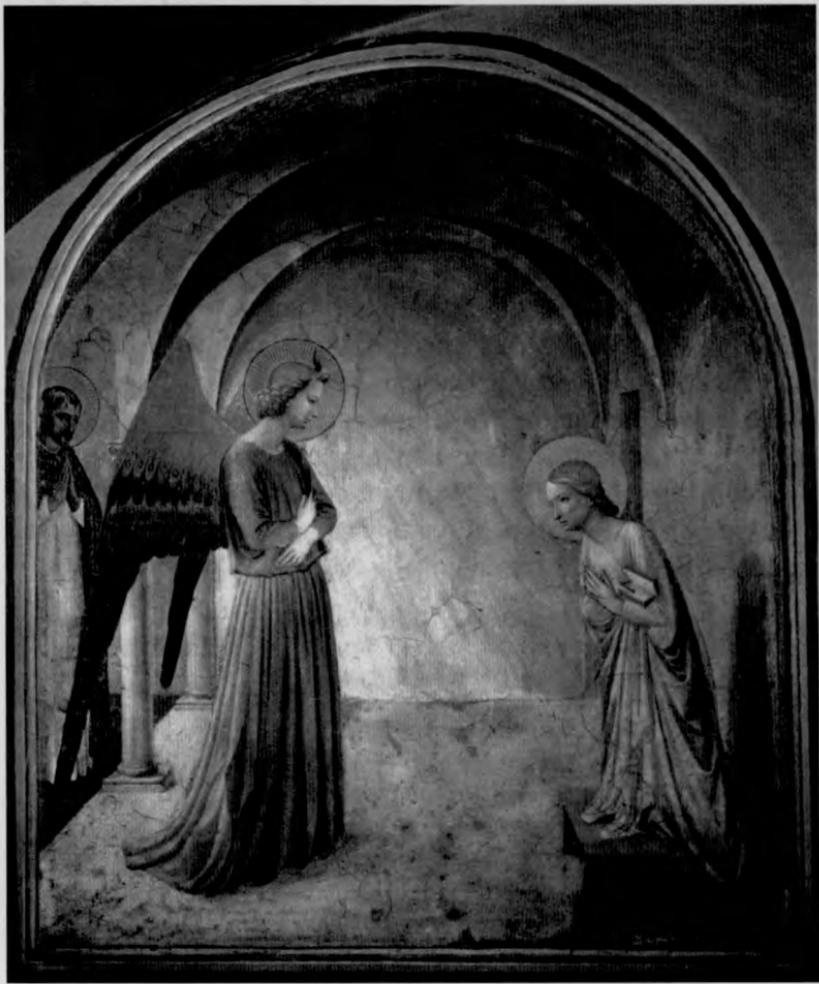


que o que é de fato é um grande desafio para os historiadores da arte. Afinal, é preciso ter em mente que a pintura de Fra Angelico é uma obra de arte que se destaca por sua simplicidade e pureza de linhas, e que não é fácil de analisar a partir de critérios tradicionais de beleza.



1. Fra Angelico, *Anunciação*, c. 1440-41. Afresco,
Florença, Convento de San Marco, cela 3.

1.

A HISTÓRIA DA ARTE NOS LIMITES DA SUA SIMPLES PRÁTICA

[O olhar pousado sobre um trecho de parede branca: o visível, o legível, o invisível, o visual, o virtual]

