



Os lugares das imagens: arte, história, evento

SANDRA MAKOWIECKY^{1*}

Por uma introdução: O simpósio “Os lugares das imagens” pretende, em seus objetivos, conforme enunciado pelos organizadores, “possibilitar a abertura de um espaço de reflexão sobre os lugares das imagens, visivas ou não, na história e na historiografia, sem estabelecer um recorte temporal pré-determinado, abordando-as em relação aos vários tempos que as constituem, bem como os lugares que ocupam nas várias concepções de tempo que determinam o desenho da construção e escrita da história, colocando em discussão as lógicas e os poderes das imagens, a imaginação, o imaginário e sua imbricação no enlace entre história e memória. Dificuldades epistemo-metodológicas relacionadas às articulações entre imagens, história e historiografia estão longe de sua superação, por isso se faz necessário o seu enfrentamento em diálogo com autores que se propuseram ao tema desde os inícios do século XX, como, por exemplo, Walter Benjamin, Aby Warburg, Hubert Damisch, Georges Didi-Huberman e Jacques Rancière. Partindo destes enunciados, tentaremos debater neste texto, pontos de concordância com eles, bem como expandir os argumentos, centrando talvez em sub-tema que particularmente me mobiliza: os poderes da imagem, vinculado ao poder da arte.

Ao lado da circulação atual de textos e imagens, não esqueçamos que subsistem modalidades tradicionais de difusão da cultura e, particularmente, dos conhecimentos em história da arte. Qual pode ser o efeito das mudanças sobre o trabalho dos historiadores da arte e historiadores? Para que as obras vivam, ou seja, para que elas nos intriguem, esclareçam ou atormentem, ainda é preciso que elas não sejam apenas objetos de informação, entendendo que as obras e imagens não são meros documentos históricos nem simples produtos de entretenimento. Os lugares da imagem estão também neste contexto. Pensamos em Barthes quando fala da eternidade das obras, que elas propõem e o homem dispõe. Giulio Carlo Argan lembra que é enquanto problema dotado de uma perspectiva histórica que a obra se oferece ao juízo contemporâneo. De Jean Galard, concordamos que os próprios historiadores da arte podem introduzir em suas análises, a arte literária da descrição e da interpretação criativa. Ao “What you see is what you see” Frank Stella, em afluente redução do mundo, contrapõe a frase de Nuno Ramos que escreveu: “Digamos melhor: o que você vê não é o que você vê” (

* Professora Doutora - Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC - Centro de Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais.

2

GALARD, 2012:81). A obra é constantemente ressignificada, e por isso sobrevive. Os objetos, ou mesmo sentimentos, os quais se procura dotar de uma espécie de imortalidade paradoxalmente só sobrevivem graças a mutação contínua de significados que vão adquirindo junto aos homens. Didi-Huberman, no livro *Ante el Tiempo* questiona a relação da história com o tempo que nos impõe a imagem, propõe um novo modelo de temporalidade, no qual a imagem seria formada por uma montagem de tempos heterogêneos e descontínuos que se conectam por um olhar contemporâneo que ressignifica o passado num eterno devir. A grande potencialidade da imagem está no fato dela ser sintoma, como presença da sobrevivência de outros tempos e a conjunção da diferença e da repetição. As grandes questões humanas sobrevivem nas imagens, é através delas que se conhecem outras culturas, outros povos, e é na imagem, imagem como noção operatória e não como mero suporte iconográfico, que aparecem as sobrevivências, anacrônicas, atemporais, memórias enterradas que ressurgem. Qual o poder da arte e da imagem que nos interessa?

O poder da arte e da imagem: Talvez possamos iniciar este debate, citando Bodei:

Na verdade, a poesia e as outras artes aparecem paradoxalmente como formas de ampliação do sentido da realidade, isto é, como materialização sensível de um mundo mais verdadeiro do que aquele oferecido pela percepção de um ser existente e pelos pensamentos atingidos na prática vivencial. Por isso foi possível declarar, como fez Aristóteles, que a poesia é mais verdadeira do que a história. De fato, descrevendo o possível e verossímil e não aquilo que aconteceu realmente, ela contém uma densidade maior de sentido do que a narração do simples acontecimento. Assim, a obra de arte parece pertencer ao mesmo tempo e de forma enigmática, à realidade e à possibilidade, ou seja, ao que é e àquilo que pode ser (BODEI, 2005: 105).

Concordando com o autor, tentarei expor argumentos para reforçar o raciocínio de que a arte e as imagens de obras de arte não são redutíveis a nada. Atualmente verificamos uma mistura entre arte e cultura e também imagem e cultura visual. Sabemos que acolhemos diferentes suportes, linguagens e temporalidades, bem como as fronteiras disciplinares entre história da arte e história da imagem, colocando no centro da reflexão acontecimentos artísticos como elementos de cultura visual. E de tão complexas estão se tornando estas práticas, que tanto as exposições de arte, grandes bienais como os congressos de arte começam a se tornar pasteurizados, sem especificidade alguma. Para tal, cabe citar algum dos valores da modernidade, insistindo na clareza de conceitos.

Os valores da modernidade – a liberdade, a igualdade, a autonomia, a subjetividade, a justiça, a solidariedade – a as antinomias entre eles permanecem, mas estão sujeitos a uma crescente sobrecarga simbólica, ou seja, significam coisas

cada vez mais díspares para pessoas ou grupos sociais diferentes, e de tal modo que o excesso de sentido se transforma em paralisia da eficácia e, portanto, em neutralização. [...] A turbulência das escalas destrói sequências e termos de comparação e, ao fazê-lo, reduz alternativas, cria impotência ou promove passividade (SANTOS, 1999: 41-2).

Sobre os conceitos, cabe uma pergunta de Stephane Huchet (Huchet, 2013). : *“Por que a História da arte não conheceria de reminiscências deflagradoras, que são sua memória?”*. O autor recorda Benjamin no *Paris, capital do século XIX*, para quem *“um método científico é caracterizado pelo fato de que, ao encontrar novos objetos, ele desenvolve novos métodos. Exatamente como a forma, em arte, caracteriza-se pelo fato de que, ao levar a novos conteúdos, ela desenvolve novas formas apenas”*(BENJAMIN APUD DIDI_ HUBERMAN, 2000:122). Com qual conceito de imagem trabalhamos? Como Gilles Deleuze descreveu em *O que é a Filosofia?* (1997), o conceito é "um plano ou um solo de trabalho do sentido". Todo conceito leva a ser uma geografia e uma geologia do sentido. O conceito é o território de sua faculdade de criação e de estruturação, à medida que se projeta segundo as linhas e as dobras de seu corpo.

