

Filosofia e História da Arte

em tramas esgarçadas



Vista da exposição *Nouvelles Histoires de fantômes* (curadoria de Georges Didi-Huberman), Paris, 2014.

Oswaldo Fontes Filho

Doutor em Filosofia pela Universidade de São Paulo (USP). Professor do Departamento de História da Arte da Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas e do Mestrado em História da Arte da Universidade Federal de São Paulo (Unifesp). Autor do livro *Merleau-Ponty na trama da experiência sensível*. São Paulo: Fap-Unifesp, 2012. osvaldo.fontes@unifesp.br

Filosofia e História da Arte em tramas esgarçadas

Philosophy and Art History in thinned out weft

Oswaldo Fontes Filho

RESUMO

A historiografia de arte tem sido nos últimos tempos objeto de revisões metodológicas de peso que repensam o estatuto da História como narrativa, descrição ou análise estrutural de um fenômeno. Este estudo tece algumas ponderações sobre o papel da Filosofia no âmbito institucional e intelectual em que uma História Visual, afeita às composições heteróclitas das obras de arte contemporâneas, solicita a interdisciplinaridade como modo preferencial de integração de contextos culturais antagonísticos, anacrônicos ou heterotópicos. Na infundável trama dos enunciados voltados aos fatos da visualidade, o pensamento especulativo — a sobretudo aquele de extração francesa, com Georges Didi-Huberman e Jacques Rancière, entre outros — parece particularmente propenso a assumir questões de metodologia historiográfica suscitadas por uma arte conectada ao bazar contemporâneo do grande *continuum* das formas metamórficas.

PALAVRAS-CHAVE: história da arte, filosofia, interdisciplinaridade.

ABSTRACT

Historiography of art has lately undergone considerable methodological revisions in order to rethink the status of history as narrative, description or structural analysis of phenomena. This text reflects on the role of philosophy in the institutional and intellectual context in which a Visual History, accustomed to heteroclitic compositions of contemporary art, evokes interdisciplinarity as its preferred mode of integration of antagonistic, anachronistic or heterotopian cultural contexts. Among endless theories concerning visuality, speculative thought — especially French, with Georges Didi-Huberman and Jacques Rancière, among others — seems particularly prone to tackle issues of historiographical methodology raised by a by an art connected to contemporary continuum of metamorphic forms.

KEYWORDS: art history, philosophy, interdisciplinarity



Dobra contra dobra: a tarefa da filosofia, a mesma da arte, seria hoje a de propor ao espírito outra dobradura, de lhe impor outras novas e antagonísticas, para que ao final seu território esteja povoado de mil circuitos, redes, pregas, rachaduras, fendas, sulcos, caminhos fundos, plissados de toda espécie. É assim que se pode imaginar uma filosofia que saberia tirar vantagem da elasticidade dos conceitos e noções de que faz uso e de sua natureza esponjosa, e que se daria por objeto constituir [...] certo número de constelações no interior das quais tais dentre esses conceitos não assumiriam sentido

senão por referência à totalidade dos outros — a natureza, por exemplo, em relação à cultura, mas também em relação à arte, e à filosofia: e, por sua vez, a filosofia em relação à arte, à natureza, à cultura — , todo o trabalho do espírito desejoso de reflexão sendo o de mensurar, através de uma série de ficções e variações, a resistência própria de cada um desses conceitos, sua necessidade, sua elasticidade e sua capacidade de retenção, para experimentar os mecanismos de suas oposições e combinações, para multiplicar entre eles as linhas de partilha e de comunicação.

(Hubert Damisch. *Ruptures, cultures*)

O estilo filosófico em história [...], arte do descontínuo, por oposição à cadeia das deduções.

(Walter Benjamin. *Origem do drama barroco alemão*)

Recentemente, um autor de linhagem filosófica, empenhado em re-censurar questões teóricas representativas de “campos de investigação produtores de conceitos cuja circulação é desejável para fortalecer a pesquisa sobre e em artes”, não mediu palavras para criticar o que passaria por ser uma “postura ainda majoritária na corporação dos historiadores da arte”, qual seja, aquela de uma “desconfiança profunda em relação a tudo o que é ‘teórico’”.¹ A palavra “teoria”, estima o autor, que deveria funcionar como agenciadora de múltiplos aspectos e “aberturas epistemológicas profícuas” reverberados pela história, pela crítica, pela filosofia da arte, tem sido comumente identificada como um “‘supérfluo’ que desvia a historiografia de sua pretensa pureza metodológica”. Tal perspectiva, redutora *de per si* em termos intelectuais, permite apontar para um lamentável prejuízo institucional prontamente caracterizado nos seguintes termos:

Anualmente, os colóquios brasileiros de História da Arte confirmam a existência de certa linha de fratura entre história e crítica, os dois campos não se entendendo nem escutando muito um ao outro. Ora, não se concebe historiografia da arte que não seja também crítica e teoria tanto de seu objeto quanto de seus métodos. Reciprocamente, não pode existir crítica sem que se integre a seu arcabouço um domínio sério da história. Tampouco existe estética que possa ignorar como a ideia e o conceito de arte evoluíram historicamente. Nesse sentido, o termo ‘teoria’ permite aos ‘ir-reduzíveis’ transitarem e convergirem para melhor catalisar as linhas de fuga das disciplinas que compõem o amplo leque integrado daquilo que nas universidades francesas é chamado de ‘ciência da arte’. Para toda ciência, são precisos o espaço prático, laboratorial, experimental e o espaço propriamente epistemológico, o da formalização da experiência e de sua projeção conceitual.²

A superação de tensões que intensificam divisões estanques entre as experiências e disciplinas voltadas às artes, condição *sine qua non* para desenvolver uma teorização não predicativa, mas amplamente avaliativa do plurissêmico cenário artístico contemporâneo, envolve um esforço por rebater o que passa por ser uma renitente contraposição por parte dos historiadores da arte a todo ato que coloque em causa seus contextos de inteligibilidade, assim como o velho vocabulário dos “estilos” e das “condutas”. Uma freqüentação das tradições historiográficas, críticas e filosóficas, desimpedida das conveniências institucionais, seria capaz, faça-se aqui

¹ HUCHET, Stéphane (org.). *Fragmentos de uma teoria da arte*. São Paulo: Edusp, 2012, p. 10.

² *Idem*.

³BELTING, Hans. *The end of art history?* Chicago: Chicago University Press, 1987, p. 3 e 4; *O fim da história da arte*. São Paulo: Cosac&Naify, p. 206.

⁴DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas: comment remonter le monde. Entretien avec Catherine Millet*. *Art press*, n. 373, 2010.

a hipótese, de produzir um pensamento de convergência discursivo, ou de cruzamento metodológico, ciente de como englobar novas dimensões discursivas — quer advenham da filosofia, da antropologia ou das ciências humanas em geral — e projetar seu aparato conceitual.

O texto que se segue revela-se a esse respeito interrogativo, portanto implicitamente irresoluto, como que condicionado às múltiplas vozes que evoca, suspenso às transversalidades que preconiza a partir de injunções estético-filosóficas e metodológicas. Modo obrigatório de se haver, a partir de certo substrato especulativo, com disciplinas que preconizam diferentes abordagens do fenômeno artístico em sua realidade processual e/ou procedural.

A história desagrega-se em imagens

Aquele que aprendeu a tecer escrupulosamente as ligações (crono) lógicas, a desconfiar das aproximações precipitadas, dos anacronismos, do trabalho de uma imaginação por vezes aleatória, aquele que ainda concebe a construção dinâmica da história como narrativa, descrição ou análise estrutural de um fenômeno não deixará de estranhar uma recente perspectiva historiográfica, reticente quanto ao sentido de continuidade das formas, atenta às imagens em seu surgimento não prescritível, imponderável, paradoxal. Essa perspectiva aparece afixada pela figura do historiador Aby Warburg, ele que apregoa em sua introdução ao *Atlas mnemosine* a insuficiência de um “evolucionismo descritivo”, impeditivo de toda imersão na “profundidade da tessitura” (*Verflochtenheit*) que liga o espírito humano à matéria “estratificada acronologicamente” (*achronologisch geschichteten Materie*). Tal imersão nas tramas das vicissitudes imagéticas sucede, na teoria e na prática historiográficas, à ruptura com a “cronologia asmática” perpetrada pela rumorosa performance de 1979 de Hervé Fischer, em que o artista literalmente anunciou o “fim da história da arte”.³ O que ontem era provocação hoje parece motivar o esgarçamento judicioso do tecido dos acontecimentos e de suas representações, a desmontagem e a remontagem da história segundo uma razão mais lúdica — admita-se o termo, em razão da desenvolta asistematicidade de que se falará — que propriamente lógica.