Pousemos um instante nosso olhar sobre uma imagem célebre da pintura renascentista (fig. 1). É um afresco do convento de San Marco, em Florença. Provavelmente foi pintado, nos anos 1440, por um frade dominicano que habitava o local, mais tarde cognominado Fra Angelico. Ele se encontra numa cela muito pequena caiada de branco, uma cela da *clausura* onde um mesmo religioso, podemos imaginá-lo, cotidianamente se recolheu durante anos, no século XV, para ali se isolar, meditar sobre as Escrituras, dormir, sonhar, talvez morrer. Quando penetramos hoje na cela ainda bastante silenciosa, o projetor elétrico apontado para a obra de arte não consegue sequer conjurar o efeito de ofuscamento luminoso que o primeiríssimo contato impõe. Ao lado do afresco há uma pequena janela, orientada para o leste, e cuja claridade basta para envolver nosso rosto, para velar antecipadamente o espetáculo esperado. Pintado numa contraluz voluntária, o afresco de Angelico obscurece de certo modo a evidência da sua apreensão. Dá a vaga impressão de que não há grande coisa a ver. Quando o olho se habituar à luz do local, a impressão curiosamente vai se impor ainda mais: o afresco só “se aclara” para retornar ao branco da parede, pois tudo que está pintado aqui consiste em duas ou três manchas de cores desbotadas, sutis, postas num fundo da mesma cal, ligeiramente umbrosa. Assim, ali onde a luz natural investia nosso olhar — e quase nos cegava —, é agora o branco, o branco pigmentar do fundo, que vem nos possuir.

Mas estamos prevenidos para lutar contra essa sensação. A viagem a Florença, o convento transformado em museu, o próprio

nome de Fra Angelico — tudo nos pede para ver mais adiante. E é com a emergência de seus detalhes representacionais que o afresco, pouco a pouco, se tornará realmente *visível*. Ele passa a ser visível no sentido de Alberti, isto é, põe-se a emitir elementos discretos de significação visível — elementos discerníveis enquanto *signos*.¹ Passa a ser isso no sentido do historiador de arte, que hoje se aplica em reconhecer aqui a mão do mestre e ali a do discípulo, juiz da regularidade ou não da sua construção em perspectiva, e tenta situar a obra na cronologia de Angelico ou mesmo numa geografia da estilística toscana do século XV. O afresco se tornará visível também — e mesmo sobretudo — porque algo nele terá sabido evocar ou “traduzir” para nós unidades mais complexas, “temas” ou “conceitos”, como dizia Panofsky, histórias ou alegorias: unidades de saberes. Nesse momento, o afresco percebido se torna realmente, plenamente visível — torna-se claro e distinto como se ele se explicitasse por si só. Torna-se, portanto, *legível*.

Somos agora capazes, ou supostamente capazes, de ler o afresco de Angelico. Nele, é claro, lemos uma história — essa *istoria* a qual Alberti já considerava a razão e a causa final de toda composição pintada...² Essa história pela qual o historiador evidentemente não poderia fazer outra coisa senão se apaixonar. Assim, aos poucos, modifica-se para nós a temporalidade da imagem: seu caráter de imediatez obscura passa ao segundo plano, se podemos dizer, e é uma sequência, uma sequência narrativa que surge aos nossos olhos para se dar a ler, como se as figuras vistas de um só golpe na imobilidade fossem dotadas agora de uma espécie de cинetismo ou de tempo que se desenrola. Não mais uma duração de

¹ “Chamo aqui de signo (*segno*) uma coisa qualquer que se mantém na superfície de tal modo que o olho a possa ver. Das coisas que não podemos ver, ninguém dirá que elas pertencem ao pintor. Pois o pintor se aplica apenas em fingir aquilo que se vê (*si vede*).” L. B. Alberti, *De Pictura* (1435), I, 2, Cecil Grayson (org.), Bari, Laterza, 1975, p. 10.

² “Digo da composição (*composizione*) que ela é essa razão de pintar (*ragione di dipingere*) pela qual as partes se compõem na obra pintada. A maior obra do pintor (*grandissima opera del pittore*) será a história (*istoria*). As partes da história são os corpos. As partes dos corpos são os membros. As partes dos membros são as superfícies.” *Id., ibid.*, II, 33, pp. 56-8.

cristal, mas a cronologia de uma história. Estamos, com a imagem de Angelico, no caso mais simples que existe: é uma história que todos conhecem, uma história da qual o historiador não terá sequer de procurar a “fonte” — isto é, o *texto* de origem —, de tanto que ela faz parte da bagagem comum do Ocidente cristão. Assim, apenas tornado visível, o afresco põe-se a “contar” sua história, o relato da Anunciação tal como São Lucas o escreveu uma primeira vez no seu Evangelho. Há razões de sobra para crer que um iconógrafo em formação, ao entrar na pequena cela, não levará mais que um ou dois segundos, uma vez visível o afresco, para ler nele o texto de *Lucas*, I, versículos 26 a 38. Julgamento incontestável. Julgamento que desperta, talvez, a vontade de fazer o mesmo em relação a todos os quadros do mundo...