Jorge Coli (COLI, 2010: 14) não acredita em métodos aplicáveis para ler a obra, diz que a melhor forma é interrogá-las: *“nada permite melhor entender uma obra do que outra”*. Segundo Coli, *“dar voz a obra”*, comparar imagens, torna possível estabelecer filiações, contatos, reconstituir a cultura visual de um pintor do passado (COLI, 2010:6). Para Coli, a obra de arte, como pensamento material e objetivado, deixa de ser objeto e se torna sujeito pensante, ser autônomo em relação a seu próprio criador (COLI, 2011).

De que imagem e de que poder da imagem da arte estamos falando? O que torna a arte e suas imagens mais importantes no contexto atual e o que define a sua força é justamente seu poder de questionar e de pôr pelo avesso aquilo sobre o que tínhamos dúvidas. A obra de arte parece pertencer ao mesmo tempo e de forma enigmática, à realidade e à possibilidade, ou seja, ao que é e àquilo que pode ser. Esse é o seu poder. E é esse poder que nos interessa. O poder do enigma que nos mostra que aquilo que é lido de uma forma, pode também ser lido de outra, o que coloca o leitor em uma posição de absoluta solidão e responsabilidade diante da escolha que faz naquele momento, pois sabe que não há uma certeza, um chão sólido onde colocar seus pés, um fundamento, há apenas o risco de uma aventura. Por isto a arte é irredutível a

4

temas, fatos ou eventos que constantemente pretendem direcionar a arte a outro domínio que não o da arte ela mesma². Se lidamos com imagens, estamos lidando com imaginário também.

O imaginário é, pois, representação, evocação, simulação, sentido e significado, jogo de espelhos onde o 'verdadeiro' e o aparente se mesclam, estranha composição onde a metade visível evoca qualquer coisa de ausente e difícil de perceber. Persegui-lo como objeto de estudo é desvendar um segredo, é buscar um significado oculto, encontrar a chave para desfazer a representação de ser e parecer (PESAVENTO, 1995: 24).

Quando alguém escreve, antes de retratar o que há no mundo, o que “faz” é acrescentar alguma coisa a ele, interferindo em sua existência, diz Borges, no livro “O fazedor”(BORGES, 2008). Um escritor, para Borges, é como um ator que encena o texto de um autor outro, de tal modo que o principal “ato” de um texto é repor os textos anteriores que foram decisivos para a existência do seu. O primeiro sentido acentua um “fazer da representação”, pelo qual a literatura introduz novos objetos no mundo; o segundo ressalta a existência de uma “representação do fazer”, que se liga à descoberta de que cada objeto artístico mimetiza discursos de temporalidades diversas. A respeito do termo representação, diz Ferrara:

Representar é, portanto, tornar o mundo cognoscível e compreensível ao pensamento que é o arquiteto das representações que medeiam as experiências do mundo. Representar é deformar e criar, para o real, mediações parciais, mas reveladoras [...] O real enfrentado na sua dimensão fenomênica e aprisionado em mediações representativas parciais cria a complexa ciência marcada pela imprecisão e pela relatividade do conhecimento que constitui a imagem (outra representação) da ciência no fim do milênio (FERRARA, 2002, p.159).

Para Le Goff (apud PESAVENTO, 1995, p.15) representação é a tradução mental de uma realidade exterior percebida e liga-se ao processo de abstração. O que leva a crer que a representação é a presentificação de um ausente, que é dado a ver, segundo uma imagem mental ou material, que se distancia de mimetismo puro, e trabalha com atribuição de sentido. O imaginário faz parte de um campo de representação e, como expressão do pensamento, se manifesta por imagens e discursos que pretendem dar uma definição da realidade. Mas as imagens e discursos sobre o real não são exatamente o real ou, em outras palavras, não são expressões literais da realidade, como um fiel espelho.

² A respeito do assunto, escrevi quatro artigos: “Arte e crítica de arte em cenário indefinido”, apresentado no Congresso da Associação Internacional de Críticos de Arte – AICA, realizado em São Paulo, em outubro de 2007 e publicado em 2009. O segundo texto foi apresentado e publicado pela Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas - ANPAP, em setembro de 2007, sob o título: “Devolvendo Arte à Arte ou por uma Arte outra vez transcendental” e o terceiro, chamado: “Por uma Política da Arte irreduzível: o mundo com maior clareza”, foi apresentado no Iº Simpósio de Integração das artes visuais: arte e política, realizado no Centro de Artes da Udesc, em novembro de 2009 e o quarto: “Entre territórios: Arte e política”, no 19º encontro da Anpap, em outubro de 2010.

5

Desta forma, vê-se nas obras o que elas tem a dizer, na percepção de um leitor, um interlocutor que também produz significados, um leitor que de certa forma, recria as imagens apresentadas. A obra de arte deseja isso. Para Mario Perniola, o caráter enigmático da arte e da filosofia está assentado na realidade, que é também enigmática e “[...] abre um espaço suspensivo intermediário que não é destinado a ser preenchido” (PERNIOLA, 2009: 17-31). Este espaço suspensivo, podemos entender como um intervalo. A imagem não é a imitação das coisas, mas um intervalo traduzido de forma visível, a linha de fratura entre as coisas (DIDI-HUBERMAN, 2006). Entre os modelos hegemônicos de apreensão das obras, como sociologismos, psicologismos e historicismos e uma supervalorização dos valores próprios da linguagem específica da arte, se estabelece uma tensão, que para Paul Valéry seria chamado de “hesitação”, quando ao nos surpreender, chocar, inquietar com uma obra, encontramos um intervalo em que o leitor, ao fugir das apreensões vulgares foge também de significados encontrados fora da obra. O que a leitura do intervalo de fato almeja é a apreensão dos significados pela via de sua tradução através da própria obra, por um leitor disposto a decifrar os enigmas. Talvez possamos aqui desenvolver uma ideia tão cara à Aby Warburg e Georges Didi-Huberman, descrita por Agamben, em Ninfas:

A história da humanidade é sempre a história de fantasmas e imagens, porque é na imaginação que tem lugar a fratura entre o individual e o impessoal, o múltiplo e o único, o sensível e o inteligível, e, ao mesmo tempo, a tarefa de sua recomposição dialética. As imagens são o resto, os vestígios do que os homens que nos precederam esperaram e desejaram, temeram e removeram (AGAMBEN, 2012:63).