A pauta de tal operação está literalmente jogada sobre a mesa do historiador e filósofo da arte que maior empenho demonstra na empreitada. “Imensa mesa”, aquela de Georges Didi-Huberman, na realidade uma bancada de costureira, ressalta o historiador-filósofo, isto é, um instrumento de artesanato sobre o qual ele afirma espalhar textos e imagens, “sem ordem prévia e sem escolha pré-determinada”. Trabalho subsequente é aquele seu de reagrupamento, de constelação, “como se dispusesse as cartas ou como um tarô tirado por uma vidente de parque de diversão”. Por fim, advém a afirmação de um peculiar *modus operandi*: “Um futuro — um desejo — se configura e se encarna quando percebo que as afinidades se organizam por elas mesmas, pensam por si só, concatenam-se elas próprias. Não tenho então senão que tomar da caneta para interpretar essa partição”.⁴

Com ares de desengajamento crítico, promove-se assim um trabalho de deslegitimação do esquema temporal articulado em começo e recomeço, progresso e declínio, pelo qual em história da arte comumente se deduz um *continuum* infinito e quantificável para explicar as influências e os modos de transmissão das formas, modos e obras. “A história se desagrega em

imagens”: a perspectiva benjaminiana que lhe serve de baliza questiona noções como estilo e época, pedras-de-toque da retórica de certezas daquele que Didi-Huberman chama o “historiador fóbico do tempo”. Fato é que a plasticidade de um conhecimento por montagem constitui confessa oposição aos nexos causais e aos encaixes cognitivos que, no Formalismo e na Iconologia, entendiam tecer relações de fraternidade segundo o “esquema da grande família da história da arte” pelo qual os estilos são agrupados como gêneros filogenéticos, elementos de uma genealogia taxonômica.⁵

O convite ao historiador mostra-se, pois, inequivocamente benjaminiano: a favor de uma percepção a contrapelo da ordem cronológica, ele deverá “aprender a complexificar seus próprios modelos de tempo, a atravessar a espessura de memórias múltiplas, a retecer as fibras de tempos heterogêneos, a recompor ritmos aos *tempi* disjuntos”.⁶ O que equivale a romper com a semantização extremada de um presente sobrecarregado de um longo passado simbolicamente sobredeterminado. O que equivale, ainda, a recusar toda adequação clássica entre o mundo das imagens e aquele da Representação – como ainda ocorre na historiografia da arte anglo-saxã de extração neo-panofskiana –, em favor de uma abertura para as diferenças, falhas, conflitos, incomensurabilidades: modo de fissurar o “mundo *englobante* de uma vasta infra-estrutura cultural”.⁷

Fato é que o alinhavado da trama histórica e simbólica das sociedades tende a se esgarçar por força da dinâmica errática e imprevisível das imagens – à qual os filósofos, diga-se de imediato, são ainda com demasiada frequência, como por ofício, desatentos.

Haverá, pois, de se perguntar pelo peso institucional que poderia assumir tal decomposição das perspectivas historiográficas que as torna a um tempo tão instáveis e tão inovadoras. De imediato, porque a evocação intersticial dos motivos – retomada da warburgiana *Gesetz der guten Nachbarschaft*, a “lei da boa vizinhança” entre os temas, que os apreende transdisciplinarmente – solicita de modo indiferenciado os saberes. Tanto mais se se quiser fazer valer uma historiografia heterodoxa em chave de uma História Visual, ou de uma História da Imagem ainda por vir.

Perguntar-se-á, pois, com pertinência, pelo lugar a se reservar a uma filosofia e a uma psicanálise das imagens; ou então a uma sociologia das visualidades e a uma antropologia das singularidades formais – para não falar da “iconologia analítica” que prossegue seu questionamento metodológico na recente teoria francesa da arte – no campo das disciplinas constitutivas das ciências humanas, em um cenário que parece apontar preferencialmente para “a aceitação dos direitos de cidadania da fonte iconográfica [...] nos domínios da História Cultural”.⁸

A se reter, anteriormente a toda tentativa de resposta, o tom indagador assumido por Hubert Damisch no momento mesmo em que se jogavam, em cenário estruturalista, os desígnios de uma história da arte capaz de colocar em causa a própria natureza do objeto histórico, e em pauta as linhas de partilha e comunicação entre filosofia e arte:

*O que acontece com a arte, com a filosofia, se a extensão reconhecida à cultura tende a crescer e a abstruir por completo o horizonte do conceito? O que acontece com a filosofia, com a cultura, com o próprio espírito, se aquela extensão outorgada à arte se reduz a ponto de não ocupar senão uma margem indecisa, nas fronteiras do pensamento? E, ainda, que termos — obra, história..., — convém introduzir em tal dispositivo, ou dele retirar, para garantir seu equilíbrio, restabelecê-lo — ou rompê-lo?*⁹

⁵ Ver *idem*, *Devant le temps: histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris: Minuit, 2000, p. 16 e 17.

⁶ *Idem*, *ibidem*, p. 39; grifo do autor.

⁷ *Idem*, Ao passo ligeiro da ser-va (saber das imagens, saber excêntrico). Disponível em <<http://cargocollective.com/ymago/Didi-Huberman-Txt-3>>, p.16 e 17. Acesso em 25 jun. 2012.

⁸ BEZERRA DE MENESES, Ulpiano. Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*, v. 23, n. 45, 2003, p. 13. Disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/rbh/v23n45/16519.pdf>>. Acesso em 28 jun. 2012.

⁹ DAMISCH, Hubert. *Ruptures, cultures*. Paris: Minuit, 1976, p. 45.

¹⁰ RANCIÈRE, Jacques. O que significa “Estética”. Disponível em <<http://cargocollective.com/ymano/Ranciere-Txt-2>>, p.3. Acesso em 24 jun. 2012.

¹¹ *Idem*, *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Ed. 34, 2005, p. 34-37.

¹² *Idem*, *ibidem*, p. 22 e 23.

¹³ Ver DURÃO, Fábio. Do texto à obra. *Alea: Estudos Neolatinos*, v. 13, n. 1, Rio de Janeiro, 2011. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-106X2011000100005&script=sci_arttext>. Acesso em 24 set. 2012.

Importará, ainda, face ao cenário recente da deslegitimação dos “ismos”, não ignorar as reticências de Jacques Rancière aos conceitos de “modernismo” e “pós-modernismo”, incapazes de considerar a “confusão” entre pensamentos, práticas e afectos própria ao regime estético da arte, bem como os modos múltiplos pelos quais “o futuro da arte, sua distância do presente da não arte não cessa de colocar em cena o passado”.¹⁰ Mesmo porque o contemporâneo, ressalta o filósofo, visto “na espessura considerável e complexa de suas temporalidades emaranhadas”, exige a contrapartida de uma “historicização simplista” afeita à “linha simples de passagem ou de ruptura entre o antigo e o moderno”. Para além de um significado único, iconoclasta, a temporalidade própria ao regime estético das artes é aquela de uma “co-presença de temporalidades heterogêneas”.¹¹

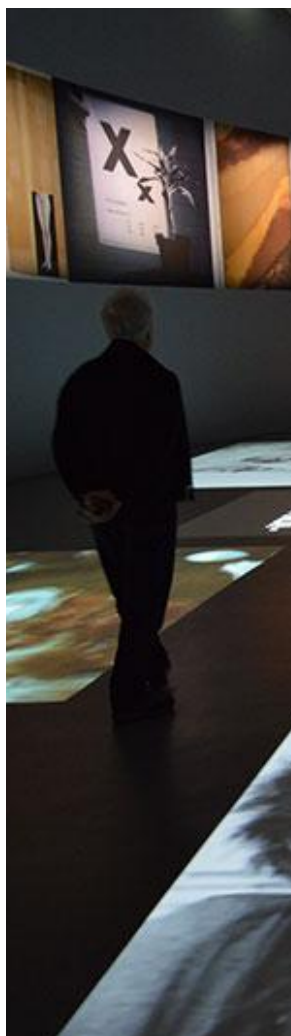
Caleidoscópio das formas contemporâneas e contra-ortodoxia historiográfica

A modernidade emblematiza-se em particular planaridade — banalidade e indistinção de uma interface onde se aplicam a arte pura e a arte aplicada, a grande arte e aquela dos artesãos. Esse “entrelaçamento igualitário das imagens e dos signos”, observa Rancière¹², é próprio a arruinar o “recorte ordenado da experiência sensível”. Razão para recalibrar, por assim dizer, os recortes históricos e conceituais no momento mesmo em que o viés contraditório, portanto político, da estética — por força do caráter não regrável das formas e das condições de partilha da realidade — sucumbe, na dita “arte relacional”, em face de relações pacificadoras com micro-situações da vida cotidiana.

O contraditório, entenda-se, não se nutre apenas da mera aproximação entre o historiador das pequenas e anônimas práticas, sem maior apetência intelectual, e o teórico tecelão dos *tempi* disjuntos. Importaria, ainda, no âmbito de uma desejada contra-ortodoxia historiográfica, engajar os participantes a uma dialética entre a definição de grandes categorias filosóficas, tais como ética ou política, e sua conjugação histórica nas múltiplas e diversas práticas artísticas.