Mas tentemos ir um pouco mais longe. Ou melhor, permanecemos um momento mais face a face com a imagem. Bem rapidamente, nossa curiosidade por detalhes representacionais corre o risco de diminuir, e certo mal-estar, certa decepção virão talvez velar, mais uma vez, a clareza dos nossos olhares. Decepção quanto ao legível: de fato, esse afresco se apresenta como uma história contada de maneira muito pobre e sumária. Nenhum detalhe em realce, nenhuma particularidade aparente nos dirão jamais como Fra Angelico “via” a cidade de Nazaré — lugar “histórico”, dizem, da Anunciação — ou situava o encontro do anjo e da Virgem. Nada de pitoresco nessa pintura: é a menos tagarela que existe. São Lucas contava o acontecimento como um diálogo falado, enquanto os personagens de Angelico parecem imobilizados para sempre numa espécie de reciprocidade silenciosa, com os lábios bem fechados. Não existe aí nem sentimentos expressos, nem ação, nem teatro de pintura. E não é a presença marginal de São Pedro mártir, de mãos juntas, que arranjará nossa história, pois São Pedro justamente nada tem a fazer nessa história: ele antes ajuda a desfazer a peripécia.

A obra decepcionará também o historiador de arte muito bem informado da profusão estilística que caracteriza em geral as Anunciações do *Quattrocento*: de fato, em todas elas há uma abundância de detalhes apócrifos, fantasias ilusionistas, espaços exageradamente complexificados, pinçeladas realistas, acessórios coti-

dianos ou referências cronológicas. Aqui — exceto o tradicional livrinho nos braços da Virgem — não há nada disso. Fra Angelico parece simplesmente inapto para uma das qualidades essenciais requeridas pela estética do seu tempo: a *varietà*, que Alberti considerava um paradigma maior para a invenção pictórica de uma história.³ Nesses tempos de “renascimento” em que Masaccio, na pintura, e Donatello, na escultura, reinventavam a psicologia dramática, nosso afresco parece fazer uma pálida figura, com sua *invenzione* muito pobre, muito minimalista.

A “decepção” de que falamos não tem, evidentemente, outra fonte que não a aridez particular na qual Fra Angelico *captou* — solidificou ou coagulou, ao contrário de um instante “captado em pleno voo”, como se diz — o mundo visível da sua ficção. O espaço foi reduzido a um puro lugar de memória. Sua escala (personagens um pouco menores que o modelo “natural”, se podemos pronunciar aqui tal palavra) impede qualquer veleidade de *trompe-l’œil*, mesmo se o pequeno alpendre representado prolonga de certo modo a arquitetura branca da cela. E, apesar do jogo de ogivas cruzadas no alto, o espaço pintado que se encontra à altura dos nossos olhos não parece oferecer senão um suporte de cal, com seu piso pintado em largas pinzeladas e que sobe abruptamente, sem os pavimentos construídos por Piero della Francesca ou por Botticelli. Somente os dois rostos foram mais delineados, realçados de branco leve, trabalhados na cor encarnada. Todo o resto não é feito senão de desprezo aos detalhes, todo o resto não é feito senão de estranhas lacunas — da pictografia veloz das asas angélicas e o inverossímil caos do drapeado virginal à vacuidade mineral desse simples lugar que vem nos confrontar.