Sobre a especificidade da arte e suas imagens, diz J.A.V. Acker (ACKER, 2013), em um texto breve que o “Próprio e Único” da Arte, aquilo que lhe é específico, aquilo que, digamos, confunde-se com ela é a ficção. A ficção não existe fora da arte. Não existe nas "outras coisas". As "outras coisas" ou são, ou não são. A Arte (a ficção) é sem ser e, sem ser, é. Fazer Arte é fazer com que seja aquilo que não é; e fazer com que não seja aquilo que é. Toda atividade artística atua sempre nessa região média entre o ser e o não ser. Se a arte é apresentação sensível da ideia, ela é a visibilidade sensível dessa visibilidade inteligível, isto é, invisível. Nos interessa uma história que saiba pensar sua estética, isto é, sua filosofia do sensível. Em O vestígio da arte, Jean-Luc Nancy (NANCY IN HUCHET, 2012: 289-306) lança a pergunta se o que é próprio da arte não corresponde ao que resta e persiste, sendo que ela manifesta melhor sua natureza quando se converte em vestígio de si mesma, tornando-se presença que permanece quando tudo está passado. Trata-se de um efeito daquilo que resta como a pegada de uma dança, que sobra de um passo, o ser passante do ser. Concluindo que

6

não é possível nomear o ser do vestígio, Jean-Luc Nancy assinala que o vestigial não é uma essência, mas a ressonância de um sensível que se faz sentir. Nesta linha, Raul Antelo (ANTELO, Raul. 2010), ao fazer uma resenha do livro de Coccia, diz que se a imagem é sobrevivência, a vida póstuma, conforme Coccia (COCCIA, 2010), é o nosso próprio ser enquanto imagem, emanada por todos nossos gestos e que atravessa tudo quanto é tocado por nossas imagens. A imagem (o sensível) não é senão a existência de algo fora do próprio lugar. Qualquer forma e coisa fora do próprio lugar se torna imagem. O ser das imagens é o ser da estranheza. A imagem é a forma do que aparece, diz Blanchot, quer dizer, ela é, ambivalentemente, abertura da irrealidade e súbito torrente do exterior, estabelecendo assim uma ponte entre as possibilidades da imaginação e o impossível do real. A imagem é um enigma, mas desde que a façamos surgir para colocá-la em evidência (BLANCHOT, 1969: 476).

A imagem criada pelo artista é algo completamente diferente de um simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis. É uma marca, um sulco, um vestígio visual do tempo que ela quis tocar, até mesmo daqueles tempos suplementares - fatalmente anacrônicos, heterogêneos - que ela não pode, enquanto arte da memória, deixar de aglutinar (DIDI-HUBERMAN apud ANTELO, 2011).

Diz Merleau-Ponty, que se a obra de arte é feitiço e encantamento pelo olhar, se ela é a forma do que aparece, conforme Blanchot, o que amam os olhos? Os olhos olham a formosura física, que é vista porque é da mesma natureza que ela, olham a formosura astral, a espiritual e a divina e veem através delas, porque o mundo é imagem e vestígio do astral, do espiritual e do divino. A pintura é “ruminação do olhar”, “inspiração, expiração, respiração no Ser”. Essas expressões de Merleau-Ponty (1971) não são metáforas e sim descrições rigorosas da pintura como filosofia figurada da visão.

O que a filosofia da visão ensina à filosofia? Que ver não é pensar e pensar não é ver, mas que sem a visão não podemos pensar [...] Que o conceito não é representação completamente determinada, mas ‘generalidade de horizonte’ e a ideia não é essência, significação completa sem data e sem lugar, mas ‘eixo de equivalências’, constelação provisória e aberta do sentido. Ensina que, assim como o visível é atapetado pelo invisível, também o pensado é habitado pelo impensado. [...] O olhar ensina um pensar generoso que, entrando em si, sai de si pelo pensamento de outrem que o apanha e o prossegue. O olhar, identidade do sair e entrar em si, é a definição mesma do espírito (CHAUÍ, 1988, p.60-1).

Finaliza Chauí dizendo que agora não é mais cisão do ser, dentro de uma linha da filosofia que defendia que a visão ou depende de nossos olhos (que fazem as coisas serem vistas) ou que a visão depende das coisas (que são causas ativas do ser). A filosofia, no afã de decifrar o enigma do olhar, cindiu o que ela e Merleau-Ponty defendem, que é a crença na simultânea passividade e atividade da visão. Assim, passa a ser “fissão do ser: no interior do sensível,

um sensível se põe a ver outro sensível, vê-se vendo, e, se for pintor, transforma sua visão em novo visível que, então, nasceu para o mundo, pois o que é dar nascimento senão dar à luz?” (CHAUI, 1988, p.60).

Imagens como restos e vestígios, Representação e apresentação: Com a virada midiática do século XX não tem mais sentido pensar as mídias como formas estanques, pois passamos para o outro lado da margem: não se trata mais de procurar os limites, muito pelo contrário, passamos a valorizar a ruptura das fronteiras entre as mídias e, conseqüentemente, entre as disciplinas, onde ocorre um derretimento do modelo da *imitatio*, uma passagem da representação para a apresentação, que tende para a performance e para se ver a arte e a literatura como eventos (SELIGMAN-SILVA, 2012). Esta *apresentação*, para o autor, passa a ser parte integrante da identidade do homem moderno: ele como que precisa da arte para expressar tudo aquilo que a vida social lhe cobra em sacrifícios pulsionais. Diz ainda que os estudos culturais são marcados por uma pulverização das disciplinas tradicionais e abarcaram também novos discursos, como as teorias da sociedade midiática pós-escrita alfabética, que está se gestando em meio à onipresença de imagens que voltam a determinar nossas paisagens culturais depois de séculos de domínio da escrita alfabética.