A imposição é tanto mais arriscada para um filósofo quando se sabe como a estética nasceu de uma reflexão (Kant, Baumgarten, Schopenhauer, e mesmo Nietzsche) ciosa de seu poder de distinção entre o modelo ideal e suas emanações visuais. O que supõe um desprendimento das decupagens do saber raramente merece a devida consideração na argumentação filosófica. Há sempre dificuldade em inverter os prestígios e instalar-se nos intervalos, perguntar pelos intermediários, pelos transitórios. Razão porque o caráter lúdico da empresa didi-hubermaniana deve imperativamente se fazer acompanhar da consciência da singularidade dos diferentes regimes das artes.

Por outro lado, compreende-se a dificuldade em vir ter com as circulações desimpedidas que tal empresa promove entre práticas e entendimentos. Fato é que se vive na Universidade um movimento contraditório de intensa separação entre áreas, disciplinas e subdisciplinas, e de sua crescente interdependência. Ora, ainda que o transdisciplinar pressuponha considerável especialização conceitual, o que comumente é descurado pelos pesquisadores mais jovens, ele tem alimentado o atual impulso proliferante da textualidade, rapidamente institucionalizada e incorporada à máquina acadêmica produtora de sentidos.¹³ Assim, o investimento (ideológico, de



tempo e de trabalho) na multiplicidade como prerrogativa, e na produção como ideal, parece levar à indiferenciação dos objetos e a uma sucessão infinita de seus comentários, situação hoje incontornável a todo acadêmico.

Nesse particular, o filósofo poderia impor indagação que há muito ele se faz (desde o kantiano caráter desinteressado do juízo estético e a promessa de um novo senso comum): como “colmatar o hiato existente entre os fúteis refinamentos da alta cultura e a selva da cultura popular”?¹⁴ Como promover a partilha institucional entre o cânone historicizado e o experimentalismo da hora, entre um acadêmico de sólida formação teórica e outro suscetível aos protocolos do expográfico, entre o especulativo algo filigranado e o pragmático em mal de formação? Enfim, entre os que entendem esfregar por toda uma vida o nariz na vitrine da longa galeria de nossas imagens mortas e aqueles atentos ao que Rancière chamou “a parte daqueles que não fazem parte”.

Naturalmente, tais interrogações não são exclusividade do filósofo. Contudo, interessa-o em particular – e as reflexões de Rancière nos confirmam nesse juízo – o motivo das partilhas, da distribuição do sensível (do visível, do dizível e do pensável) em um contexto de implosão da hierarquia dos objetos, e de migração desenfreada das imagens, com a conseqüente apropriação dos gostos.

Evocar a arte (a imagem, em geral) como uma existência “singular plural”, na acepção de Jean-Luc Nancy, é ato que não deixaria de incomodar as conveniências classificatórias da instituição museológica assim como das narrativas historicistas. Ao comentar sobre o fim da história da arte, Hans Belting¹⁵ aponta em algumas obras recentes para um “deliberado e radical esforço de escape do legado da história”. Didi-Huberman¹⁶, por sua vez, investe contra as estreitas positivities de uma história da arte que se contenta, nas universidades e nos museus, em “desfiar o rosário – ou o romance familiar, segundo a grande tradição vasariana – dos artistas e das suas obras”. Para as três posições talvez se pudesse advogar legitimidade heurística nas práticas de disponibilização *on-line* de arquivos: universo labiríntico e disseminado do acúmulo e da multiplicidade dos *links*, elas têm renovado as possibilidades de arquivamento de si. Assim, a *memorabilia* do site [www. desordre. net](http://www.desordre.net) de Philippe de Jonckheere, a imagística turbilhonar do *Immemory* de Chris Marker ou ainda a exaustiva montagem imaginativa e memorial de Christian Boltanski permitem perceber que um processo de absorção sem sobras está no coração mesmo das instalações contemporâneas: imagens da cultura histórica, objetos do cotidiano, produtos do mercantil são ali redistribuídos em uma imagística que deve fazer de sua reduplicação uma crítica.¹⁷ Fato é que há tempos a arte dotou-se da potência do indiscernível entre o bazar do grande *continuum* das formas metamórficas e sua crítica. O que o bazar crítico expõe é a disponibilidade de todos os materiais para todas as formas e de todos os discursos para todos os materiais. Ora, a indiscernibilidade do *sensorium* estético, Rancière já o assinalou, de certo modo equivale a um esvaziamento hermenêutico da comunidade estética.

A propósito, não seria sem interesse recordar outro espaço, de “inextricável confusão”, a loja de brinquedos de que trata o extraordinário texto de Baudelaire A moralidade do brinquedo. Expressão de uma “primeira tendência metafísica”, Walter Benjamin entendia ali descortinar os mecanismos inequivocamente lúdicos de uma dialética das imagens. Por força mesmo do caleidoscópio, instrumento a um tempo lúdico e científico de

¹⁴ RANCIÈRE, Jacques. O que significa “Estética”, *op. cit.*, p. 6.

¹⁵ BELTING, Hans. *The end of art history?*, *op. cit.*, p. 52.

¹⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. Ao passo ligeiro da serva, *op. cit.*, p. 3.

¹⁷ Ver ARTIÈRES, Philippe. Monumentos de papel: a propósito de novos usos sociais dos arquivos. In: SALOMON, Marlon (org.). *Saber dos arquivos*. Goiânia: Ricochete, 2011, p. 105.

¹⁸ Ver BUCI-GLUCKSMANN, Christine. Time spirals: from the immemorial to the ephemeral. Disponível em < http://www.dombis.com/info/CBG_Time%20spirals.pdf>, 2009. Acesso em 2 jul. 2012.

¹⁹ Ver DIDI-HUBERMAN, Georges. Connaissance par le kaleidoscope. Morale du joujou et dialectique de l'image selon Walter Benjamin. *Études photographiques*, n. 7, 2000, p. 17. Disponível em <<http://etudesphotographiques.revues.org/index204.html>>. Acesso em 15 jun. 2012.

²⁰ *Idem, ibidem*, p. 30.

²¹ *Idem, Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. São Paulo: Editora 34, 2013, p.10

²² CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea: uma introdução*. São Paulo: Martins, 2005, p. 18.

²³ GIL, José. Os anos 80. A confusão como conceito. In: *Sem título: escritos sobre arte e artistas*. Lisboa: Relógio D'Água, 2005, p. 97.

²⁴ CAUQUELIN, Anne. *Teorias da arte*. São Paulo: Martins, 2005, p. 130 e 131.

multiplicação das configurações formais. Estojo de malícias visual, como o entende Benjamin, ele possui clara eficácia dialética ao promover uma disseminação sempre renovada dos traços, resíduos e escórias de matérias esquecidas, ou seja, dos rejeitos da observação histórica. Assim, sua fenomenologia, à semelhança das instalações da tecnoarte onde a filósofa Christine Buci-Glucksmann¹⁸ denota uma reestruturação dos ritmos e lineamentos do efêmero, aponta em Benjamin (e em plena era modernista), não somente para a estrutura dialética da imagem, como também para a condição igualmente dialética do saber sobre a imagem e a arte em geral — entre a disseminação errática e a agregação/configuração sintética.¹⁹ Os jogos de descontinuidade visual do caleidoscópio benjaminiano apontam, ainda, para uma marcada função desterritorializante, transversal, do procedimento. Exegeta atento de Benjamin, Didi-Huberman sabe do interesse do historiador em referenciar um *savoir-faire* transversal “a todos os domínios técnicos, estéticos e intelectuais (foto, cinema, pintura, arquitetura, filosofia)”.²⁰ Transposta à epistemologia da história, a perspectiva trai o apreço por um conhecimento afeito à montagem, desmontagem e remontagem, pelo acesso parcial, sincopado, combinatório aos documentos históricos, na contracorrente do que Didi-Huberman diz ser o “tom de certeza que reina com frequência na bela disciplina da história da arte”.²¹

Benjamin, recorde-se, sustenta a pertinência de uma teoria estética composta a partir dos índices, traços, rastros e marcas, em oposição à arte da narrativa totalizante, épica e metafórica. Algo que lhe vem, quiçá, dos objetos dadá, capazes de produzir a percepção de que, devidamente emoldurado, o menor fragmento autêntico da vida diária diz mais que uma obra-prima confirmada. O fragmento é reconhecidamente o móbil do historiador materialista, alegorista moderno que renova com a visão barroca (algo melancólica) do mundo como acúmulo de restos, de rejeitos, de objetos mortos. Transposta para o contexto da arte contemporânea, a perspectiva aponta para o valor heurístico de uma desconstrução visual do visível. Não sem omitir suas falências. Afinal, lembra Anne Cauquelin²², a constelação de opiniões feita de elementos heteróclitos, herdada das teorias, constitui uma tela, uma máscara “através da qual tentamos apreender em vão a contemporaneidade”. José Gil²³, em chave assemelhada, observa: a “coexistência de objetos heteróclitos no mesmo plano; movimentos (criativos) que vão a direções divergentes, mesmo contrárias, mas também no mesmo plano”, explicam a impossibilidade de julgar, de hierarquizar, de atribuir e retirar valor a este ou aquele objeto de arte. Por fim, o filósofo atesta a existência de uma “estrutura da confusão”, um caleidoscópio das formas contemporâneas, onde a causalidade perde definitivamente legitimidade como instrumento de leitura.