Dessa impressão de “malvisto, mal dito”, os historiadores de arte retiraram com frequência um julgamento mitigado quanto à obra em geral e quanto ao próprio artista. Ele é apresentado às vezes como um criador de imagens um pouco sumário ou mesmo *naïf* — beato, “angélico”, no sentido um pouco pejorativo dos

³ “O que em primeiro lugar dá volúpia à história (*voluttà nella istoria*) vem da abundância e da variedade das coisas (*copia e varietà delle cose*).” *Id., ibid.*, II, 40, p. 68.

termos —, de uma iconografia religiosa à qual se consagrava de maneira exclusiva. Ou então, ao contrário, são valorizados o angelismo e a beatitude do pintor: se o *visível* ou o *legível* não foram o forte de Fra Angelico, é que lhe interessavam o *invisível* e o inefável, justamente. Se não há nada entre o anjo e a Virgem da sua Anunciação, é que o *nada* dava testemunho da inefável e infigurável voz divina à qual, como a Virgem, Fra Angelico devia se submeter inteiramente... Tal julgamento tem por certo alguma pertinência no que diz respeito ao estatuto religioso ou mesmo místico da obra em geral. Mas ele se priva de compreender os meios, a matéria mesma na qual esse estatuto existia. Ele vira as costas à pintura e ao afresco em particular. Vira-lhes as costas para partir sem eles — isto é, sem Fra Angelico também — rumo às regiões duvidosas de uma metafísica, de uma ideia, de uma crença sem sujeito. Portanto, acredita compreender a pintura somente ao desencarná-la, se podemos dizer. Ele funciona, na realidade — assim como o julgamento precedente —, dentro dos limites arbitrários de uma semiologia que possui apenas três categorias: o visível, o legível e o invisível. Assim, excetuado o estatuto intermediário do legível (cuja questão é de traduzibilidade), uma única escolha é dada a quem pousa o olhar sobre o afresco de Angelico: ou o capturamos e estamos então no mundo do visível, do qual uma descrição é possível, ou não o capturamos e estamos na região do invisível, em que uma metafísica é possível, desde o simples fora de campo [*hors-champ*] inexistente do quadro até o mais-além ideal da obra inteira.

No entanto há uma alternativa a essa incompleta semiologia. Ela se baseia na hipótese geral de que as imagens não devem sua eficácia apenas à transmissão de saberes — visíveis, legíveis ou invisíveis —, mas que sua eficácia, ao contrário, atua constantemente nos entrelaçamentos ou mesmo no imbróglio de saberes transmitidos e deslocados, de não-saberes produzidos e transformados. Ela exige, pois, um olhar que não se aproximaria apenas para discernir e reconhecer, para nomear a qualquer preço o que percebe — mas que primeiramente se afastaria um pouco e se abstiveria de clarificar tudo de imediato. Algo como uma atenção flutuante, uma longa suspensão do momento de concluir, em que a

interpretação teria tempo de se estirar em várias dimensões, entre o visível apreendido e a prova vivida de um desprendimento. Haveria assim, nessa alternativa, a etapa dialética — certamente impensável para um positivismo — que consiste em não apreender a imagem e em deixar-se antes ser apreendido por ela: portanto, em *deixar-se desprender do seu saber sobre ela*. O risco é grande, sem dúvida. É o mais belo risco da ficção. Aceitáramos nos entregar às contingências de uma fenomenologia do olhar, em perpétua instância de transferência (no sentido técnico da *Übertragung* freudiana) ou de projeção. Aceitáramos *imaginar*, com o simples anteparo do nosso pobre saber histórico, como um dominicano do século XV chamado Fra Angelico podia em suas obras fazer passar a cadeia do saber, mas também rompê-la até desfiá-la completamente, para deslocar seus percursos e fazê-los significar *noutra parte*, de outro modo.

Para isso é preciso voltar ao mais simples, isto é, às obscuras evidências do ponto de partida. É preciso deixar por um momento tudo que acreditamos ver porque sabíamos nomeá-lo, e voltar a partir daí ao que nosso saber não havia podido clarificar. É preciso portanto voltar, aquém do visível representado, às condições mesmas de olhar, de *apresentação* e de figurabilidade que o afresco nos propôs desde o início. Então lembaremos aquela impressão paradoxal de que não havia grande coisa a ver. Lembaremos a luz contra o nosso rosto e sobretudo o branco onipresente — esse *branco presente* do afresco difundido em todo o espaço da cela. O que vem a ser essa contraluz e o que vem a ser esse branco? A primeira nos forçava a *nada* distinguir inicialmente, o segundo esvaziava todo espetáculo entre o anjo e a Virgem, fazendo-nos pensar que entre seus dois personagens Angelico simplesmente havia posto *nada*. Mas dizer isso é não olhar, é contentar-se em buscar o que haveria a ver. Olhemos: não há o nada, pois há o branco. Ele não é nada, pois nos atinge sem que possamos apreendê-lo e nos envolve sem que possamos prendê-lo nas malhas de uma definição. Ele não é *visível* no sentido de um objeto exibido ou delimitado; mas tampouco é *invisível*, já que impressiona nosso olho e faz inclusive bem mais que isso. Ele é matéria. É uma onda de partículas luminosas num caso, um polvilhar de partículas calcárias no outro.