A esfera das artes passa a ser, desde o romantismo, uma extensão de nossos corpos e não mais pode ser vista, idealisticamente, como fruto de nosso gênio. Esta arte e literatura cada vez mais corpóreos não por acaso vão inspirar muito do que foi escrito dentro do “gênero” psicanálise no século 20. Freud e Lacan são dois grandes leitores não só de nossas “almas”, mas também de literatura, completa [...] As ciências humanas fazem parte deste jogo biopolítico na medida em que elas promovem a construção de saberes que legitimam – ou contestam – poderes (SELIGMAN-SILVA, 2012).

Se um dos lugares da arte e por consequência das imagens, sobretudo da arte, é contestar poderes, deve entrar em cena um “espectador emancipado”, no dizer de Jacques Rancière (2012), para quem a emancipação do espectador é a afirmação de sua capacidade de ver o que vê e de saber o que pensar e fazer a respeito. O autor também defende que as técnicas e suportes novos oferecem possibilidades inéditas de metamorfoses da imagem. O paradoxo, então, tal qual nos apresenta Rancière se constitui e resiste na relação indispensável ao existir da arte – entre o gesto que faz e o olhar que significa, sempre. Para o autor, as novas técnicas e suportes oferecem novas oportunidades de metamorfoses entre os regimes de expressão e, por isso, entende que a imagem continuará sendo pensativa. Para o autor, não se supõe que uma imagem pense, supõe-se que ela é apenas objeto de pensamento. “Imagem pensativa é uma imagem que encerra pensamento não pensado, pensamento não atribuível à intenção de

8

quem a cria e que produz efeito sobre quem a vê sem que este ligue a um objeto determinado” (RANCIÈRE, 2012: 103). Ela não é algo da natureza de certas imagens. É um jogo de várias funções-imagens numa mesma imagem, um estado intermediário entre a passividade e a atividade e também entre a arte e a não arte. Essa indeterminação põe em cheque a noção comum de imagem como duplo de uma coisa e a imagem concebida como operação de uma arte. O poder do espectador, argumenta Rancière, é sobretudo o poder de escolher entre uma imagem dominante e uma outra construída a partir de relações individuais. Na criação artística, a questão não é a de representar o mais fielmente possível a realidade, mas a de representar uma certa cartografia do real que não o reproduza. Ou seja, passar de um regime de percepção para outro. O que a arte faz é mudar o estado material das imagens e o estatuto das palavras, defende.

Estamos no terreno das complexidades relativas à história e teoria da arte, notadamente no que diz respeito às implicações temporais e às singularidades imagéticas, expostas na reflexão de Didi Huberman acerca da sobrevivência póstuma da forma, uma vez que para o autor, a imagem pensa, sendo uma questão infernal, talvez inabordável para o pensamento. O autor fala da capacidade de metamorfose de uma imagem, que revela a expressão de certo paradoxo visual: lugar concreto, material, colorido de uma representação – mancha, fundo em liquefação, acontecimento viscoso da tinta, entre outros, mas igualmente um aglomerado de sentidos, uma deslegitimação mimética, uma habilidade, expansiva e irreduzível. (DIDI HUBERMAN, 2012: 9- 17).

Imagens pensativas: Começemos por uma imagem arrebatadora.

A chave para a interpretação da pintura (fig. 1), uma imagem de 1536, “Paisagem com ruínas antigas”, de Herman Posthumus, é o texto que o artista colocou em lugar destacado na composição em primeiro plano, que ele se encarrega de ressaltar com luz. Posthumus escolheu como suporte uma referência da *Metamorfosis* de Ovidio (livro XV), em uma lápide que se apoia em um sarcófago e que detalha em sua frente com relevos com a decoração escultórica de estrigilos, característica de certos sepulcros cristãos primitivos que consiste em estrias ondulantes paralelas.



Fig. 1- Herman Posthumus. Paisaje con ruinas antiguas [tempus Edox rerum], 1536. Óleo sobre tela, 96 x 141,5 cm. Vaduz- Viena, Sammlungen des Fursten von zu Liechtensein



Fig. 2. Maerten Van Heemskerck. Autorretrato con el Coliseo, Roma, 1553. Óleo sobre tela, 42,2 x 54 cm. Cambridge, Fitzwilliam Museum.

A passagem diz: “ *Tempus edax rer/vm tvque invi/diosa vetvstas/o[mn]jia destrvitis*”, que traduzindo: “ Ó, tempo voraz, e tu, idade invejosa/destróis tudo”. Esta frase é uma clara referência ao poder destruidor do tempo que o artista sugere com uma série de ruínas e edifícios que preenchem a superfície pictórica. A acumulação de fragmentos de entablamentos, bases de colunas, relevos, vasos, bustos, cabeças, estátuas, monumentos e edifícios medianamente enterrados, onde nada de conserva por inteiro, aparecem cobertos por terra e vegetação e produzem no espectador, nostalgia e desolação, incitando à meditação sobre o transitório da condição humana. Neste estado de abandono em que percebemos a fragilidade e a brevidade da vida através das ruínas, aparecem outra figuras que transmitem mensagens distintas. Uma delas, em lugar destacado com um compasso nas mãos, mede a base de uma coluna. Outra, mais distante, atrás e ao alto, quase na mesma direção, sentada, toma notas, talvez de um par de esculturas que simbolizam os rios e que apesar de se conservarem inteiras, se expõem completamente desambientadas. Os desenhos que aludem à instrumentos, como o compasso que usa o homem de turbante, junto com um esquadro, é uma referência à formação humanista do artista, assim como do pensamento da época. Mas é também um arquivo de ruínas, inacabado e incompleto, que mostra um tempo extraviado ou confiscado no presente e representado em forma de fragmentos construtivos ou arquiteturas, sempre de olho no seu passado e no seu futuro, de seu inevitável prosseguir e servindo de cenário retórico para argumentos das mais diversas intenções. A figura 2, nos mostra um arquivo de saudades. Como Roma era um dos locais do roteiro de viagens conhecido como *Grand Tour*, que incluía também Veneza e Florença, é natural que tanto naquele época como

