

IMAGEM E OLHAR NA HISTORIOGRAFIA DA ARTE. UM EXERCÍCIO METODOLÓGICO

PROF^a VERA PUGLIESE¹

Este texto é um recorte referente ao eixo metodológico da Dissertação de Mestrado *Entre o anônimo La Vierge Enfant e o São Domingos, de Matisse: Imagem e Olhar na Historiografia da Arte*, defendida em 2005 (PPG – VIS-IdA-UnB). A pesquisa teve como objeto a natureza da associação da imagem em relevo negativo de uma lousa de calcário, datada do século V AD, localizada na cripta páleo-cristã da basílica gótica de Sainte-Madeleine em Saint-Maximin-la-Sainte-Baume, conhecida como *La Vierge Enfant, servante du Temple* e o *São Domingos*, painel de azulejos de faiança de que integra a Capela do Rosário, que Henri Matisse (1869-1954) realizou em Vence entre 1948 e 1951, também na Provence.



Imagem 1. LA VIERGE ENFANT, século V-VI, lousa de calcário gravada em mármore, 1,65 x c.1,00 m, cripta da basílica de Sainte-Madeleine, Saint-Maximin-la-Sainte-Baume, Var, Provence.

Imagem 2. SÃO DOMINGOS, 1951, painel de azulejos de faiança realizado por Henri Matisse, 2,75 x 5,25 m, Capela do Rosário, Vence, Cote D'Azur, França.

¹ Professora Assistente do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília - VIS/IdA/UnB, Mestrado.

O tema da Dissertação foi cunhado a partir de uma associação recorrente no estudo ou produção da História da Arte ou mesmo em sala de aula e se referia, preliminarmente, à similaridade do que foi chamado de modo de figuração, mas que remetia ao que a tradição formalista identifica como padrão formal. Para se estabelecer em que bases tal relação poderia ser metodologicamente concebida e operada na historiograficamente, investigou-se premissas de quadros teóricos dominantes nessa disciplina e experimentar conceitos ainda polêmicos da nova teoria da arte francesa, notadamente, Georges Didi-Huberman (1953-).

Logo no início da pesquisa, recusou-se uma análise comparativa das duas obras sob o risco de basear-se em um pseudomorfismo (DIDI-HUBERMAN, 2000: 20). Tal falácia ignoraria a problematização que advém da associação *entre* elas, o que denunciava o problema da ordem epistemológica dessa *associação*. A percepção de que tal relação entre as duas imagens deveria ser examinada segundo o conceito freudiano de *associação* se evidenciou, não sendo seu vínculo de natureza causal como em uma relação vertical da ascendência do relevo paleocristão sobre o painel de Matisse, que poderia emergir um problema epistemológico que abala a historiografia da arte hoje (DIDI-HUBERMAN, 2000: 9; 33; 1998: 232ss).

O painel de Matisse foi tomado como referência de base da associação, por se comportar como um centro funcional e não como um ponto fixo, lugar geométrico, a partir do qual se construiu um discurso sobre arte, fundado em uma presença invariante incapaz de permutar-se, não sendo apenas um "lugar-presença". Esse "não-lugar" seria mais uma ausência que permite abrir-se em/para um jogo de significações (DERRIDA, 1971: 230-3).

O painel de *São Domingos* é uma superfície branca e brilhante que apresenta uma imagem bidimensionalizada² de São Domingos que Matisse delineou em negro e integra uma grande composição espacial. Segundo o artista, sua composição engloba exterior e interior da capela branca na qual os vitrais *Jerusalém Celeste* e *A Árvore da Vida* iluminam todo o ambiente, banhando com motivos fitomórficos em amarelo, o verde e azul o interior da capela com os painéis *Virgem e Menino Jesus*, o *Caminho da Cruz* e

¹ O termo *bidimensionalização* refere-se a um sistema de figuração que deliberadamente suprime referências à tridimensão, como a perspectiva e o *modelato*, o que atinge diretamente a concepção da composição e modifica as relações entre os elementos formais e até seu estatuto, com a frequente primazia da linha.

São Domingos. Antes mesmo de seu término, a Capela do Rosário foi considerada o coroamento de sua obra, como o auge da síntese plástica buscada ao longo de meio século não apenas pelo próprio artista, como também pela crítica, como o seu triunfo artístico.

Diferentemente, *La Vierge Enfant* é apenas eventualmente mencionada em livros de história da arte, mesmo nos estudos específicos sobre a “arte” (BELTING, 1989) funerária dos primeiros séculos de Cristianismo, considerada parte do conjunto de sarcófagos da cripta da Basílica de Sainte-Madeleine. A imagem em si tampouco pode ser considerada isolada, constituindo com mais três placas o revestimento parietal de uma secção da cripta, que são mencionadas como contemporâneas aos sarcófagos que teriam sido encontrados no mesmo mausoléu em textos do final do século XVIII (FIXOT, 1991: 31).