Irritando o historiador da arte

A pluralidade das normas que se modificam requer um historiador capaz de uma exegese para além das “noções sagradas” de desenvolvimento, influência, autenticidade, intencionalidade, originalidade, evolução das formas etc. A exigência intensifica-se por certo vazio das competências, ou melhor, sua hibridização, com a conseqüente democratização do “fazer teoria”.²⁴ O que talvez explique o desprestígio de disciplinas tradicionalmente especulativas como a estética e a filosofia da arte. Mesmo porque o pensamento filosófico reivindica continuamente a virtude da distinção.

Não é outro, a propósito, senão um trabalho de distinção que comanda o raciocínio inestético de Alain Badiou, ciente de que “há configurações artísticas sim, há obras que são seus sujeitos pensantes, [e] há filosofia para separar conceitualmente tudo isso da opinião”.²⁵ O que não deixa de remeter à proscricção platônica dos poetas, por embaralharem “a partilha das identidades, atividades e espaços”.²⁶ O Teórico que desperta para a crítica da perspectiva tradicional, com sua tendência a “estabelecer princípios e verdades ao abrigo das contingências e recaídas práticas”, entende distinguir-se das últimas grandes estéticas (Hegel e Kant), escritas sem conhecimento direto de arte. Este teórico, na interpretação de Cauquelin²⁷, há muito “se ‘denuncia’ como pertencente não mais à pura especulação abstrata, mas às condições de possibilidade nas quais se produz”. A perspectiva tem se desdobrado em um “pensamento antiestético”, como o identifica Jacques Rancière, ocupado por vezes em denunciar as insuficiências da tradição estética especulativa “em nome da realidade concreta da prática artística”.²⁸

Não há, pois, como se furta ao sentido que Rancière entende dar ao termo estética em tempos de desencantamento pós-moderno: “não a teoria da arte em geral ou uma teoria da arte que remeteria a seus efeitos sobre a sensibilidade, mas um regime específico de identificação e pensamento das artes: um modo de articulação entre maneiras de fazer, formas de visibilidade dessas maneiras de fazer e modos de pensabilidade em suas relações, implicando uma determinada ideia da efetividade do pensamento”.²⁹

Assim como não há como se furta ao estranhamento que, invariavelmente, provoca a noção de “pensabilidade” num ambiente de historiadores da arte. Como ali evocar um autor como Arthur Danto que, a propósito da caixa de *Brillo* de Warhol, diz “falar como um filósofo que constrói o gesto do artista como um ato filosófico”?³⁰ Como evocar o autor de uma ontologia da obra de arte, de uma “análise da diferença ontológica entre as obras de arte e os objetos comuns que eventualmente lhes são indistinguíveis”?³¹

Em Didi-Huberman, autor que padece a desconfiança tanto dos historiadores quanto dos filósofos, assume relevância uma descompartimentalização das disciplinas. Inquisidora, sua história da arte é afeita a sobrevivências, passagens, trânsitos, e à inconveniência das distinções axiomáticas. Trata-se de uma filosofia da imagem que transpõe os campos do saber e questiona a legitimidade do conceito no seu afã de desvelar a essencialidade das imagens. Trata-se, enfim, de uma historiografia que se apóia na concorrência das disciplinas — filosofia, psicanálise, antropologia, dentre outras. Há nela, por força do envolvimento com Aby Warburg, uma preconizada transversalidade temporal, ou mesmo uma transversalidade social da *Pathosformel*.³² Em outras palavras, interessa-a acidentes, fantasmas não resgatáveis de imagens, motivos trans-iconográficos e trans-históricos, a *Wanderung* (errância espacial e temporal das imagens), bem como discursos e práticas tomados a partir de um conhecimento por montagem, próprio a produzir modelos críticos de historicidade para além dos registros basilares de presente, passado e futuro.

Estará aí, pergunte-se, o paradigma para a boa inserção de uma disciplina filosófica em um conjunto de saberes historicistas — aqueles que parecem balizar o caminho a uma História Visual nos moldes dos *cultural studies* —, saberes a princípio reticentes ao flerte com um poder de distinção ontológica?

A esse respeito, Didi-Huberman é explícito em suas prerrogativas: haveria que “irritar” — rebater, pôr em crise — o vocabulário habitual dos

²⁵ BADIOU, Alain. *Pequeno manual de inestética*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002, p. 27 e 28.

²⁶ RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*, op. cit., p. 17.

²⁷ CAUQUELIN, Anne. *Teorias da arte*, op. cit., p. 80.

²⁸ RANCIÈRE, Jacques. O que significa “Estética”, op. cit., p. 2.

²⁹ *Idem*, *A partilha do sensível*, op. cit., p. 13.

³⁰ DANTO, Arthur. C. *A transfiguração do lugar-comum*. São Paulo: Cosac Naif, 2005, p. 297.

³¹ *Idem*, *ibidem*, p. 20.

³² Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. Ao passo ligeiro da serva, op. cit., p. 29.

³³ *Idem, ibidem*, p. 10.

³⁴ *Idem, ibidem*, p. 11.

historiadores, o vocabulário dos estilos e das formas. A história da arte é uma disciplina a ser reinventada constantemente em seus modelos epistêmicos e em seus questionamentos teóricos. Importaria, pois, continuar uma interrogação, iniciada no estruturalismo, do objeto histórico pelo prisma das imagens da arte. Para tanto, cumpriria “perturbar” a pertinência de noções do domínio do discurso histórico tais como objeto e método através dessas entidades paradoxais que são as imagens, de modo a alargar a história da arte — como propôs, ainda que insuficientemente, o “pensamento figurativo” de Francastel — para além de uma crônica de acontecimentos artísticos.

Para tanto não basta, cumpriria ressaltar, o deslocamento do historiador para disciplinas conexas — sociologia, filosofia, psicologia, lingüística —, pois que tal apenas repercute a indefinição de seu objeto específico — arte de museu, discurso filosófico-religioso ou manifestação popular? A inclusão de todo discurso exógeno não deve incorrer no equívoco da história como saber ampliado, no qual os documentos figurados (o cinema, sobretudo) prestar-se-iam apenas como tratamento meramente documental da “visibilidade” da/na história.

Didi-Huberman parece, uma vez mais, apontar para meios exequíveis. Ele assume, faz valer as condições materiais do que chama uma “respeitável interdisciplinaridade”, aquela que não faz das imagens, objetos paradoxais por excelência, apenas “a cereja em cima do bolo das ciências sociais”. Lê-se:

*ter em conta a porosidade destes objetos paradoxais que são as imagens e de ir mais longe do que qualquer interdisciplinaridade de meter respeito, diria eu, aquela que só aceita ‘ampliar-se’ sob a condição implícita de salvaguardar, a cada passo, a estabilidade dos seus objetos e a delimitação do seu campo. A história não deixou de ‘adotar’ as imagens e as obras de arte, é certo. Mas quando estas [...] não são, afinal, mais do que a ‘cereja em cima do bolo’ das ciências sociais, isto significa que a adoção disfarça mal o seu fundo de paternalismo, ou seja, de autoridade, de territorialização e, em última instância, de incompreensão. Significa então que as imagens não foram tomadas por aquilo que são na realidade, nomeadamente objetos problemáticos para a historicidade em geral, objetos para abrir a história até ao cerne dos seus modelos de inteligibilidade bem como dos seus instrumentos de interpretação.*³³

“Abrir a história” é para Didi-Huberman gesto outro que não o de sua ampliação às imagens, o que equivaleria a propor uma interdisciplinaridade pensada “pelo mero prisma das relações territoriais”. O que o historiador-filósofo preconiza é um ato literalmente incisivo de atravessamento do território que acolhe a operação hermenêutica. Modo único de lhe dar uma dimensão crítica, “uma capacidade *extraterritorial* de atravessar as fronteiras, de criar caminhos inéditos, de modificar a consistência — começando pelos usos e costumes, as retóricas da autoridade — a do território atravessado”.³⁴

Não se pode deixar de mencionar, aqui, a posição assemelhada de Rancière, onde a estética preconiza uma linha de fuga mais que um alinhado de fortuna. As questões estéticas, ao referirem a configuração de um mundo comum, requerem uma forma de discurso que não é propriamente especialidade da filosofia, mas que, pelo contrário, circula transversalmente às fronteiras de disciplinas específicas como a filosofia, a história da arte, a teoria literária ou a sociologia da cultura, “de maneira a pensar as formas



de distribuição do sensível a partir das quais as formas possíveis das nossas percepções emergem, bem como os modos de produção de conhecimento e os modos de configuração de um mundo comum”.³⁵

Ora, é forçoso constatar quão dificilmente se impõe tal disposição em ambientes acadêmicos onde invariavelmente se instala, na retaguarda da teoria, a razão prática do comportamento profissional que põe entre parênteses as heterodoxias e se pauta pela lei geral da hora, prenhe de totalizações e de pressupostos, sem tempo para as reflexões de “anteontem” (Foucault, dentre outros) que apregoaram à exaustão uma mutação epistemológica da história como disciplina.