hoje, desejassem registrar a estada. Foi o que fez Maerten Van Heemskerck, em “*Autorretrato com el Coliseo, Roma*”, 1553, realizando um arquivo de sua viagem, 15 anos após seu retorno à Haarlem (Holanda). O autorretrato, de pequeno formato, organiza o espaço com seu busto de perfil em primeiro plano à esquerda, que se separa poderosamente do fundo pela massa escura do traje. O artista vira a cabeça ao espectador a quem olha fixamente, parece satisfeito e sua boca esboça um sorriso com um ligeiro gesto. A direita, ao fundo, o Coliseu, símbolo da Roma antiga. Entre o edifício e o busto do pintor, aparece a figura pequena de um artista, identificado como o próprio Heemskerck, acomodado sobre uma pedra lavrada, pluma e tinteiro na mão, com um papel sobre um suporte rígido que apoia sobre seu colo e que imortaliza o Coliseu. O pintor utiliza o Coliseu com dupla finalidade: uma, mais evidente, é a de registrar que ele estivera ali. Como uma *selfie* contemporânea, marcou seu território. Por outra parte, o edifício que reproduz alude à nobreza da arte e ao processo intelectual em que se inscreve a criação da época e que se condensa em dois processos: o manual/artesanal e o intelectual. Arquivo de viagens, afetivo e rememorativo, a imagem mostra sua porção de emoção e nostalgia que surge ao confrontar ambas etapas de sua vida como se fossem iguais, descontando o tempo transcorrido entre seus anos de juventude em Roma e o momento de maturidade que representa na tela.



Fig. 3. Johannes Vermeer. Vista de Delft. óleo sobre tela, 98,5×115,7cm, 1660-61. Maurithuis, Haia, Holanda



Fig. 4. Johannes Vermeer. Rua de Delft (Viela) 1657-1658, 54 x 44 cm, Amsterdam, Rijksmuseum.



A *Vista de Delft* e *A Viela* (ou Rua de Delft) (Fig. 3 e 4) são as duas únicas pinturas do gênero de paisagem conhecidas, feitas pelo pintor holandês Jan Vermeer. O pintor holandês preferia as cenas domésticas com poucas personagens, geralmente mulheres

simples, de modo que esta é a única grande paisagem pintada pelo artista. Trata-se de uma vista da cidade de Delft topograficamente exata, sendo que o canal divide a composição em duas partes. De um lado está Nieuwe Kerk, sob densas nuvens. Torres octogonais despontam em direção à dupla ponte levadiça, que leva até aos estaleiros. Do outro lado, um grupo de pessoas parece conversar animadamente. O rio, por sua vez, flui calma e imperceptivelmente. A cidade de Delft é vista do sul, majestosamente iluminada pelo sol da tarde. Parece silenciosa, bem-sucedida e calma. Embora a paisagem nos passe uma sensação de calma e monotonia, vemos acima das nuvens brancas, pesadas nuvens de chuva. O horizonte não se encontra visível, o que dimensiona a distância e o tamanho do céu sobre a cidade, que também espelha na água suas torres, telhados, igrejas e casas, com toda a sensação atmosférica da genuína paisagem holandesa. Por outro lado, podemos ver fazer outra descrição e agora ver o quadro dividido não em duas, mas em quatro bandas horizontais: o areal, a água (do rio Schie), os edifícios da cidade e o céu. No areal algumas pessoas: duas mulheres a caminharem, dois homens e uma mulher à conversa e uma mulher com uma criança no colo. Na água, alguns barcos e o reflexo dos edifícios que, por sua vez, ocupam uma outra das bandas horizontais. Sobre o reflexo na água é provável que Vermeer tenha utilizado uma câmara escura e conseguido a realização do reflexo através da técnica de pontilhismo. Os edifícios se destacam. Alguns telhados e cúpulas têm uma cor mais viva. A última banda é a que ocupa mais espaço da obra e oferece-nos uma sensação de continuidade espacial. O azul do céu e as nuvens brancas é interrompido pelas nuvens escuras que surpreendem e tão bem caracterizam o clima holandês. O local de vista é um local mais elevado que a linha de terra. O pintor não está ao nível nem do areal nem da cidade mas coloca-se num ponto mais alto. Interesse em descrever e para com o pormenor. É o realismo flamengo com descrições que quase se assemelham a fotografias sobre a decoração, usos e funções dos objetos. Seu trabalho é considerado uma “protoideia” da fotografia. No início do século 20, a fotografia colocou os retratos de Vermeer de volta às luzes da discussão, pois sua visão de imagem ajudou a explicar o que seria do mundo cultural com a câmera fotográfica e seu futuro em movimento, o cinema. Mas podemos ver outras formas. Para Svetlana Alpers existem diferença entre a arte italiana e holandesa, pois já não é a janela que se abre e deixa olhar, mas uma descrição que realça a atenção para com os detalhes e a superfície dos objetos que é apresentada na tela, “[...] não era uma janela, segundo o modelo italiano, mas sim, como um mapa, uma superfície sobre a qual se faz uma montagem do mundo” (Alpers, 1999: 7). A pintura italiana era narrativa e a holandesa, descritiva. Um mundo de objetos com a sua

colocação no espaço visual. A pintura cartográfica fez nascer um espaço pictórico laicizado e científico onde se verifica uma ruptura com o espaço da perspectiva. Esta obra se liga à tradição de estampas topográficas holandesas. Alpers vai dizer que a “Vista de Delf” é o maior exemplo de vista topográfica, é portanto, como um mapa. Diz ainda a autora que a cidade assim exposta volta-se para si mesma (Alpers, 1999: 297). Abraçada por sua muralha, que encerra árvores e tetos apinhados, ela sugere a intimidade da habitação humana, intimidade preservada na quieta conversa das figuras à beira da água. A ameaçadora mas aconchegante sombra à esquerda, que se estende em todo o comprimento da muralha da cidade, é apresentada contra a luz brilhante que se vê na parte direita da cidade. Uma depende da outra para sobressair-se. É o contraste que se faz entre homens e mulheres nas outras obras de Vermeer. Isto é um fato na percepção da luz, na arte do pintor, mas também na experiência humana. Ele transforma nessa vista da cidade e em seus valores visuais, o senso da experiência humana que inspira todas as suas pinturas. As duas torres - uma no sol, outra na sombra - estão unidas na pequena ponte. Vermeer convida nossos olhos a demorar-se sobre a ponte como o único lugar onde o canal e o mundo além dele são capazes de penetrar e, portanto, de unir-se com a cidade. Didi- Huberman faz outra análise:



A Vista de Delft é ali apresentada não como descrição do mundo tal qual ele era no século XVII – sua captação topográfica ou fotográfica, sua “superfície descritiva”, como diz Alpers -, nem como celebração metafísica de um “paraíso da necessidade” visível. Ao contrário, trata-se de matéria e de camada por um lado: e aí somos reconduzidos ao lastro de cores do qual toda representação de pintura tira seus fundos, ou seu fundo, como quiserem; e, por outro lado, de comoção e abalo mortal – algo que poderíamos chamar um trauma, uma rajada de cor (DIDI_ HUBERMAN, 2013: 317-18)