O problema da associação apontava desde o início para a dificuldade de estabelecer a distinção entre as naturezas da imagem e do olhar sobre esta mesma imagem. Daí surgiu a dúvida sobre qual o domínio e a natureza da imagem e qual a razão de ser do *legível* na imagem. Esta inquietação nasceu porque o olhar apreende, além das figuras em questão, sistemas figurativos que guardam semelhanças ainda mais fortes que a dos dois tipos de orantes³ aqui apresentados. A comparação entre as duas imagens envolveu “... desde a questão da horizontalidade até a das [suas] entradas simbólicas”⁴. Impôs-se a pressuposição da existência de dois sistemas de imagens que não são idênticos, mas que se relacionam transversalmente no tempo, ou que se tocam em algum lugar da memória, como numa *dobra* (DELEUZE, 1992: 194-5), o que foi verificado na última fase da pesquisa. Donde surgiu uma importante dúvida: teria sido apenas detectado um mecanismo corrente, porém inconsciente, na escrita desta disciplina?

Foi necessário investigar o que se pode entender o paradoxo da imagem – a presença e a ausência que a imagem porta simultaneamente – mediante o conceito do *invisível*, conforme a conceituação do *visível*, do *legível* e do *invisível* como categorias na história da arte (DIDI-HUBERMAN, 1990: 22-260). Demandou daí a relação deste paradoxo

³ Numa primeira análise ambas as imagens foram consideradas sob a tipologia iconográfica do orante, mas oportunamente *La Vierge Enfant* foi analisada como coerente ao subtipo de orante relacionada à *Panagia Platytera* (santa mãe de todos ou de tudo que alarga entre os braços ou com o abraço) (RÉAU, 1957: 72), mas a análise do *São Domingos* de Matisse se mostrou mais consistente com o tipo *celebrante* (MATISSE, s/d: 268).

⁴ Questão salientada no estudo da associação entre um mosqueado da Fra Angelico e o *dripping* de Pollock (DIDI-HUBERMAN, 2002: 20-21).

com o olhar do sujeito por meio das potências da figurabilidade e de presenciabilidade da imagem, na acepção de Jean-François Lyotard (1924-98), e da potência da transfiguração do olhar para além de seus desenvolvimentos na fenomenologia (LYOTARD, 1979: 70; 252-254; 263-271).

Em um estudo que tinha o objeto empírico definido do qual surge a reflexão sobre um objeto teórico que se relaciona com o próprio método desenvolvido na pesquisa, fez-se premente compreender o trajeto palmilhado nesse esforço, que não deixa de ter, portanto, um objeto (teórico) sobreposto ao outro (empírico). A definição do objeto de estudo envolveu um deslocamento da postura do sujeito (historiador da arte), que de início foi assumida conforme o conceito de sujeito afirmado como o *eu* pensante, portador da faculdade cognitiva, titular de uma determinada ação, que devia se manter distanciado de seu objeto, mas posteriormente o estudo do objeto impôs a difícil e arriscada renúncia à rigidez desta postura.

Esse deslocamento emergiu do questionamento da especificidade do objeto artístico e de de sua abordagem pela história da arte relativamente ao problema da eficácia simbólica da imagem, donde a necessidade de estudo sobre a revisão epistemológica dessa disciplina proposta por Didi-Huberman. Mas o mergulho no quadro conceitual vinculado a esta proposta surgiu da dificuldade de encontrar meios para considerar o objeto empírico que se colocava. A preocupação era a de compreender qual a natureza do próprio ato de relacionar estas imagens, posteriormente assumido como *associação*, poderia ser inserida na história da arte.

Desenvolvimento Metodológico

Estudar a natureza da associação *entre* o anônimo *La Vierge Enfant* e o *São Domingos* de Matisse utilizando as categorias do *visual* propostas por Didi-Huberman – do *visível*, do *legível* e do *invisível* – implicou desdobramentos teóricos que envolvem uma exigência crítica que além da uma investigação da eficácia da imagem, assenta-se na reestruturação epistemológica da consideração do objeto visual a partir do olhar do historiador da arte sobre ele, fenômeno necessariamente implicado na própria construção historiográfica.

Esse processo levou à inquirição de conceitos de *virtualidade* da imagem como potência do *visual*, de *aura* como dimensão da intangibilidade da obra de arte (BENJAMIN, 1993: 165-96), de *anacronismo* como relação que se torna o eixo funcional da história

da arte que pressupõe o sujeito (DIDI-HUBERMAN, 2000: 16-17), da especificidade do objeto artístico como indagação estrutural de problemas referentes à linguagem plástica que se situam em uma órbita epistemológica, e do próprio conceito da produção da história da arte a partir da relação sujeito-historiador da arte / objeto-obra de arte, além do próprio conceito de associação.