Em sua ação teórica, resolutamente revisionista, Didi-Huberman lembra que a crítica renova, assume a sua problematização filosófica, modo de “recolocar tudo em jogo” — entre outros, os axiomas epistêmicos —, graças a um método em constante transformação, a uma heurística que se renova perante cada novo objeto, na consideração de toda exceção. Eis, pois, o que faria uma história das imagens entendida como disciplina crítica ser ao mesmo tempo móvel, leve e frágil, não autoritária, experimental... filosófica, no sentido mais especulativo da palavra.

Danação dos arquivos

Em tempos de escritas apressadas em se especializar, em nutrir seus pequenos prestígios de escrevença — para retomar o notável vocábulo barthesiano —, talvez não seja desprovido de interesse recordar os méritos da *Denkbild* benjaminiana. Poder-se-ia falar ainda, no mesmo registro, da forma ensaística em Adorno³⁶, um pensamento-imagem que entendia ser uma performance do texto, na consciência da indecidibilidade hermenêutica e, conseqüentemente, da impropriedade de empregar a linguagem universalista das metafísicas e as narrativas épicas. Na antítese de uma freqüentação dos lugares da memória como manifestações de identidade, um historiador de extração benjaminiana entende, à luz da arqueologia foucaultiana do saber, que o arquivo não é o que totaliza e tudo unifica. Razão para se engajar na história como em uma gaia ciência, em uma história lúdica, infensa às intenções invariavelmente reacionárias da história patrimonial, “guardiã de um regime (discursivo) sempre antigo”³⁷, com sua tendência — diga-se museal — às classificações comprovadas em signos culturais e ícones artísticos. Mesmo porque a arte como expressão cultural implica clara despolitização. Não é por acaso que Rancière ressalta como a politicidade própria da arte moderna está no fato de ela transgredir a lógica dos espaços e dos lugares de sua manifestação dita “legítima”. O historiador-filósofo sabe que falar seriamente sobre imagens, falar algo concludente sobre arte implica considerar os modos como se determina no sensível “a relação entre um conjunto comum partilhado e a divisão de partes exclusivas”.³⁸

Assim, duvide-se das falas fáceis acerca da “estetização da política” que ignoram o elo paradoxal entre a indiferença estética e o potencial político.³⁹ Na base da política, ressalta Rancière⁴⁰, há uma estética que deve ser entendida como recorte dos tempos e dos espaços, dos sujeitos e dos objetos, do privado e do público, das competências e das incompetências. Ou seja, como disposição a referir uma competência para ver e uma qualidade para dizer. Ver e dizer as relações não programadas, os meios viesados de subjetivação, os desvios nos fluxos identitários. Todo um

³⁵ RANCIÈRE, Jacques. O que significa “Estética”, *op. cit.*, p. 19.

³⁶ Ver ADORNO, Theodor. O ensaio como forma. In: *Notas de literatura I*. São Paulo: Editora 34, 2003.

³⁷ OPHIR, Adi. Das ordens no arquivo. In: SALOMON, Marlon (org.). *Saber dos arquivos*, *op. cit.*, p. 85.

³⁸ RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*, *op. cit.*, p. 7.

³⁹ Cf. *idem*, O que significa “Estética”, *op. cit.*, p. 11.

⁴⁰ Ver *idem*, *ibidem*, p. 16 e 17.

⁴¹ SALOMON, Marlon. A danação do arquivo: ensaio sobre a história e a arte das políticas culturais. In: SALOMON, Marlon (org.). *Saber dos arquivos, op. cit.*, p. 41.

⁴² FRANCHETTI, Paulo. Crítica e saber universitário. In: SANTOS, Alcides Cardoso dos (org.). *Estados da crítica*. Cotia/ Curitiba: Ateliê/Editora da Universidade Federal do Paraná, 2006, p. 48. Ver ainda p. 52-55.

⁴³ Cf. *idem, ibidem*, p. 56, 57e 60.

⁴⁴ DANTO, Arthur. C. *After the end of art: contemporary art and the pale of history*. Princeton/ New Jersey: Princeton University Press, 1997, p. 10.

programa, preferencialmente apresentado para uma “história das imagens” neo-warburgiana (portanto, onde a filosofia se dissemine entre as disciplinas), não de uma gestão ou de uma política da arte como bem cultural, mas da politicidade e da cognoscibilidade próprias à arte como veículo de indistinção.

Em benefício de uma transdisciplinaridade séria, tratar-se-á então de atuar criticamente junto às linhas de fratura das lógicas identitárias e territoriais; linhas de contrafluxo do que hodiernamente se passa. Qual seja, no caso da história,

*trata-se de neutralizar a confusão que ela insiste em introduzir na ordem das coisas. A danação dos arquivos é a afirmação de uma posição precisa diante dos instrumentos desta confusão. No caso da arte, trata-se de neutralizar o seu papel provocador. Doravante, ela possui uma função mais relevante, a de testemunhar a variedade das manifestações que integram o conjunto de uma cultura. Formar o seu catálogo completo. Reunir o conjunto de seus traços. De abrir o museu que deverá expô-los. De formar mesmo uma nova ideia de museu: a de um espaço dividido em lugares reservados nos quais todas as partes que compõem a variedade de uma cultura sejam expostas em sua totalidade. Pois este museu é o lugar de exposição do mesmo, do idêntico a si, enquanto que o arquivo é o espaço de encontro com o outro, com a diferença em si. O gosto do arquivo é o gosto do outro. O saber da história é o saber do outro.*⁴¹

Um historiador como Ernest Gombrich sempre procurou salientar a necessidade de se voltar ao individual, ao particular, contra as generalidades, as teorias gerais. Ocorre, porém, que vigora no momento um historicismo demonstrativo contrário à experiência com o objeto particular; ainda, impera a suspensão do julgamento em favor do que Nietzsche dizia ser os “manuais encarnados”, conseqüentemente a glosa desenfreada das teorias gerais, o “mergulho cego no mercado dos bens simbólicos, entrega ao desejo de devoração desenfreada”.⁴² Em face de tal furor hiper-historicista, pergunte-se: quem poderá operar a diferenciação dos produtos do presente? A princípio sempre se poderá apelar para uma filosofia dos golpes de martelo contra uma glosa despuorida.⁴³ Mas o que dizer àquele que, fiel ainda à cartilha hegeliana, persiste nos falsos impasses entre a arte como filosofia em ação e a filosofia como arte em pensamento? Arthur Danto fala do desdobramento histórico último da arte contemporânea, um novo nível de sua consciência filosófica. O que significaria duas coisas: a arte já não carregaria a responsabilidade por sua própria definição filosófica; esta estaria reservada aos filósofos da arte. Em segundo lugar, que já não haveria como atribuir um modo de ser próprio à obra de arte, “visto que uma definição filosófica da arte deve ser compatível com todo tipo e ordem de arte”.⁴⁴ Na prática, isso importa a impossibilidade da síntese filosófica face ao pluralismo radical do mundo da arte. A realidade dos *construtos* permanece mais irreconciliada do que nunca.

Portanto, à filosofia não se pedirá mais a síntese. O que não impede que se tome por aliados filósofos (Adorno, Benjamin e outros) que, partindo do universal, pensam estratégias para salvar o singular no momento mesmo em que, na prática, organizar a percepção coletiva constitui a principal tarefa das políticas culturais. A arte ensina a jogar com a crise aberta no “círculo da interpretação” — o conhecido “círculo hermenêutico”, a passagem do individual ao universal, da parte ao todo. Se na tradição

iluminista havia uma tendência a se anular o individual sob o peso do universal, no *intermezzo* pós-moderno se aposta no momento singular. Mas o que certos artistas e filósofos parecem hoje propor é algo mais complexo que uma hipotética “terceira via” que mesclaria os dois pólos. Tratar-se-ia, antes, de reconvocar uma arte de pensar por constelações, onde o singular cintilaria na tensão da montagem — que é transição, intermitência, recorte, memória fulgurante.