É um componente essencial e maciço na apresentação pictórica da obra. Dizemos que ele é *visual*.

Tal seria, pois, o termo novo a introduzir, a distinguir tanto do visível (enquanto elemento de representação, no sentido clássico da palavra) como do invisível (enquanto elemento de abstração). O branco de Angelico evidentemente faz parte da economia mimética do seu afresco: ele fornece, diria um filósofo, o atributo acidental desse alpendre representado, aqui branco, e que noutra parte ou mais tarde poderia ser policromo sem perder sua definição de alpendre. Nesse aspecto, pertence claramente ao mundo da representação. Mas a intensidade desse branco extravasa seus limites, desdobra outra coisa, atinge o espectador por outras vias. Chega mesmo a sugerir ao pesquisador de representações que “não há nada” — quando ele representa uma parede, mas uma parede tão próxima da parede real, branca como ela, que acaba por *apresentar* somente sua brancura. Por outro lado, ele não é de modo algum abstrato, oferecendo-se, ao contrário, como a quase tangibilidade de um choque, de um face a face visual. Devemos nomeá-lo pelo que ele é, com todo o rigor, nesse afresco: um concretíssimo *trecho*⁴ de branco.⁵

Mas é muito difícil nomeá-lo como o faríamos com um simples objeto. Seria mais um *acontecimento* do que um objeto de pintura. Seu estatuto parece ao mesmo tempo irrefutável e paradoxal. Irrefutável porque de uma eficácia sem desvio: sua *potência* sozinha o impõe antes de qualquer reconhecimento de aspecto — “há branco”, simplesmente, aí diante de nós, antes mesmo que esse branco possa ser pensado como o atributo de um elemento

⁴ No original, *pan*, termo que possui vários sentidos em francês, dos quais os mais pertinentes aqui são: “trecho ou parte de alguma coisa”, “estalo forte e seco”, além de designar a totalidade de possibilidades do deus Pã. (N. do T.)

⁵ Já tentei introduzir teoricamente essas duas noções ligadas de *visual* e de *trecho* [*pan*] pictórico em *La peinture incarnée* (Paris, Minuit, 1985) e num artigo intitulado “L’art de ne pas décrire. Une aporie du détail chez Vermeer” (*La Part de L’Oeil*, nº 2, 1986, pp. 102-19), retomado *infra*, no Apêndice.

representativo. Portanto, ele é tanto paradoxal quanto soberano: paradoxal porque *virtual*. É o fenômeno de algo que não aparece de maneira clara e distinta. Não é um signo articulado, não é legível como tal. Simplesmente se dá: puro “fenômeno-índice” que nos põe em presença da cor gredosa, bem antes de nos dizer o que essa cor “preenche” ou qualifica. Assim, aparece destacada a qualidade do figurável — terrivelmente concreta, ilegível, apresentada. Maciça e desdobrada. Implicando o olhar de um sujeito, sua história, seus fantasmas, suas divisões intestinas.