A noção de associação aqui utilizada provém da tentativa lacaniana de abrir a obra de Sigmund Freud (1856-1939) em sua dimensão estrutural que revê a relação sujeito-objeto valorizando a relação transferencial, pensando a psicanálise a partir do primado do inconsciente, o que recoloca a questão do desejo. Didi-Huberman adota o viés lacaniano da psicanálise com o intuito de pensar uma revisão crítica e uma reestruturação epistemológica da história da arte, partindo exatamente da relação entre o *sujeito* – o próprio historiador da arte, em primeira instância – e a *imagem* – como objeto –, por meio do conceito de abertura que ela carrega, percebida como sobredeterminada por temporalidades diversas. Se a imagem vista pelo historiador da arte porta diferentes temporalidades e atravessa outras, o historiador portar outras temporalidades em sua memória, simultaneamente. (NASIO, 1995: 22).

La Vierge Enfant e o *São Domingos*, que aparentemente não se comunicam a não ser conceitualmente, evidenciam por trás de uma aparente semelhança formal o que se suspeitou ser uma reivindicação do olhar e de uma prática de criação da imagem que ultrapassa a sujeição do visível ao legível. Os instrumentos metodológicos da pesquisa teriam que operar no interior dessa abertura do olhar que viabiliza a *montagem* crítica da história da arte, uma vez que a distância *entre* o sujeito e a imagem era possibilitada pela sua abertura dialética.

Esta Dissertação pretendia também discutir este mesmo conceito de história da arte *mediante* e *em* sua construção. O exercício da proposta de crítica da história da arte apresentada nos textos de Didi-Huberman⁵ foi proporcionado pela compreensão da associação entre essas duas imagens por meio da consideração do olhar e do anacronismo na produção do conhecimento em história da arte como problemas, interrogando a “plasticidade fundamental” das duas imagens, bem como os modelos nelas encarnados (DIDI-HUBERMAN, 2000: 16-17). Assim, a investigação procurou

⁵ Marcadamente em DIDI-HUBERMAN, 1990; 1998; 2000 e *L'image survivante*. Paris, Minuit, 2002.

explicitar a relação entre as referidas imagens pensando nos dois sentidos de história da arte, conforme Didi-Huberman entende o genitivo *de* do nome da disciplina: o *sentido genitivo objetivo*, que é o discurso histórico sobre os objetos de arte, e o *sentido genitivo subjetivo*, que trata do desenvolvimento dos próprios objetos de arte (1998, p. 187; 222; 1990, p. 68ss).

O primeiro passo metodológico foi uma exploração do objeto empírico questionando as três categorias do visual frente à abertura da imagem, visando a compreensão do acesso a ela pelo indivíduo. Inicialmente foi realizado um estudo do anacronismo na historiografia da arte por meio da crítica do método iconológico instaurado por Erwin Panofsky (DIDI-HUBERMAN, 1990; 2000). O problema do conceito da imagem foi relacionado ao princípio da *mimesis*, quando das descrições pré-iconográficas de *La Vierge Enfant* e do *São Domingos*, identificando a categoria do *visível* da imagem ao primeiro nível do estudo iconológico, o que permitiu evidenciar os problemas da restrição temporal do método de Panofsky.

Em seguida, o segundo nível do método panofskyano foi abordado mediante a leitura iconográfica das duas imagens bem como de seus respectivos conjuntos, identificada ao campo do *legível* da imagem. Este movimento era a realização de um exercício metodológico que tinha como fito esquadrihar o caráter dessa categoria segundo as intenções da iconografia acabou por levantar duas questões.

A primeira foi o questionamento dos princípios de controle de cada nível do método iconológico no que tange o problema do estilo, o que começou a gerar uma preocupação a respeito da postura do iconólogo diante da imagem subsumida ao conceito de indivíduo assente sobre os fundamentos epistemológicos de seu respectivo método. A chave para a compreensão do questionamento do método de Panofsky talvez esteja no conceito de estilo, chave dos princípios controladores, que enlaça os problemas mencionados de modo a evidenciar o sistema circular da iconologia. (PANOFSKY, 1979: 89-148; WIND, 1998: 227-229; GOMBRICH, 1990: 105-127). O Renascimento transformou-se em uma baliza para compreensão e leitura pela historiografia da arte, não apenas no tocante às formas de figuração presentes nos demais estilos, mas também no que tange à estrutura de diferentes sistemas plásticos (DIDI-HUBERMAN, 1990: 160-68).

A segunda foi a necessidade de verificar, sempre diante das imagens de *La Vierge Enfant* e do *São Domingos*, os limites da interpenetração visível/legível e a impossibilidade de identificar a categoria do invisível ao à interpretação iconológica, o que acabou levando a uma aporia que as bases epistemológicas do sujeito cognitivo da iconologia não permitiram ultrapassar.

Tal aporia remete ao estabelecimento da compreensão da natureza da consideração do *olhar* do historiador da arte sobre a imagem, que seria diferenciado do olhar objetivo pretendido pela historiografia dita “hegemônica” (DIDI-HUBERMAN, 1990: 160-168) por meio do exame de conceitos alheios ao método Panofskyano. Essa compreensão reencontrou a fundação da abordagem iconológica proposta por Aby Warburg (1866-1929). Mas para considerar a categoria do *invisível*, foi necessário dar conta de um deslocamento epistemológico inevitável, donde a necessidade do próximo passo metodológico, que envolvia o que foi chamado de *abertura da montagem*.