Sobre a obra Rua de Delft, além de toda a descrição possível, que inclui a de vermos uma pequena rua, um prédio de tijolos vermelhos caído irregularmente à base. Acima, um pequeno sótão de janela única. Ao fundo, sob um golfo de nuvens, o céu. Abaixo à esquerda, vultos de casas vermelhas e mesma silhueta. E dentro dele, a meio-caminho, uma segunda mulher debruçada sobre um tonel, onde vemos vassouras. O que pode ser mais tranquilo que essa pequena rua; esse tempo que é um relâmpago congelado. A quieta felicidade desse lugar e tempo. Espaço convertido em luz e prece. Pintura que fala da felicidade nas pequenas coisas. E se concentrássemos nosso olhar nas pessoas e suas atividades? O que fazem? O que conversam? Ou quem sabe, sobre o silêncio que existe em todas essas cenas?(figs. 5 e 6).

| | |
|--|---|
|  |  |
| <p>Fig.5. Johannes Vermeer. Vista de Delft. óleo sobre tela, 98,5×115,7cm, 1660-61. Mauritshuis, Haia, Holanda</p> | <p>Fig. 6. Johannes Vermeer. Rua de Delft (Viela) 1657-1658, 54 x 44 cm, Amsterdam, Rijksmuseum.</p> |

Jean Galard (2012) defende que os próprios historiadores da arte que podem introduzir em suas análises a arte literária da descrição e da interpretação criativa. Eles podem fazê-lo, tanto mais porque o saber, em vez de bloquear e enterrar a imaginação, tem a capacidade de reavivá-la e expandi-la.

Diz que é Charles Sterling, por exemplo, quem vê as grandes figuras da *Pietà de Villeneuve-lès-Avignon* “como talhadas no xisto e no calcário, banhadas de um ar seco e quente”(fig. 7). É Michel Levey, que em 1987 que faz uma descrição do *Davi e Jonathan* de Giovanni Battista Cima onde Davi é “um pastor criança [...], rústico, um pouco bochechudo, que transporta a cabeça de Golias como um saco de mantimentos surrealista.” (fig. 8).

| | |
|---|---|
|  |  |
| <p>Fig.7. Enguerrand Quarton. <i>Pietà de Villeneuve-lès-Avignon</i>. Antes de 1457.162 × 218 cm . Museu do Louvre. Paris</p> | <p>Fig.8. Giovanni Battista Cima. <i>Davi e Jonathan</i> 1505 – 1510. National Gallery. Londres</p> |

Segue Galard em sua análise, descrevendo sobre o túmulo de Giuliano de Medici, de Michelangelo (Fig. 9 e10), em que utiliza um texto de André Suares em sua famosa *Voyage du condottiere* (1932), enfatizando que para essa interpretação, não existem documentos que a confirmem ou que a invalidem e que não é suficiente para nos fazer ver, em todos os “gigantes” do escultor, figuras envolvidas pela noite e desejosas de sono.



Fig.9. Michelangelo. Túmulo de Giuliano de Medici. Capela de San Lorenzo|Florença|1520 - 1534

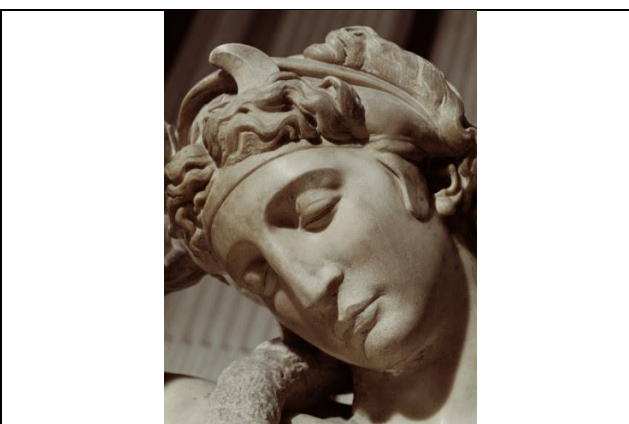


Fig.10. Michelangelo. Túmulo de Giuliano de Medici. Capela de San Lorenzo|Florença|1520 - 1534. Detalhe.

Todos os gigantes de Michelangelo estão na sombra. A noite é seu lugar e seu plano: quer venham da noite ou para ela se encaminhem. Todos procuram o sono, ou estão saindo do sono. E, quer meditem sobre o dia antes de adormecer, ou que se espantem de aí adentrar, quando reabrem os olhos, estão igualmente nas trevas: a noite os envolve. [...] Criaturas da insônia desesperada, murmuram, com seu criador, dizendo invejar o sono da pedra (SUARÈS apud GALARD, 2012).

Para Galard, é possível destacar no exemplo abaixo, alguns conceitos: Invenção, interpretação, fantasia gratuita, pertinência:

essa interpretação é muito mais uma bela invenção, uma daquelas de que são capazes os escritores de talento. Não é uma verdade verificável, mas também não é uma fantasia gratuita. E também não é um significado preconcebido aplicado a um objeto estranho para torná-lo familiar (ou simplesmente inteligível). Não é uma “superinterpretação”, como dizem, em sua fobia, os adversários de tudo o que é simplesmente interpretação, e que só tem por norma a verdade positivista. Trata-se de um desses casos em que a verdade dos enunciados, quando a arte está em jogo, deve dar lugar à sua pertinência, ou seja à sua eficácia relativa em vista de um sentido apenas sugerido. Por “pertinência”, entendemos também, bem entendido, a qualidade dos enunciados livres de erros materiais.

A *Madona Sistina* de Rafael Sanzio (Fig.11) é também uma das mais famosas de suas madonas. Ela se parece por demais humana, descalça e sem a tradicional auréola que acompanha a Virgem e os Santos tradicionalmente. Na composição, a Virgem com o Menino nos braços conversa com Santa Bárbara e São Sisto sobre uma grande nuvem, tendo às costas uma nuvem azulada formada com as cabecinhas de vários querubins. Nota-se que estes querubins não despontam ao primeiro olhar desatento. Muito se poderia dizer a respeito da iconologia da obra. Na parte central inferior, dois anjinhos alados assistem descontraidamente a conversação entre a Virgem e os santos, como se estivessem apoiados numa balaustrada.

