fundamento de realidade, contemporâneo ao Pós-Impressionismo, do deslocamento da base epistemológica para a linguagem, na obra de Nietzsche, com a morte de Deus como fundamento de realidade subjacente ao mundo. O pensamento histórico e a fundamentação das ciências participam de tal abalo, de modo a ser questionado irrevogavelmente o conhecimento objetivo sobre o mundo nas ciências.

A autonomia dos elementos formais, advinda da conquista da soberania do artista moderno torna-se a palavra de ordem da década de 1910, com a linguagem disruptiva do Cubismo Sintético e os desenvolvimentos da abstração expressiva e geométrica. Outra ordem plástica vai sendo formada longe das unidades estilísticas características da ordem plástica anterior; conceitos são criados e desenvolvidos, novos problemas surgem tanto plástica quanto conceitualmente, como os *collages* cubistas e *ready-mades* duchampianos. Os estatutos da obra de arte, do artista e das poéticas modificam-se em função da ruptura com a tradição pictórica realizada ao longo do século XIX que concorreriam de modo irregular para a transformação profunda da linguagem das Artes Plásticas logo na primeira geração de artistas do século XX, sem implicar uma continuidade.

Na produção artística questiona-se as bases de conhecimento, voltado para o universo fenomenal, tendo como marco Cézanne, que entendeu o fazer artístico como consciência cognitiva a partir da escolha do sujeito. Essa idéia

reverberou no desenvolvimento cubista de uma proposta plástica que buscava romper com o espaço plástico renascentista, incluindo a dimensão temporal em um espaço não ilusionisticamente marcado pelo já questionado cubo albertiano. O Cubismo, como linguagem seminal, introduziu a análise que procura desconstruir a base de conhecimento da arte anterior e a síntese, que criou um repertório de elementos da linguagem visual que de diferentes modos revolucionou a arte novecentista, sendo absorvido e transmutado pelos mais diversos movimentos artísticos e artistas independentes contemporâneos e posteriores.

O *olhar* do artista diante da obra de arte e diante do mundo modificava-se entre a *Montanha Sainte-Victoire* e o Cubismo Analítico, às vésperas da Primeira Grande Guerra. A teorização sobre as artes se acentuava enquanto seu cunho literário se intensificava entre Baudelaire e Apollinaire. O cinema engendrava modificações do olhar ainda mais profundas, principalmente a partir do Expressionismo. Essas mudanças transcendem os desenvolvimentos da linguagem fotográfica, através do princípio de montagem, que não deixa de derivar da síntese cubista, principalmente na linguagem do *collage*.

À montagem cinematográfica que para Lumière permitia uma maior legibilidade do movimento da ação se seguirá a montagem de Griffith, que elegia o melhor ponto de vista para *narrar* duas ou mais ações entrecortadas, de modo a dar a perceber aspectos simultâneos do espaço-tempo, mas ainda preservando a segregação de planos pictóricos como planos cinematográficos: seqüencialmente, havia um cruzamento de narrativas paralelas. Um salto será dado pela montagem de Eiseinstein, que introduz o simultaneísmo da montagem cinematográfica no *Encouraçado Potenkim* (1925) e alegorias plásticas não literárias, como em *Outubro* (1927). Esses elementos não apenas eram exógenos à ordem plástica anterior, como também manifestavam uma sintaxe própria, incompatível com ela, no sentido de operar intrinsecamente e estruturalmente um olhar de natureza diferente do que era antes exigido.

Plasticamente, Benjamin se referiu à fotomontagem de John Heartfield, na qual o artista sintetizava através da lógica visual e não narrativa uma imagem compósita, agrupando mediaticamente fragmentos de imagens escolhidos em uma composição cujo resultado transcende a explicação da ligação de cada elemento e que pode ser apreendida imediatamente, como imagem dialética que ultrapassa alegoricamente os fragmentos de imagem ali constelados. Esse filósofo pensava a construção da história como montagem, como forma que manifesta a processualidade da própria história, combinando anacronicamente imagens retiradas de suas continuidades temporais apreensíveis como *gestalt* imediata.