A palavra *virtual* quer sugerir o quanto o regime do visual tende a nos desprender das condições “normais” (digamos antes: habitualmente adotadas) do conhecimento visível. A *virtus* — palavra que o próprio Fra Angelico devia declinar em todos os tons, palavra cuja história teórica e teológica é prodigiosa, particularmente entre as paredes dos conventos dominicanos desde Alberto, o Grande, e São Tomás de Aquino — designa justamente a potência soberana do que não aparece visivelmente. O acontecimento da *virtus*, do que está em potência, do que é potência, nunca dá uma direção a seguir pelo olho, nem um sentido unívoco à leitura. Isso não quer dizer que seja desprovida de sentido. Ao contrário: ela extrai da sua espécie de negatividade a força de um desdobramento múltiplo, torna possível não uma ou duas significações unívocas mas constelações inteiras de sentidos, que estão aí como redes cuja totalidade e o fechamento temos de aceitar nunca conhecer, coagidos que somos a simplesmente percorrer de maneira incompleta o seu labirinto virtual. Em suma, a palavra *virtual* designa aqui a dupla qualidade paradoxal desse branco gredoso que nos confrontava na pequena cela de San Marco: ele é irrefutável e simples enquanto acontecimento; situa-se no cruzamento de uma proliferação de sentidos possíveis do qual extrai sua necessidade, que ele condensa, desloca e transfigura. Talvez seja preciso chamá-lo um *sintoma*, entroncamento repentinamente manifesto de uma arborescência de associações ou de conflitos de sentidos.

Dizer que a região do visual produz “sintoma” no visível não é buscar alguma tara ou estado mórbido que flutuaria, aqui e ali, entre o anjo e a Virgem de Fra Angelico. É, mais simplesmente, tentar reconhecer a estranha dialética segundo a qual a obra, ao

se apresentar *de uma só vez* ao olhar do espectador, na entrada da cela, libera ao mesmo tempo a meada complexa de uma *memória virtual*: latente, eficaz. Ora, não é exatamente isso o que acontece com o nosso olhar de hoje. A apresentação da obra, a dramaturgia da sua imediata visualidade são parte integrante da própria obra e da estratégia pictórica de Fra Angelico. O artista poderia muito bem ter realizado seu afresco numa das três outras paredes da cela, ou seja, em superfícies corretamente iluminadas e não *iluminantes*, como é o caso aqui. Poderia igualmente ter se abstido de um uso tão intenso do branco, criticado em sua época enquanto elemento de uma tensão esteticamente desagradável.⁶ Enfim, a meada de memória virtual cuja hipótese avançamos sem no entanto a “ler” imediatamente no branco desse afresco e na sua iconografia bastante pobre — essa meada de memória tem todas as razões para atravessar também, passar como um vento entre as duas ou três figuras da nossa Anunciação. De fato, é o que nos informa o que sabemos de Fra Angelico e da sua vida conventual: a cultura exegética considerável requerida de cada noviço, os sermões, o uso prodigiosamente fecundo das “artes da memória”, a reunião de textos gregos e latinos na biblioteca de San Marco, a apenas alguns passos da pequena cela, a presença esclarecida de Giovanni Dominici e de Santo Antonino de Florença no círculo imediato do pintor — tudo isso vem confirmar a hipótese de uma pintura virtualmente proliferante de sentido... e acentuar o paradoxo de simplicidade visual em que esse afresco nos coloca.

Tal é, portanto, o não-saber que a imagem nos propõe. Ele é duplo: diz respeito primeiro à evidência frágil de uma fenomenologia do olhar, com a qual o historiador não sabe bem o que fazer, pois ela só é apreensível através do olhar dele, do seu próprio olhar que o desnuda. Diz respeito em seguida a um uso esquecido, perdido, dos saberes do passado: ainda podemos ler a *Summa theologiae* de Santo Antonino, mas não podemos mais ter acesso às associações, aos sentidos convocados pelo mesmo Santo Antonino quando contemplava o afresco de Angelico em sua própria cela do

⁶ “Expõe-se a graves censuras o pintor que utiliza imoderadamente o branco...” L. B. Alberti, *De Pictura*, II, 47, *ed. cit.*, p. 84.

convento de San Marco. Santo Antonino certamente escreveu algumas passagens conhecidas sobre a iconografia — em particular a da Anunciação —, mas nenhuma palavra sobre seu correligionário próximo, Fra Angelico, muito menos sobre sua percepção dos brancos intensos de San Marco. Simplesmente não fazia parte dos costumes de um prior dominicano (e da prática em geral da escrita) consignar a força de abalo suscitada por um olhar pousado sobre a pintura — o que não quer dizer, evidentemente, que o olhar não existisse ou que fosse indiferente a tudo. Não podemos nos contentar em nos reportar à autoridade dos textos — ou à pesquisa das “fontes” escritas — se quisermos apreender algo da eficácia das imagens: pois esta é feita de empréstimos, é verdade, mas também de interrupções praticadas na ordem do discurso. De legibilidades transpostas, mas também de um trabalho de *abertura* — e portanto de efração, de sintomatização — praticado na ordem do legível e para além dele.