Para estudar o alcance do conceito da história da arte como montagem, esse passo assumiu a reivindicação da subjetividade do olhar na produção historiográfica da arte. Procurou-se explicitar que a consideração do *olhar* por essa disciplina, fundamentada na revisão das bases epistemológicas da própria história da arte e, antes ainda, da postura do historiador da arte como sujeito operador da montagem historiográfica.

A lógica estrutural da montagem que se configurava na própria associação entre imagens seria compreensível, *i*-mediatamente, mas era necessário *penetrar* em seu processo de significação que, se parecia evidente no plano visível, carecia de sustentação teórica que permitisse compreender o fenômeno dessa aparente auto-evidência, de modo simultâneo em termos do quadro de imagens justapostas em montagem, por meio da profundidade da percepção do sujeito no espaço-tempo de cada uma delas (BUCK-MORSS, 2002: 89-108; 201-203; MACHADO, 1998: 52-55; 97-103). Walter Benjamin (1892-1940) propôs uma imagem múltipla, fragmentária e dinâmica a ser *vivenciada* pelo sujeito que entraria em relação com ela, e não simplesmente uma imagem-síntese no sentido de mera concentração semântica a ser observada e até analisada por um indivíduo. Esta relação permitiria ao *sujeito* contatar tal imagem, abrindo-a à dialetização: era a proposta da *imagem dialética*, que tem como paradigma a *montagem*. Tal operação pressupõe um estatuto especial para o sujeito que pode ser compreendido como um processo específico de cognição.

A inserção do conceito de *montagem de tempos anacrônicos* na historiografia da arte é fundamental neste trabalho. Essa noção atinge diretamente a própria base epistemológica da história da arte em seus alicerces, mesmo porque a montagem interdita a crença na objetividade da história (FOUCAULT, 2004: 60) e crença de qualquer certeza histórica ou interpretativa, além de incorporar positivamente o conceito de anacronismo (num exercício consciente) e de abertura dialética (da montagem).

A vinculação entre o olhar então requerido e a compreensão da especificidade da imagem introduziu o questionamento do conceito da imagem na Modernidade por meio do cotejamento com a possibilidade de conceituação de *imago* no princípio a Idade Média – contemporâneos respectivamente a Matisse e ao Paleocristianismo. Essa discussão foi realizada como uma exploração do foco de alguns pressupostos das vertentes formalistas e da história social da arte, no que concerne respectivamente à composição da estrutura abstrata da obra de arte e do estabelecimento de uma determinada ordem plástica.

Ora, se os problemas da conformação plástica da obra de arte se dirigem para a apreensão da imagem em níveis do visível e do legível que não são objeto da iconologia, respeitando a noção de especificidade da obra de arte – estandarte levantado pelos formalistas (BOIS, 1990: XVII-XX), a história social da arte costuma ser acusada de não levar em conta tal especificidade. Uma exceção desse tratamento foi particularmente tratada quando do estudo da constelação do problema da representação de espaço na pintura, que relaciona tanto sistemas de forma quanto de conteúdo, por Pierre Francastel (1905-70), a fim de compreender o conceito renascentista da *imagine*. A noção de ordem plástica conforme desenvolvida por este historiador da arte tornou possível ainda investigar em que bases se pode falar no conceito de imagem na Idade Média. Daí a premência da verificação do arcabouço teórico e da produção de imagens nesse período nem uniforme, nem linear (FRANCASTEL, 1990: 5-106).

Este estudo foi fundamental para a consideração do uso de elementos do sistema plástico dito medieval na Modernidade, o que foi introduzido devido à demanda de reestruturação profunda da linguagem pelo Pós-Impressionismo, uma vez que se entende que a base do vocabulário plástico desenvolvido por Matisse e outros artistas formadores das Vanguardas Históricas foi em larga medida desencadeada pela desestruturação da ordem plástica vigente desde o Renascimento até a segunda metade

do século XIX (FRANCASTEL, 1990: 109-177). A partir da busca do "primitivo", emblematizada por Gauguin, haveria, em um sistema sofisticado, a introdução de fatores exógenos à arte ocidental moderna que possibilitariam trabalhar em uma nova espacialidade a relação entre os sistemas linear e cromático-tonal em pintura. Esse desenvolvimento permitiu a exploração dos elementos visuais de modo mais autônomo em uma sintaxe acêntrica e bidimensionalizada por meio do uso do *cloisonnisme* (SOLANA, 2004; PUGLIESE, 2004). Por um lado isto concorreu para o surgimento de um espaço pictórico não mimético na abstração do século XX, e por outro permitiu a exploração das possibilidades plásticas não apenas na pintura, bem como a inauguração de outra relação com a imagem representacional, como pode ser verificado na trajetória de Matisse que Capela de Vence sintetiza.