Partilha do sensível e dissenso

No entanto, como ignorar que a contemporaneidade multiplica sem pudor os discursos, “embaralha a partilha das identidades, atividades e espaços”?⁴⁵ Vilém Flusser fala do tecido social esgarçado sob o peso dos discursos: “todo o espaço está ocupado pelas irradiações anfiteatrais e pelo diálogo em rede”.⁴⁶ Não se esqueça, ainda, a avaliação deleuziana segundo a qual tudo quanto está penetrado por idéias justas, por uma forte cultura ou por uma história sem devir, possui igualmente “seus palhaços, seus professores e seus pequenos chefes”.⁴⁷

Inevitável, pois, vir à lembrança, não sem amargura, o fato de a filosofia ser sempre convocada como um vôo derradeiro do pássaro soliloquo. Com o fim das utopias estéticas, isto é, da idéia de uma radicalidade da arte e de sua capacidade de trabalho em favor de uma transformação da existência coletiva, tratar-se-á unicamente de testemunhar uma forma de alienação irreduzível — “ontológica”, assume Rancière — em relação à qual toda vontade de emancipação tornar-se-á suspeita. Consciência, enfim, própria ao filósofo segundo a qual nos vemos cercados de alegres (e juvenis) aventuras do encontro e da mediação (novo *Zeitgeist* culturalista em torno da “circulação”), do arquivar um tanto esquizofrênico — diria Warburg — dos traços anônimos da memória coletiva, em razão do lugar comum de um presente pós-utópico da arte que atravessa todo o campo das práticas artísticas e convida ao cenário um tanto factício da comunidade eletiva dos amigos da arte.

Ora, nos belos dias da arte crítica, o choque de elementos heterogêneos, ou a oposição dialética entre forma e conteúdo, serviam aos fins da polêmica e da denúncia. Entretanto, os mesmos procedimentos de colagem, de desvio, vêm seu sentido invertido ou anulado em um novo contexto marcado por certa inoperância crítica. Nos termos de Rancière:

*Onde o artista crítico pintava os ícones vociferantes da dominação mercantil ou da guerra imperialista, o cinegrafista contemporâneo desvia sutilmente os vídeo-clips e mangás; onde bonecos gigantes vertiam a história contemporânea em espetáculo épico, balões e bichinhos de pelúcia ‘questionam’ nosso estilo de vida [...] O humor é a virtude que os artistas mais reivindicam hoje: o humor, ou seja, o discreto desvio que pode nem se fazer notar na forma de apresentar uma sequência de sinais ou um conjunto de objetos.*⁴⁸

Ocorre que esses procedimentos de deslegitimação tornam-se indiscerníveis daqueles produzidos pelo poder e pelas mídias. Em tal cenário, torna-se subversão única jogar com a indecibilidade, suspender, numa sociedade que funciona com consumo acelerado dos signos, o sentido dos protocolos de leituras desses signos. Ora, como solicitar tal de uma comunidade acadêmica? Afinal, o ogro historicista ali reina, ansioso por

⁴⁵ RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*, op. cit., p. 18.

⁴⁶ FLUSSER, Vilém. *Pós-história: vinte instantâneos e um modo de usar*. São Paulo: Annablume, 2010, p. 78.

⁴⁷ DELEUZE, Gilles. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998, p. 22.

⁴⁸ RANCIÈRE, Jacques. *Le malaise esthétique*. *Art Press*, n. 306, 2004. Disponível em <<http://www.ciepfc.fr/spip.php?article50>>. Acesso em 24 jun. 2012.

⁴⁹ LYOTARD, Jean-François. *Peregrinações: lei, forma, acontecimento*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000, p. 72.

⁵⁰ RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível, op. cit.*, p. 32 e 33.

⁵¹ GARCIA ALVES, Douglas. A restituição do corpo na teoria estética. *Artefilosofia*, n. 3, 2007, p. 141.

flertar com as figuras privilegiadas desse teatro do novo simbolismo: o artista-arquivista, testemunha de uma memória coletiva; o artista-mediador social, inventor de novos códigos de convivência; por fim, o artista-mago das analogias e heterogêneses.

No extremo oposto dessa comunicabilidade a qualquer preço, coloque-se então — não sem certo sentimento anticlerical — a posição do filósofo ciente de que no trabalho do pensar (e do escrever) não mais se pode sair do episódico. Afinal, lembra Lyotard, a arte moderna e contemporânea

*pede uma infinidade de comentários, e cada um deles exige ser considerado como uma obra de arte, ou seja, ser sentido, e comentado, por sua vez, como tal. Assim, a textura formada por todas essas frases, para as quais não há código comum de fato, torna-se tanto mais frágil quanto sua complexidade aumenta. O único consenso com que temos de nos preocupar, acho, é o que pode estimular essa heterogeneidade, esse dissensus.*⁴⁹

O historiador que porventura ainda se lança ao jogo das conveniências ou correspondências, segundo critérios de distinção ou de comparação entre as artes, muito provavelmente repudiará a perspectiva do filósofo do “Irrepresentável”. Contudo, ser-lhe-á forçoso compactuar com outro autor que, ainda junto à filosofia, reconhece no pensamento estético a identificação da arte por pertença, não a um modo específico de fazer, mas a um modo de ser de seus objetos, a um regime específico do sensível. Especificidade que ele — é de Rancière que se fala — assim caracteriza:

*Esse sensível, subtraído a suas conexões ordinárias, é habitado por uma potência heterogênea, a potência de um pensamento que se tornou ele próprio estranho a si mesmo: produto idêntico ao não-produto, saber transformado em não-saber, logos idêntico a um pathos, intenção do inintencional etc. Essa ideia de um sensível tornado estranho a si mesmo, sede de um pensamento que se tornou ele próprio estranho a si mesmo, é o núcleo invariável das identificações da arte que configuram originalmente o pensamento estético [...].*⁵⁰

Adorno afirma na *Dialética negativa* que a filosofia deveria renunciar ao consolo, pobre em si, de que a verdade não possa ser perdida. Se a verdade não é garantia, a filosofia não pode ser mais que o movimento de reflexão dessa insegurança, dessa perda, uma tentativa de entender a distância entre os conceitos e o que eles deixam irrepresentado. Sem se tratar de reimpor uma mística do indizível, seria caso de um trabalho estético do conceito, a ser articulado em termos de constelações expressivas. Em lugar de estruturas hierárquicas de conceitos, a recortar o que há de mais genérico nas coisas, importaria renovar com uma *dialética negativa estética*, capaz de “arranjos conceituais dinâmicos e autocorretivos, que se abrem ao movimento das determinações do objeto”. Deixando de privilegiar a coerência do pensamento, esta é uma perspectiva – de escrita e de pensamento – que toma o artístico como expressão de uma verdade para além da intenção, por força mesma da não identidade da natureza com o seu conceito; perspectiva aberta à “coerência do não idêntico”.⁵¹

A exigência de pensar contra si, imperativo de pensamentos em marcha, pertence tanto à genealogia nietzschiana da razão quanto à dialética negativa. Pois a verdade, em horizonte dialético, é o exercício da reflexão

capaz de reconhecer que o pensamento não perpetra apodocidades a partir de seus objetos: algo que a arte e a experiência filosófica tentam recordar ao sujeito da representação. Afinal, que interesse haveria em uma antropologia da arte que ainda faz da imagem uma substância ou uma estase, e do exógeno uma nova interioridade? Ou, então, em uma sociologia da arte que persiste em propor uma “história social” propensa a esclarecer a visão de mundo comum à sociedade em que se insere esta ou aquela obra? Ou, enfim, na apologia autossuficiente de um não ocidental, sucedâneo às historiografias logocêntricas, mas negação que vale como um novo transcendental?

Theatrum philosophicum

Quais seriam, enfim, os meios para se identificar as práticas realmente criadoras de dissenso? Talvez a filosofia já tenha respondido, já tenha lançado seu coringa sobre a mesa do historiador contemporâneo: um teatro das diferenças, um teatro das figuras e dos conceitos “esquartejados”, “descentrados”.

Interessada em distinguir as formas de criação que caracterizam os vários saberes, o pensamento filosófico, desde Deleuze, tem-se proposto como uma cenografia mais do que como uma história, isto é, tem procurado considerar o pensamento não por intermédio de uma dimensão histórica linear e progressiva, mas privilegiando a constituição de espaços, de tipos não apenas heterogêneos, mas antagônicos. A sensibilidade que assim se constrói desperta para acontecimentos de relação, de comunicação, de ressonância. Desinteressada dos núcleos sólidos de convergência, seu espaço é, nas palavras de Foucault⁵², um “teatro multiplicado, policênico, simultâneo, fragmentado em cenas que se ignoram e se fazem sinais, onde, sem que nada se represente (se copie, se imite), dançam máscaras, gritam corpos, gesticulam mãos e dedos”. Séries divergentes de autores/eventos/conceitos ali se superpõem, sem que um “irrisório psicodrama” promova sua reconciliação. A vontade moralmente boa de pensar no interior do sentido comum, uma vez desalojada do quadro onde se especificam os gêneros, favorece o trato com os indivíduos, com os eventos particulares.