Esses dois sapequinhas tornaram-se extremamente populares. São replicados e vendidos em pequenos quadros que ornamentam, principalmente, quartos de crianças. Estão entre as imagens mais reproduzidas em todo o mundo. Uma suntuosa cortina verde abre-se para os lados, por detrás da Virgem. É uma das pinturas mais admiradas e estudadas por filósofos e poetas. A tela é quase etérea, belíssima, mas só raramente é associada à pintura dos dois anjos que ornaram um dos seus quadrantes. Os querubins mencionados estão, aos jeitos da obra-de-arte-na-era-da-reprodutibilidade-técnica, de Walter Benjamin, entre as imagens mais reproduzidas no mundo, ao lado da *Monalisa* e *Santa Ceia* (de Leonardo da Vinci) e *O Grito* (de Edvard Munch). Os anjos foram desacoplados da tela pela primeira vez em 1803, por conta de duas pinturas de *August von der Embde*, que colocou cada um dos querubins, separados, em uma das duas telas, ambos artefatos decorativos do Castelo de Wilhelmshöhe, na cidade de Kassel. No entanto, foi de última hora que elas acabaram sendo incluídas na composição, pois Rafael pintou os dois anjos só no final, com pinceladas superficiais por sobre as nuvens. Desde o século 19, a cidade de Dresden tira proveito da fascinação provocada pelos anjos para despertar o interesse de visitantes. A experiência de observar a tela inteira é bastante curiosa: os olhos, adestrados pela famosa imagem dos anjos apresentados isoladamente, costumam apreender o conteúdo pictórico completo da obra. Vemos Madona com Jesus no colo como se fosse a verdadeira obra, e, os querubins, adorno gratuito, contemporâneo, de caráter provocativo. Rafael parece brincar deliciosamente com a camada de humanidade que envolve a alma do mortal comum diante da tela de forte conteúdo celeste. Os anjinhos conferem uma certa concretude à tela, salvando-a, talvez, da canônica ideia de que o que é sagrado é, necessariamente, sisudo ou contido. Os dois querubins são adoráveis, têm um jeito brincalhão, quase oníricos. Mas quem lembra que eles pertencem a esta tela? Eles têm vida independente e no entanto, esta é uma das telas mais famosas de Rafael Sanzio. O que parece então aos nossos olhos são anjos que tomam conta e roubam a cena, no plano inferior e anjos que desaparecem e ressurgem como fantasmas no plano superior (fig. 12).

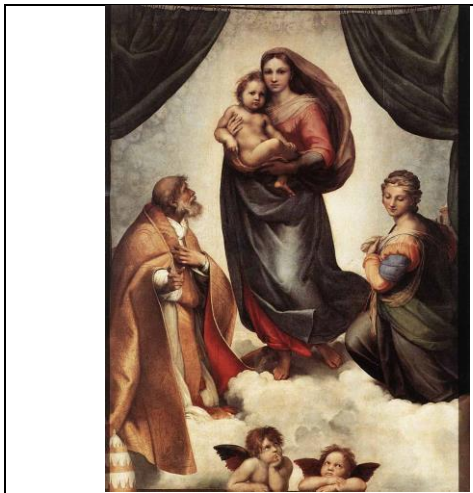


Fig.11. Rafael Sanzio. Madona Sistina. 1513-1514. Óleo sobre tela. 265 cm x 196 cm. Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden. Alemanha



Fig.12. Rafael Sanzio. Madona Sistina. Detalhes. Parte inferior do quadro, anjos reconhecíveis. Parte superior, querubins feitos em forma de nuvens.

Concluindo: Após percorrermos alguns argumentos e imagens, recorremos a HUCHET quando enfatiza que o método *imaginativo* hubermaniano não é deriva ou divagação subjetiva, mas um método heurístico, “um pouco como o restaurador pode arriscar completar as faltas de uma obra de arte danificada através da cultura que ele adquiriu no campo iconográfico específico no qual ele trabalha” (HUCHET, 2006: 187) e apresenta o necessário arcabouço teórico para uma história da arte que Didi – Huberman respeita:

Não se faz história da arte sem ferramentas teóricas, implícitas ou explícitas: não se faz história da arte sem suposição fenomenológica (onde reside o ato do sujeito pintor? O que ela dá a olhar?) e sem suposição estética (onde está o ato do sujeito do olhar? O que ele dá a entender?). Não se faz história da arte sem suposição antropológica (em que as imagens servem aos homens? Em que isto “concerne” a eles profundamente?) e sem suposição semiológica (de que maneira um toque de pintura significa?) Melhor, portanto, construir todas essas suposições no decorrer daquilo que o objeto impõe, em vez de se submeter a elas pretendendo proferir nenhuma delas (DIDI_ HUBERMAN Apud Huchet, 2006:187-8).

Como potência, a imagem diz, mas a obra não implica apenas o autor, precisa da relação com o espectador, assim como com seus significados. As relações imagem e contexto, imagem e leitura, imagem e mensagem, arte, vida, identidade e memória são descritas e desdobradas por Raúl Antelo (2004).

[...] compreendemos que a história se faz por imagens, mas que essas imagens estão, de fato, carregadas de história. Ela é uma construção discursiva que obedece a duas condições de possibilidade: a repetição e o corte. Enquanto ativação de um procedimento de montagem, toda imagem é um retorno, mas ela já não assinala o retorno do idêntico. Aquilo que retorna na imagem é a possibilidade do passado.

Nesse sentido [...], visamos ultrapassar o círculo da subjetividade, potencializando, ao mesmo tempo, a receptividade, que mostra de que modo as formas do passado podem ainda ser novamente equacionadas como 'problema'. O inacabamento de uns remete-nos às outras, mas a impotência delas carrega-se de renovadas forças de sentido. São essas as 'Potências da imagem'. (ANTELO, 2004, p. 09-12)

Sabemos da *infinita proliferação semântica que forma o tecido da obra de arte* (BARTHES R. apud BOIS, Yve-Alain. 2009: xxiv). Precisamos evitar de tratar a imagem da obra de arte como um *documento*, ao invés de *monumento*. Os métodos da história, em sua grande maioria, não tratam do estatuto da imagem nem da experiência artístico-poética. A história da arte constitui um espaço autônomo no âmbito acadêmico e na atuação prática, cujos objetivos e critérios ultrapassam o de tratamento da obra como "documento de época", o que implica em uma metodologia diferenciada relativamente à do historiador. Para os historiadores da arte, é bem vindo um método pós- estruturalista com menos sujeito estável e mais estrutura móvel, considerando a existência de anacronismo e intempestividade no pensamento, entendendo a arte como linguagem e como a linguagem é um sistema instável de referentes, logo, é sempre impossível captar totalmente o significado de uma ação, de um texto ou de uma intenção, em que o pesquisador busca fragmentos, indícios que levem à compreensão das questões inicialmente abordadas permitindo seu conhecimento mais amplo e detalhado, promovendo a reflexão crítica e argumentativa.