Didi-Huberman relaciona tal conceito ao do *deslocamento* como mecanismo psíquico associado à *condensação*, estudado na formação de imagens em so-

nhos por Freud. No deslocamento, a estratégia – entendida como metonímica por Lacan – permitia o deslizamento associativo de significados que poderiam ser condensados, de modo ao conteúdo manifesto dos sonhos – o que é visível –, portarem os conteúdos dos pensamentos latentes, através de uma síntese altamente concentradora de significados. Didi-Huberman se utiliza de outro conceito freudiano para fazer essa relação, que é o da sobredeterminação. Para ele, o olhar sujeito-historiador é sobredeterminado por imagens de diferentes temporalidades que residem simultaneamente em sua memória não como passados, mas como presentes reminiscentes. A imagem é sobredeterminada também pelo tempo, pelos repertórios iconográficos, pelo conhecimento ali manifesto de outro sujeito: o artista que a realizou. As semelhanças e analogias que levarão o historiador da arte a estabelecer relações entre a imagem-objeto de estudo e outras imagens que lhe advêm na construção da história da arte é uma semelhança entre imagens de épocas e contextos diferentes, tão comuns no exercício dessa disciplina, seriam semelhanças deslocadas e a construção das relações entre essas imagens montam teias sincrônicas de imagens anacrônicas, como no processo psíquico da reconhecimento mnemônica.

O corte epistemológico manifestado pela montagem estabelece diferentes relações sujeito-objeto conforme as aproximações mnemônicas do sujeito ao objeto, sendo considerada a relação projetiva que o sujeito-historiador mantém com seu objeto-obra de arte. O princípio de síntese da condensação rege a montagem analogamente a uma linguagem de colagem, poética recorrente no século XX, no sentido da produção de um caráter acêntrico e disruptivo, que nega o princípio autoritário de um ponto de vista em relação a um objeto distanciado segundo a hierarquia de planos segregados. A estrutura da montagem se faz pelo mecanismo metonímico do deslocamento, uma vez que a estratégia da montagem é indicial. A imediaticidade da imagem que se quer produzir como forma da ruptura epistemo-crítica da construção histórica enquanto processo desconstrutivo de uma unidade idealizada de encadeamentos de fatos passados, relaciona-se com a dinamicidade do sujeito diante do objeto. Essa relação explica-se pela simultaneidade de diversas temporalidades, em se pensando na questão da utilização de diferentes modelos de tempo, uma vez que a dinâmica temporal da montagem assemelha-se aos processos mnemônicos coletivos e individuais, o que está na base da introdução de um paradigma sujeito-objeto diferentemente do paradigma pressuposto pelo método introduzido por Panofsky, na articulação da história da arte proposto por Didi-Huberman, que usa a Psicanálise como paradigma crítico da história da arte.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARGAN, G.C. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Devant L'Image**. Paris: de Minuit, 1990.
- _____. **O que vemos, o que nos olha**. Campinas: Editora 34, 1998.
- _____. **Devant le Temps**, Paris: Minuit, 2000. (Critique)
- DÜCHTING, Hajo. **Wassily Kandinsky 1866-1944**. Köln: Taschen, 1994.
- FRANCASTEL, Pierre. **Arte e sociedade**. São Paulo, Martins Fontes, 1990.
- MINK, Janis. **Marcel Duchamp 1887-1968**. Köln, Taschen, 1994.
- PANOFSKY, E. **Idea: a evolução do conceito de Belo**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

Vera Pugliese. Mestranda do IdA/UnB na L.P. de Hist. e Teoria da Arte, cursou Filosofia (FFLCH/USP) e Ed. Artística pela FASM/SP. Lecionou Estética, História e Teoria da Arte na FCA da Universidade Mackenzie/SP(1993-98), FIAM/SP(1998-99) UNIP/BSB(2000-01), e no DCL da FAAP/SP (1993-99), desde 1994 leciona História e Teoria da Arte em espaços culturais. Artigos publicados e papers apresentados em congressos desde 1997 (SBPC, ANPAP, CoMA)