Teatro de uma pós-modernidade, nele tem sido proposta renovada consciência do texto bem como a negação de alguns dos fundamentos estéticos da modernidade tais como a imposição do novo e a crença na originalidade e singularidade da obra. Ali é igualmente abalado o conceito moderno de tempo como sucessão ou progresso. O pensamento que assim se privilegia é intempestivo, pluralista, heterodoxo, ontológico, trágico, contrário ao que é dogmático, ortodoxo, metafísico, racional. Sua tópica é, enfim, e nos termos de Deleuze, aquela da “pluralidade de centros, uma superposição de perspectivas, uma imbricação de pontos de vista, uma coexistência de momentos que deformam essencialmente a representação”. Mesmo porque as obras de arte são fundamentalmente lugares “deformadores” que exigem velocidades variadas, de modo a evitar “a forma conceitual do idêntico que subordina as diferenças”. Assim, insiste Deleuze,

não é multiplicando as representações e os pontos de vista que se atinge o imediato [...] Ao contrário, cada representação componente é que deve estar deformada, desviada, arrancada de seu centro. É preciso que cada ponto de vista seja ele mesmo a coisa ou que a coisa pertença ao ponto de vista. É preciso, pois, que a coisa nada seja

⁵² FOUCAULT, Michel. *Nietzsche, Freud & Marx: theatrum philosophicum*. São Paulo: Princípio, 1987, p. 52 e 53.

⁵³ DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 1988, p. 106 e 107.

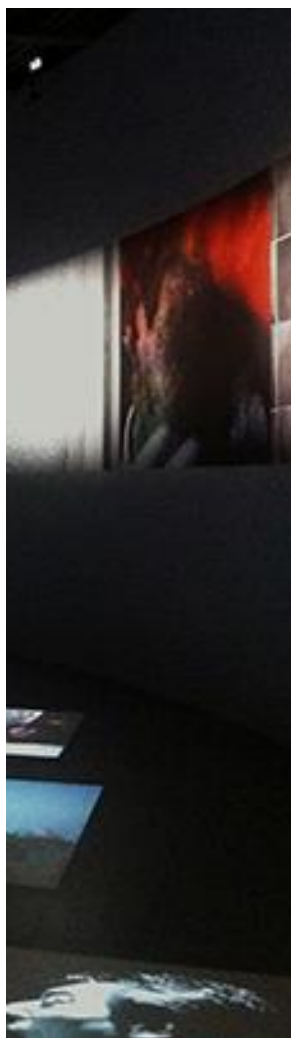
⁵⁴ RELLA, Franco. *Pensare per figure: Freud, Platone, Kafka, il postumano*. Roma: Fazi Editore, 2004, p. 138.

*de idêntico, mas que seja esquartejada numa diferença em que se desvaneça tanto a identidade do objeto visto quanto a do sujeito que vê. É preciso que a diferença se torne o elemento, a última unidade, que ela remeta, pois, a outras diferenças que nunca a identificam, mas que a diferenciam. É preciso que cada termo de uma série, sendo já diferença, seja colocado numa relação variável com outros termos e constitua, assim, outras séries desprovidas de centro e de convergência. É preciso afirmar a divergência e o descentramento na própria série. Cada coisa, cada ser deve ver sua própria identidade tragada pela diferença, cada qual sendo só uma diferença entre as diferenças. É preciso mostrar a diferença diferindo.*⁵³

Sabe-se, complementa o filósofo, que a obra de arte moderna tende a realizar tais condições: neste sentido, ela se torna “um verdadeiro teatro feito de metamorfoses e de permutações”. Teatro sem nada de fixo; um “labirinto sem fio.” Eis a interpretação basilar do que Foucault denominou o *theatrum philosophicum* da modernidade. A propósito, Deleuze incita a lembrar que, ao questionar o falso movimento da história, a própria crítica dialética acabou por reconhecer que se achava ela própria em um teatro. Portanto, restaria falar, de um ponto de vista filosófico, e no que diz respeito precisamente às obras de arte, de crise das identidades, de cansaço das filiações, de afã de descentramento. Mais que um momento histórico, que se sucederia aos regimes clássicos da representação e suas historicidades das formas simbólicas, um teatro das figuras e conceitos “esquartejados/descentrados” seria antes uma “atitude” dentro do próprio regime representacional, a favor de um espaço, de um lugar provisoriamente instalado — excentrado, heterotópico — para repensar, entre outros motivos, a moderna cultura da imagem.

O questionamento do papel das imagens na legibilidade da história estaria ainda por ser assumido integralmente em toda comunidade acadêmica de historiadores. Se as imagens, lembra Rancière, são como os textos, significantes de significantes, como lê-las? Se valem mais do que mil palavras, por que somente fazem sentido ao serem articuladas com outras? Como “ler imagens”, enfim, para além da história da arte “tradicional” — especializada, atributiva —, ou mesmo daquela mais interpretativa, em torno do panofskiano “sentido imanente” dos fenômenos artísticos, em suma, da *Kunstgeschichte*? Em Nietzsche, ler é atribuir um sentido, e o sentido é o que vem *a posteriori*, é o que se articula, movimento de uma série que a cena filosófica vigente quer agora divergente. Retenha-se aqui a indagação em Franco Rella, um desses autores que, a partir de certa injunção pós-benjaminiana, passou a “pensar por imagens”: “teríamos imagens através das quais leremos ainda que fragmentariamente alguma história ou algum sentido?”⁵⁴ Importaria, pois, convocar pensamentos que estabelecessem a relação entre termos, ou entre séries, como a de uma diferença que reúna imediatamente o que distingue. Com o que avaliar os dividendos críticos de uma transição diferencial entre vários autores, entre várias formações intelectuais, a partir da de-formação que puderem propor a seus objetos. Importaria, por fim, retomar as legitimidades de todo agenciamento, do “trabalho das matérias” — forma geológica central em *Mille Plateaux*, livro que, recorde-se, pretendeu romper com o livro acadêmico — da diversidade das formações, dos ritmos e das intensidades.

O que se espera, ainda, é que sejam assumidos os benefícios da superposição de elementos antitéticos: a tradição e a ruptura, o original e a cópia, o projetado e o contingente, o filogenético e o extemporâneo,



o comentário e a interpretação etc. O teatro da diferenciação, não sendo mais teatro da representação, impõe que o movimento das imagens já não comporte um conceito formal de totalização. A excelência de um agrupamento não está no fato de acolher este ou aquele diferencial, de agregá-lo a um esforço que poderá acabar por fazer navegar “em boa companhia”, mas em águas conhecidas.

A ninfa warburgiana — para aqui reter figura emblemática de uma imersão na “profundidade da tessitura que liga o espírito humano à matéria estratificada acronologicamente” —, alerta-nos (na verdade, é Agamben que o faz⁵⁵) para a maneira menos criativa de se ler os documentos dessa monumental máquina imaginativa que é *Mnemosine*: vê-los como um repertório iconográfico onde a questão relevante seria aquela da origem e evolução de um motivo iconográfico qualquer. Nenhuma das imagens aproximadas pelas pranchas de Aby Warburg constitui o original, assim como nenhuma delas é réplica ou passiva reprodução de uma matriz simbólica. Haverá que se falar, com Derrida — como bem sugere Raúl Antelo⁵⁶ —, de um indecível entre criação e ato, original e *performance*, e das imagens como híbridos de arquétipo e fenômeno. Haverá que se falar, enfim, de um indecível de diacronia e de sincronia, de unicidade e de multiplicidade.

Reter os discursos a partir de tal indecível, lembra Antelo, significaria erigir, no fim das contas, um lugar dos sintomas. *Symptôma*, na etimologia derridiana, remete a tombamento, coincidência, acontecimento fortuito. Definida como sintomal, toda leitura passaria a ser assumida como queda ou ocaso do sentido *com* outro tempo ou, ao mesmo tempo, com outros sentidos. Em outras palavras, e lembrando que a ação do artista contemporâneo consiste em “intrigar” a partir de metamorfoses e permutações, a boa leitura seria aquela do comentário de uma imagem como a queda ou ocaso do sentido com outro tempo ou, ao mesmo tempo, com outros sentidos. Interpretar ou decifrar o texto — explica em algum momento Jean-Luc Nancy — quer dizer levar a leitura em direção ao sentido, mas, ao contrário, “esgarçar a trama”, flertar com os indecíveis que, por assim dizer, e nos termos de Deleuze, “mostram a diferença diferindo”. Não significa extrair o significado de seu invólucro, mas desenvolver a intriga: explicar, replicando porém o desdobramento do texto ou da imagem sobre si mesmos. Afinal, se a interpretação busca fixar o sentido, esgotá-lo, aquele que comenta, lembra ainda Raúl Antelo⁵⁷, procura “promover a integração de contextos culturais antagônicos, anacrônicos ou distópicos, para os quais oferece uma ponte, um vínculo, um suplemento”.

Razão porque a leitura estético-filosófica em meio a historiadores de arte quiçá poderia procurar reavaliar uma topologia da interpretação, institucionalmente hierarquizante, à luz dos lugares bem mais desimpedidos, preferencialmente laterais, do comentário. Modo de insinuar que todo texto de agenciamento das múltiplas vozes deveria tornar explícitos os limites de sua ordenação e o arriscado de suas conseqüências de sentidos.