Que possamos encontrar a ocasião, cada qual na medida de suas possibilidades, de introduzir nessa circulação de conhecimentos uma parte do questionamento e até mesmo da inquietação que as próprias obras suscitam, quando não são meros documentos históricos nem simples produtos de entretenimento (GALARD, 2012:10).

Referências

- ACKER, J.A.V. Do específico na arte. Disponível em:<<http://kislansky.blogspot.com.br/2012/01/do-especifico-da-arte.html>> Acesso em 08.set. 2013.
- AGAMBEN, Giorgio. Ninfas. São Paulo: Hedra, 2012, p. 63.
- ALPERS, Svetlana. A Arte de Descrever: a arte holandesa no século XVII. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.
- ANTELO, Raul. De anjos e imagens. A vida póstuma, diz o filósofo Emanuele Coccia, é o nosso próprio ser enquanto imagem. Jornal Diário Catarinense. Florianópolis, 13 mar. 2010 .Nº 8741. Caderno Cultura.
- _____. Potências da Imagem. Chapecó: Editora Argos, 2004.
- BARTHES R. apud BOIS, Yve-Alain. A Pintura como Modelo. São Paulo, Martins Fontes. 2009.
- BENJAMIN apud DIDI-HUBERMAN, Georges. Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images. Paris: les éditions de Minuit, 2000, p.122.

18

BLANCHOT, Maurice - "Vaste comme la nuit" (1959), *L'Entretien Infini*, Paris, Gallimard, 1969, p. 476.

BODEI, Remo. As formas da beleza. Tradução de Antônio Angonese. Bauru, São Paulo, Edusc, 2005. P.105.

BORGES, J.L. O fazedor. São Paulo: Companhia da Letras, 2008.

CHAUÍ, Marilena. Janelas da alma, espelhos do mundo. In: NOVAES, Adauto (org). O olhar. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p.31-63.

COCCIA, Emanuele. A vida sensível. tradução de Diego Cervelin. Desterro: Cultura e Barbárie (coleção PARRHESIA), 2010.

COLI, Jorge. O corpo da liberdade: reflexões sobre a pintura do século XIX. São Paulo: Cosac & Naify, 2010a, p. 14

_____. Reflexões sobre a ideia de semelhança, de artista e de autor nas artes - Exemplos do século XIX. Revista 19&20, Rio de Janeiro, v. V, n. 3, jul. 2010. Disponível em: <<http://www.dezenovevinte.net/ha/coli.htm>>. Acesso em 22 mai.2011.

DELEUZE, G. e GUATTARI, F. O que é a filosofia? São Paulo: Editora 34, 2 edição, 1997.

DIDI-HUBERMAN, Georges e JAAR, Alfredo apud ANTELO, Raul. Me arquivo. Boletim de Pesquisa NELIC. V.11, n 16, 2011-1, p. 14. Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/nelic/article/view/1984-784X.2011v11n16p04/18460>. Acesso em 22 abr. 2013.

_____. A pintura encarnada. São Paulo: Escuta, 2012.

_____. Ante el tiempo. Argentina: Adriana Hidalgo editora S. A., 2006.

_____. Diante da Imagem. São Paulo: Editora 34, 2013.

FERRARA, L. D'Alessio. Design em espaços. São Paulo: Edições Rosari, 2002. [coleção Textos Design].

GALARD, Jean. As modalidades atuais de difusão da cultura artística: quais consequências para as direções da história da arte? In: Anais do XXXII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, Campinas: Comitê Brasileiro de História da Arte - CBHA, 2012. Disponível em <http://www.cbha.art.br/coloquios/2012/anais/pdfs/conferencista_jeangalard.pdf> Acesso em 10 jun.2015.

HUCHET, Stéphane. Memória Metodológica. Disponível em: < em http://www.cbha.art.br/coloquios/2004/anais/textos/109_stephane_huchet.pdf> Acesso em 04.abr.2013. Anais CBHA 2004.

_____. O prefácio, instancia estratégica: alguns exemplos na historiografia francesa da arte. Anais do XXVI CBHA. Comitê Brasileiro de História da Arte. 2006. Pag. 185 - 191. Disponível em <http://www.cbha.art.br/coloquios/2006/pdf/23_XXVICBHA_Stéphane%20Huchet.pdf> Acesso em 12 abr. 2015.

MERLEAU- PONTY, Maurice. L'Oeil et l'esprit. Paris: Gallimard, 1964.

_____. O visível e o invisível. São Paulo: Perspectiva, 1971.

NANCY, Jean- Luc. O vestígio da arte. In: HUCHET, Stéphane (org). Fragmentos de uma teoria da arte. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012, p. 289- 306

PERNIOLA, M. Enigmas: Egípcio, Barroco e Neobarroco na Sociedade e na Arte. Tradução de Carolina Pizzolo. Chapecó: Argos, 2009. p. 17-31.

PESAVENTO, Sandra J. Representações. Em busca de uma outra história: imaginando o imaginário. Revista Brasileira de História. São Paulo, ANPUH/Editora Contexto, v.15, n.29, p.9-27, 1995.



19

RANCIÈRE, Jacques. O espectador emancipado. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

SANTOS, Boaventura de Souza. Reinventar a democracia. In: A crise dos paradigmas em ciências sociais e os desafios pra o século XXI. Rio de Janeiro, Editora Contraponto, 1999. Pág. 34- 75.

SELIGMAN-SILVA, Márcio. Da representação para a apresentação. *Como pensar as “ciências humanas” na era da biopolítica e da virada imagética?*. Disponível em< <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/da-representacao-para-a-apresentacao/>>. Acesso em 23 mai.2012>.