A primeira aproximação da associação entre as imagens de *La Vierge Enfant* e do *São Domingos* foi realizada negativamente no passo metodológico seguinte, que procurou tratar do *invisível* na imagem. Esse desenvolvimento foi aberto por um questionamento do olhar sobre a imagem, aliando-o à historiográfica da relação do sujeito-historiador da arte com a imagem em seu modo de apreensão (DIDI-HUBERMAN, 1990).

O propósito desse estudo era verificar a importância da percepção de diferentes modalidades do olhar no tocante ao conceito epistemológico do *olhar* e à conceituação da imagem referente às obras estudadas. Questões como o preconceito historiográfico que supervalorizou o olhar objetivo e dogmático cunhado no Quattrocento e vigente até o século XIX foram abordadas *pari passu* à diferenciação entre o sujeito cognitivo, o sujeito percipiente fenomenológico (MERLEAU-PONTY, 1994: 493-548; 1974: 51), e a apresentação do sujeito clivado lacaniano.

A partir do estudo de Cézanne, Merleau-Ponty pensou a relação anunciada entre linguagem e temporalidade, e, ainda, como a memória se imbrica com elas. Os objetos que o sujeito percipiente apreende só são passíveis de apreensão porque simultâneos à própria percepção no mesmo espaço em que ela ocorre. Assim, o objeto se mostra inesgotável devido à inerência da possibilidade deste sujeito percebê-lo em determinado instante de determinada posição a partir de uma intencionalidade e possuidor de uma memória que ele relaciona com a percepção presente. Mas a *memória*, longe de ser entendida como um receptáculo de recordações, será relacionada "...ao problema geral da consciência perceptiva" (Merleau-Ponty, 1993: 47). Daí a recusa a um conceito de

olhar objetivo e de um *cogito* situado numa atemporalidade que negue a historicidade (MERLEAU-PONTY, 1994: 33-34; 93), o que toca diretamente o problema do anacronismo (MERLEAU-PONTY, 1994: 55ss).

Deste processo derivou a necessidade da investigação da abertura fenomenológica que parte do sujeito percipiente na teoria de Merleau-Ponty, que não por acaso trabalhou com a questão das linguagens instituinte e instituída, em função da inesgotabilidade da percepção e da pré-objetividade (Merleau-Ponty, 1993: 47). Esta etapa da pesquisa teve como função realizar o contraponto da formação do olhar objetivo, visando a compreender em que medida o conceito de montagem opera uma superação dialética das posturas dicotômicas do olhar diante da imagem dos sujeitos cognitivo e percipiente.

Já o sujeito do qual Didi-Huberman trata é o sujeito clivado proposto por Lacan que pode ser identificado ao sujeito desejante de Lyotard. (LYOTARD, 1979: 53; DIDI-HUBERMAN, 1990: 22). Sua busca seria uma espécie de recalque sintomatizado pela *grande narrativa*, pelo rigor do método, pela certeza, pelo caráter doutrinário, partindo de dogmas obsedantes tomados como axiomas, acusados então como sintomas de uma cegueira funcional como a circularidade do método panofskyano. O grande "estandarte" desta tendência tautológica seria a objetividade histórica e o "dragão" a ser enfrentado, o anacronismo, porque ele sintomatiza a fissura que o sujeito projeta tanto na temida fenda temporal da história, quanto na cisão vista na própria imagem, que é a das fraturas do tempo que a sobredeterminam em suas diferentes temporalidades, portadas pela memória de sua própria mortalidade, de sua degeneração, de suas rachaduras e alterações pictóricas causadas pelo devir do tempo.

No passo metodológico seguinte, a articulação dos conceitos que foram paulatinamente lançados pode finalmente ser efetivada mediante a metáfora de um labirinto multicursal, que só pode ser percebido pelo caminhante que o vivencia. Essa metáfora, em grande medida inspirada na obra de Warburg, pretendia verificar a viabilidade da utilização dos conceitos didi-hubertianos na coerência de um sistema que busca a construção de uma história crítica da arte que problematiza constantemente a si mesma. Warburg imprimiu em cada estudo de caso a necessidade de submeter integralmente esta disciplina a um "violento processo crítico" a partir da consideração de uma imagem que era associada a outras, desencadeando uma crise e "uma verdadeira *desconstrução das fronteiras*

disciplinares" mediante o constante deslocamento simultaneamente "no pensamento, nos pontos de vista filosóficos, nos campos do saber, nos períodos históricos, nas hierarquias culturais, nos lugares geográficos" (DIDI-HUBERMAN, 2002: 36) e, portanto, nos modelos de tempo. Tais deslocamentos ininterruptos indicam a compreensão da historiografia da arte como uma atividade *em movimento* crítico provocado por deslocamentos metodológicos que desencadeavam um deslocamento epistemológico.