Pergunte-se, pois, pelo modo de propor o *theatrum philosophicum* no jogo constante da implicação e da explicação com as imagens, jogo por vezes emperrado pela circularidade viciosa do acadêmico. Implicar-se, explicar-se, numa trama intersticial, intermitente, improvavelmente situada (e por força de aberturas, de possíveis): tarefa tanto mais dificultosa se a imagem for considerada para além de seus nichos acadêmicos, onde aliás ela tende a permanecer invariavelmente desdialética, desconflituada.

⁵⁵ Ver AGAMBEN, Giorgio. Aby Warburg e a ciência sem nome. *Arte & Ensaios*, ano XVI, n. 19, Rio de Janeiro, 2009.

⁵⁶ ANTELO, Raúl. As imagens como força. *Crítica Cultural*, v. 3, n. 2, jul.-dez. 2008. Disponível em <<http://www3.unisul.br/paginas/ensino/pos/linguagem/critica/0302/01.htm>>. Acesso em 25 abril 2012.

⁵⁷ *Idem, ibidem*.

⁵⁸ MILEVSKA, Suzana. La vie pas tout a fait nue: les ruines de la représentation. Disponível em <<http://eicpc.net/transversal/1206/milevska/fr>>. Acesso em 4 maio 2012.

⁵⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 172.

⁶⁰ BARTHES, Roland. As saídas do texto. In: *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 251.

⁶¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas ou le gai savoir inquiet: L'Oeil de l'Histoire*, III, Paris: Minuit, 2011, p. 273 e 274.

Pensamento dialético e esgarçamento da trama histórica

Nesse particular, os alinhavos complicam-se um tanto mais para o filósofo se evocada uma interrogação que lhe é cara, ainda que raramente explicitada: “seria ainda possível gerar relações com o mundo num campo prático — história da arte — tradicionalmente voltado para a sua representação”?⁵⁸

Resta, quiçá, ao filósofo confrontado com as imagens e com a arte retomar o conceito de *dialética*, como o faz notavelmente Georges Didi-Huberman, de modo a evidenciar uma latência crítica e tensionadora própria a imagens hábeis a produzir objetos-questão. A imagem dialética é propriamente capaz de oferecer uma formação de valor crítico: “uma imagem em crise, uma imagem que critica a imagem — capaz, portanto, de um efeito, de uma eficácia teóricos”.⁵⁹ Tal efeito teórico advém de um olhar que se volta para a imagem não com o fito de escrevê-la, mas de constituí-la. Tal trabalho crítico devém da própria possibilidade aberta por um percurso no qual jogar entre si os tempos e as durações, os dogmas e as heresias, a filosofia e a ciência, a filosofia e a arte. Mas também, e sobretudo, os modos da escrita. Nem discurso filosófico ou epistemologia da história e da ciência histórica, nem narrativa histórica dos avatares da disciplina, tampouco representação teatral desses avatares: importaria emprestar de todos esses gêneros e propor o trabalho de escritura, uma escritura fiel à ideia de que não há homogeneidade no momento histórico, que não há ciência histórica constituível. Roland Barthes — autor pouco significativo, é certo, para os historiadores em geral — já expôs⁶⁰ as inconsistências de toda retórica do assunto desenvolvido; assim como as vantagens do “atrito de códigos de origens diversas, de estilos diversos” contra a “monologia do saber”, a escrevença do especialista, feita da separação dos saberes, dos gêneros.

Com o que dar crédito a uma textualidade estrelada, em retomadas, em recortes, em contigüidades, de modo a ali identificar as próprias fontes em vista de uma remontagem, de modo a que o presente seja legível com inquietação maior que o que até aqui permitiu a fobia pós-moderna. Não por acaso o texto-modelo parece ser aquele do historiador e filósofo da arte que propõe uma arqueologia crítica da história da arte, própria a destituir sua postulação panofskiana como disciplina humanista. Própria a estimular uma arqueologia crítica dos modelos do tempo, dos valores de uso do tempo na disciplina histórica que desejou fazer das imagens seus objetos de estudo. Em referência à *Kulturwissenschaft* iconológica de Aby Warburg, Didi-Huberman comenta a personificação em Mnemosine de uma

inquietação mais fundamental que põe em causa o nosso integral 'espaço de pensamento' diante da história, fazendo-nos ir e vir, sem trégua, entre os monstra e os astra, convocando nossas reminiscências do passado até ao coração dos nossos medos ou das nossas lutas atuais, assim como dos nossos desejos de futuro. Que futuro? Como 'ler' as configurações — ou os frágeis castelos — de cartas a serem jogados sobre a mesa do destino? 'Saber / como/ profecia', podemos justamente ler, em três linhas bem separadas, em um manuscrito de Warburg que acompanha a elaboração de Mnemosine. O que esperava, pois, o pensador — filósofo ou artista, historiador ou metapsicólogo das culturas — de suas constantes remontagens de imagens sobre os quadros-negros de seu atlas, se não que entre uma prática do 'olhar de sobrexô' e a 'crítica' incessantemente lançada sobre si mesmo e sobre o

*mundo, algo dos 'incêndios por vir' da história ser-lhe-ia dado a entrever? Essa é a difícil — e dialética — prática de quem quer que tente ver o tempo.*⁶¹

Essencial vitalidade das sobrevivências e da memória. Presente e passado que não cessam de se reconfigurar diante de uma imagem, mesmo que o desapossamento do olhar ceda progressivamente lugar ao hábito enfadado do especialista. E essencial fertilidade crítica de um pensamento dialético que, por força mesma de seu viés lúdico, “não mais buscará reproduzir o passado, representá-lo: num único lance, o *produzirá*, emitindo uma imagem como se emite um lance de dados”.⁶²

Esta acepção do pensamento dialético, que Didi-Huberman recupera de Walter Benjamin para reintroduzir uma discussão acerca de metodologias no interior da historiografia da arte, tem contribuído para pensar novas possibilidades de arqueologia crítica e dialética diante das expectativas criadas pelas montagens heteróclitas das obras contemporâneas. A montagem coloca em evidência os anacronismos, os encontros de temporalidades contraditórias que afetam cada objeto, cada acontecimento, condição *sine qua non*, já dizia Rancière⁶³, da escrita e do saber históricos. Com o que falar de certa “plasticidade” dos meios — um privilegiar dos sintomas em detrimento dos critérios definicionais —, não isenta de perigos para quem gostaria que cada imagem testemunhasse de uma consonância eucrônica, anseio positivista bastante comum ao historiador fóbico do tempo, indiferente às malícias de toda imagem. Este fóbico, no fim das contas, não deveria participar de um esforço que bem poderia ser coletivo (ou melhor, comunitário) em “desfiar” os alinhavos, “esgarçar” a trama histórica e simbólica de nossas convicções imagéticas, ainda tão afeitas a uma cultura de saturação/depuração da memória.

Fato é que historiadores afinados com a renovação crítica da historiografia da arte hesitam em endossar certas invectivas contra a disciplina da história da arte movidas por autores de filiação filosófica como Georges Didi-Huberman e Jacques Rancière. Eles invariavelmente aludem ao fato de que, há algum tempo, o conhecimento histórico beneficia-se de um trato desimpedido com as fontes visuais. Não somente na História, mas também nas demais ciências sociais, a percepção do potencial cognitivo da imagem tem-se mostrado uma constante⁶⁴. Protocolos de leitura das imagens que se conformam junto ao trato direto com documentos históricos parecem prescindir do que recentemente um historiador chamou, a propósito justamente da obra de Didi-Huberman, “teorias abrangentes e sedutoras com uma chancela equivocada de ‘interdisciplinaridade’”⁶⁵. A investida contra o que passa por ser uma escrita historiografia que peca por estilo e pretensão — um texto sedutor muitas vezes próximo ao ensaio que comporta visitar em um único texto um universo teórico complexo e muitas vezes díspar” — faz-se, aqui, em favor da “constituição da História da Arte como disciplina autônoma com seus métodos, problemas e procedimentos teóricos específicos”.⁶⁶ Fica-se com a impressão que, uma vez mais, a prerrogativa da especificidade evidencia-se impeditiva de uma efetiva transição entre as linhas de fuga de disciplinas que bem poderiam compor com uma “ciência da arte” aberta tanto à formalização das experiências quanto à sua projeção conceitual.



Artigo recebido em janeiro de 2014. Aprovado em junho de 2014.

⁶² DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*, op. cit., p. 176.

⁶³ RANCIÈRE, Jacques. O anacronismo ou a verdade do historiador. In: SALOMON, Marlon (org.). *História, verdade e tempo*. Chapecó: Argos, p. 49.

⁶⁴ BEZERRA DE MENESES, Ulpiano. Fontes visuais, cultura visual, História visual, op. cit., p. 12.

⁶⁵ Vivas, Rodrigo. O que queremos dizer quando falamos em História da Arte no Brasil?. *Revista Científica/FAP*, v. 8, Curitiba, jul.-dez. 2011, p. 112.

⁶⁶ *Idem*.