Este movimento atravessava a história da arte, manifestando um alargamento e até uma multiplicação dos pontos de vista sobre a imagem, interferindo na relação entre o sujeito e o objeto histórica, psicológica, estética e antropológicamente. Trata-se de uma arqueologia dinâmica que não buscava sedimentos estáticos acumulados com o tempo. Esse *atravessar* implicava, por sua vez, o pensamento como um "momento energético", pois estar diante da imagem é estar "diante de um tempo complexo", apenas provisoriamente configurado e que se reconfigura dinamicamente por meio de movimentos análogos (DIDI-HUBERMAN, 2002: 39). Este "alargamento metodológico das fronteiras" antagonizava necessariamente com uma concepção evolucionista da história da arte como *grande narrativa*, e prenunciava simultaneamente o caminho de uma "psicologia histórica da expressão humana" (WARBURG, 1912: 215 *apud* DIDI-HUBERMAN, 2002: 39).

É esse pensamento rizomático (DELEUZE; GUATARRI, 1995: 11-37) e dinâmico que este historiador da arte manifestou na *montagem* da Kulturwissenschaftliche Warburg Bibliothek, reinventado-a continuamente. A comparação entre as organizações das bibliotecas européias ao longo do século XIX e início do XX, com a concepção aberta de Warburg dá uma boa mostra da ruptura epistemológica proposta por ele por meio do questionamento dos fundamentos da história da arte (SETTIS, 2000: 114-116). A dinâmica da montagem da Biblioteca de Warburg revela a prática de uma heurística dialética, que tem a aporia como instrumento de trabalho e a espessura do olhar como campo de pensamento. O próprio Warburg se experimentou nesse deslocamento do(s) ponto(s) de vista, abrindo as imagens e suas poéticas formais à complexidade de subdeterminações e, a partir daí, colocando o problema do estilo como "problema de agenciamentos e de eficácias formais, conjugando sempre o estudo filológico do caso

singular com a aproximação antropológica das relações que tornam essas singularidades histórica e culturalmente operatórias” (DIDI-HUBERMAN, 2002: 46.).

A partir de tais conceitos, a pesquisa impunha lançar mão da noção de *pan* em Jacques Lacan (1901-81), que se refere ao problema da identificação e do reconhecimento estudados na apresentação do *estádio do espelho* (LACAN, 1998: 96-103), no qual ocorre a descoberta de três relações entre o indivíduo e o mundo, ato que marca o auto-reconhecimento do eu diante do mundo, não como um *eu real* e um *mundo real*, mas fundando um *sujeito* e um *objeto* em sua relação mediatizada pela linguagem – e, portanto, no *simbólico* – no ato de subjetivação. A dificuldade no estudo da associação entre *La Vierge Enfant* e o *São Domingos* era compreender que não se tratava de uma questão referente aos objetos "em si" e de uma potencialidade de serem relacionados, mas de um deslocamento do sujeito em relação a essas imagens a partir de algo que parecia provir delas. Não seria possível rejeitar a experiência imaginal dessa "montagem" que se processara de modo implacável, mas era difícil ceder à atração gravitacional do método consagrado da iconologia. Para tal, partiu-se do estudo dos conceitos norteadores de Didi-Huberman para penetrar as/nas principais camadas desta trama conceitual, iluminando cada núcleo de conceitos de sua teoria, que funciona como um centro operacional de uma estrutura ao mesmo tempo axial e disruptiva.

Esse quadro conceitual foi trabalhado prospectivamente, abrindo-se à bifurcação entre o dilema e a dialética e gerando a cisão do olhar. A partir dela, o sujeito clivado pode optar de um lado pelo recalque e sua transcendência e, de outro, pela negação e a cegueira tautológica, que se abre para o próximo pano, opondo o homem da crença ao homem da tautologia, o que permite investigar os problemas da crença, da tautologia e da aura, para alcançar a noção de eficácia simbólica da obra de arte. Estes problemas envolvem as noções de latência, de temporalidade, do fantasma e da projeção, que tomam forma em uma dimensão que permite chegar ao próximo pano, desenvolvido no final da pesquisa, que retomou o cotejamento entre as duas imagens.

Considerações

A montagem conforme a proposta desenvolvida por Didi-Huberman foi assumida como *tradução* também no sentido benjaminiano e não como reconstrução do passado, não estando voltada para a necessidade de restituir ou resgatar uma unidade "perfeita" da história, de utilizar a objetividade como argamassa para fechar a fenda do abismo

existencial utilizando os documentos: "fontes" históricas como peças numeradas de um museu lapidário agrupados em anástilose. Este mecanismo é comparável ao da lembrança encobridora, que relaciona elementos recalçados à defesa, já que os conteúdos "esquecidos" integram a memória, tanto quanto os "lembrados", tornando-se, portanto, invisíveis sob a visibilidade de conteúdos insistente e perturbadoramente presentes.

A montagem como discurso histórico funciona causando brechas, desencaixes entre placas tectônicas que permitem a insurgência de lapsos por meio dos quais os conteúdos recalçados podem vir à tona, como no mecanismo do retorno do recalçado, mas com uma diferença qualitativa relevante, pois o deslocamento provocado pela dinâmica da montagem permite ao sujeito descobrir-se diante do simbólico e não diante da ilusão de uma realidade objetiva. Portanto, é necessário que a montagem apareça formalmente como tal, sendo sua própria sintaxe (associação-pós-dissociação analítica), pervertendo a linearidade por meio da introdução de imagens aberrantes, utilizando-se de estratégias sintéticas e metonímicas da mesma natureza epistemológica da história crítica da arte. É a negatividade desta heurística que demanda a filosofia da história, donde a necessidade da utilização das diferentes naturezas das categorias do visual na historiografia da arte, trabalhadas formalmente segundo o nexos sintático da montagem, restabelecendo as relações entre forma e conteúdo das imagens, diante do sujeito.

A questão que se recolocava é a de como sustentar uma prática historiográfica que se abra à problematização do seu objeto de estudo e de si mesma, realizar uma história da arte que seja ao mesmo tempo uma meta-história da arte, sem se perder do objeto empírico. Esta foi a indagação fundamental que motivou a escolha do objeto empírico, que era a lousa de *La Vierge Enfant* e o painel de *São Domingos* de Matisse em sua associação, sendo que a natureza epistemológica desta associação e sua inserção na escrita da história da arte se apresentam como o objeto reflexivo, debruçado sobre o objeto empírico.

O circuito conexo ao historiador da arte em tal pretensão deve ser realizado por um sujeito que é seu próprio eixo problemático, pois ele se desloca quando passa a estar diante de cada categoria anunciada: o visível, o legível e o invisível. Invertendo a ordem iconográfica, Didi-Huberman parece partir do legível como primeira instância, analisada com recursos ora do método panofskyano ora da semiótica. Sem se

desprender totalmente do legível, a apreensão do visível busca também a forma, que desloca o sujeito para o campo estrutural de forças que animam a imagem, implicando outra acepção do legível, que extrapola a semiose do conteúdo literário da imagem. Simultaneamente, abre-se à problematização do ato formador, causando um deslocamento do sujeito que se transfigura ao perceber a espessura entre ele e a obra.

Trata-se notadamente da categoria do invisível, em que se encontram as fraturas de tempo, os "esquecimentos" da memória, os diálogos estabelecidos anacronicamente com outras obras e até, com o discurso do artista sobre a obra. Tal desreferencialização de um quadro teórico assente no sujeito cognitivo sustentado por outra ordem epistemológica permite então a abertura da imagem à sua dialetização por meio da condensação de imagens sobredeterminadas pelo poder de figurabilidade da montagem.

A pedra de toque de tal processo é a cisão provocada pelo olhar do historiador da arte diante da imagem que lhe causa um lapso, que no caso foi a associação de uma imagem da Antigüidade cristã, *La Vierge Enfant*, com a imagem desenhada por Henri Matisse.

Após uma série de constatações significativas obtidas da análise iconográfica das duas obras, do cotejamento aos seus ambientes expositivos e do confronto entre as duas imagens em níveis que ultrapassavam a iconologia, foi possível perceber que no nível da lógica interna da configuração formal o *São Domingos* recebeu, a partir da atitude consciente de Matisse, uma abordagem de tipo "arcaizante" de figuração. Contudo, esta conclusão seria reducionista por ser arriscado atribuir ao ato formador da imagem apenas o resultado direto das "volições conscientes" do artista (PANOFSKY, 1986: 20-21), como também por este ato formador não ser imposto por uma norma, o que novamente remete ao problema do estilo.

Tal problema, levantado ao longo da pesquisa em função da forma levou a uma discussão sobre premissas de Alois Riegl (1858-1905) e de Panofsky. Depreendeu-se desse estudo a suspeita de que o desejo formador da imagem adviria da forma e não do sujeito, o que faz eco nominalmente aos conceitos da *Kunstwollen* de Riegl e do *GestaltungsWillen* de Panofsky, mas permite uma abertura à questão da projeção, rigorosamente indicada por Lyotard: "o segredo talvez resida nesse poder do sensível que consiste em atrair a si o signo segundo o eixo da designação. Porém este poder não é mais que o da fantasmática que aspira a realizar o desejo em imagens" (LYOTARD, *op. cit.*, 1979: 102).

O desenvolvimento da linguagem plástica de Matisse evidencia o jogo de elementos formais exógenos ao campo da ordem plástica cunhada ao longo do Renascimento e desenvolvida até o século XIX. Matisse procurou relacionar elementos formais de outras ordens, estruturando sua linguagem com estratégias que conjugavam o *cloisonnisme*. Em última instância, essa estratégia modificava a tônica espacial e composicional de suas obras, promovia a inserção de elementos ornamentais islâmicos cuja lógica colocava em xeque a relação figura-fundo conforme as hierarquias ocidentais. Além disso, em seu processo de criação, Matisse adotava a operação sintética advinda diferentemente de Gauguin e do Cubismo, que acabou por se revelar mediante as colagens realizadas a partir dos campos de cor trabalhados a talho vivo nos *papiers gouaches, decoupés et colles*, dos quais a Capela de Vence são tributários.

A lógica formal da combinação de tais estratégias e de outras delas derivadas não redundou em uma sintaxe meramente heterodoxa à arte acadêmica, que se tornara o depositário da ordem plástica anterior. Elas confluíram para uma linguagem coerente, atraindo "a si o signo segundo o eixo da designação", num trabalho de figurabilidade. Tal procedimento de formação imagética sobredetermina a imagem, que visivelmente se apresenta no *São Domingos* como uma simplicidade aterrorizante porque calma, serena, forte e, por fim, reveladora de uma carga que invisivelmente impregna a visão do sujeito que, sentindo-se olhado por ela, nela percebe outros olhos, que não se apresentam sequer figurados, mais remotos, passíveis da projeção da devoção do crente.

Esta situação, por caminhos tão diversos e anacrônicos, remete à configuração da jovem ministra do Templo, que abre seus braços e se entrega em ascese, como o *São Domingos*, desterritorializada de um espaço mundano, de um tempo mensurável e aberta ao devir. Desencarnada de sua própria vida, ela encarna a devoção quase em estado puro. Ela não narra, não conta, não mostra, ela está diante de nós, oculta por barreiras físicas em sua entrega pessoal, marcando e evocando a presença de um devir. Apenas as linhas gravadas sobre a pedra da lousa de *La Vierge Enfant*. Sua postura apresenta invisivelmente a duplicação fantasmática.

A principal dificuldade desta pesquisa foi a de dar conta de sua dinamicidade, pois não apenas ele envolveu diferentes modelos de tempo e conceitos de quadros teóricos complexos, como principalmente o deslocamento do próprio sujeito diante da imagem e da história da arte para poder considerar o olhar no fazer história da arte. O único modo

que se pôde encontrar para ultrapassar as aporias que este estudo impôs foi experimentar-me como sujeito continuamente em cada deslocamento epistemológico, o que exigiu uma revisão interna de conceitos e da situação do sujeito diante do objeto empírico desta pesquisa, bem como, se se pode dizer, de seu objeto metodológico, e, porque não assumir, da própria história da arte.

Referências Bibliográficas

- BENJAMIN, W. *Obras Escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 3 vols., 1993.
- _____. *Walter Benjamin [Textos escolhidos]*. São Paulo: Ática, 1991.
- BOIS, Y.-A. *Painting as Model*. Massachusetts, An October Book: 1990.
- BUCK-MORSS, S. *Dialética do olhar. Walter Benjamin e o Projeto das Passagens*. Belo Horizonte: Editora da UFMG / Chapecó, Argos, 2002.
- DELEUZE, G. *A dobra Leibniz e o Barroco*. Campinas: Papyrus, 1991 .
- _____; GUATTARI, F. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Editora 34, V. 1, 1995.
- DERRIDA, J. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1971 (Debates, 49).
- DIDI-HUBERMAN, G. *La peinture incarnée*. Paris: Minuit, 1985 (Critique).
- _____. *Devant L'Image*. Paris: de Minuit, 1990. (Critique).
- _____. *O que vemos, o que nos olha*. Campinas: Editora 34, 1998.
- _____. *Devant le Temps*, Paris: Minuit, 2000 (Critique).
- _____. *L'Image Survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Minuit, 2002.
- FIXOT, M. *La cripte de Saint-Maximin La Sainte-Baume: Basilique Sainte-Marie-Madeleine*. Aix-en-Provence: Édisud, 2001.
- FRANCASTEL, P. *Pintura e Sociedade*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- FREUD, S. *Delírios e sonhos na Gradiva de Jensen*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- GOMBRICH, E. H. *Norma e forma*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- LACAN, J. *Escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- _____. *Livro 11: Os quatro conceitos fundamentais da Psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- LYOTARD, J.-F. *Discurso, Figura*. Barcelona: Gustavo Gil, 1979.

- MACHADO, C. E. J. *Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o expressionismo*. São Paulo: Unesp, 1998.
- MATISSE, H. *Escritos sobre arte*. Póvoa de Varzim: Ulissea: s/d.
- MERLEAU-PONTY, M. *O Homem e a Comunicação - A Prosa do Mundo*. Rio de Janeiro: Bloch, 1974.
- _____ *O Visível e o Invisível*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1992.
- _____ *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- _____ *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- NASIO, J.-D. *O olhar em psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995
- PANOFSKY, E. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- _____ *Estudos de Iconologia*. Souza. Lisboa: Estampa, 1986.
- PUGLIESE, V. O conceito do *cloisonnisme* e a sua utilização por Henri Matisse. In: MEDEIROS, M. B.; PUGLIESE, V. (org.) *Coletivo do Mestrado em Arte*. Brasília, Programa de Pós- graduação do Instituto de Artes, UnB, 2004a, p. 154-158.
- SETTIS, S. Warburg *continuatus*. Descrição de uma biblioteca. In: BARATIN, M.; JACOB, C. (dir.). *A memória dos livros no Ocidente*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000, p. 108-54.
- SOLANA, G. (org.) *Gauguin y los orígenes del Simbolismo*. Madrid: Museo Thyssen-Bornemitzka, 2004.