Essa situação nos desarma. Ela nos força ou a nos calarmos sobre um aspecto no entanto essencial das imagens da arte, por receio de dizer algo que seria inverificável (e é assim que o historiador se obriga com frequência a dizer apenas banalidades verificáveis), ou a imaginarmos e assumirmos o risco, em último recurso, do inverificável. De que maneira o que chamamos de a região do visual seria verificável no sentido estrito do termo, no sentido “científico”, se ela mesma não é um objeto de saber ou um ato de saber, um tema ou um conceito, mas somente uma eficácia sobre os olhares? Mesmo assim podemos avançar um pouco. Em primeiro lugar, mudando de perspectiva: constatando que postular essa noção de *não-saber* apenas nos termos de uma privação do saber não é certamente a melhor maneira de abordar nosso problema, pois é um meio de preservar ainda o saber no seu privilégio de referência absoluta. Em seguida, é preciso reabrir justamente o que parecia não dever fornecer ao afresco de Angelico — tão “simples”, tão “sumário” — sua fonte textual mais direta: é preciso reabrir o conjunto luxuriante e complexo das *Summae theologiae* que, de Alberto, o Grande, a Santo Antonino, modelaram a cultura de Angelico e sua forma de crença; é preciso reabrir as *Artes memorandi* ainda em uso nos conventos dominicanos do século

XV, ou ainda essas encyclopédias delirantes que eram chamadas *Summae de exemplis et de similitudinibus rerum...*

Ora, o que encontramos nessas “sumas”? Sumas de saber? Não exatamente. Antes, labirintos nos quais o saber se desvia, vira fantasma, nos quais o sistema se torna um grande deslocamento, uma grande proliferação de imagens. A própria teologia não é considerada aí como um saber no sentido como o entendemos hoje, isto é, no sentido como o possuímos. Ela trata de um Outro absoluto e submete-se inteiramente a ele, um Deus que é o único a comandar e possuir esse saber. Se há saber, ele não é “adquirido” ou apreendido por ninguém — nem mesmo São Tomás em pessoa. É *scientia Dei*, a ciência de Deus, em todos os sentidos do genitivo *de*. Por isso dele se diz que ultrapassa por princípio — funda num sentido e arruina no outro — todos os saberes humanos e todas as outras formas ou pretensões de saber: “Seus princípios não lhe vêm de nenhuma outra ciência, mas de Deus imediatamente, por revelação (*per revelationem*)”.⁷ Mas a revelação nada dá a apreender: consiste antes em ser apreendido na *scientia Dei*, a qual permanece até o fim dos tempos — quando os olhos supostamente se abrirão de vez — inapreensível, isto é, produtora de um circuito indelidável de saber e de não-saber. Aliás, como seria de outro modo, num universo da crença que exige incessantemente acreditar no inacreditável, acreditar em algo posto no lugar de tudo aquilo que não se sabe? Há assim um trabalho real, uma coerção do não-saber nos grandes sistemas teológicos. É o que chamam o inconcebível, o *mistério*. Ele se dá na pulsação de um acontecimento sempre singular, sempre fulgurante: essa evidência obscura que São Tomás chama aqui uma revelação. Ora, é perturbador para nós reencontrar nessa estrutura de crença algo como uma construção exponencial dos dois aspectos experimentados quase taticamente diante da simples matéria gredosa de Fra Angelico: um *sintoma*, portanto, que emite ao mesmo tempo seu choque único e a insistência da sua memória virtual, seus labirínticos trajetos de sentido.

Os homens da Idade Média não pensaram de outra forma o que constituía para eles o fundamento da sua religião, a saber: o

⁷ Tomás de Aquino, *Summa theologiae*, Ia, 1, 5.

Livro, a Sagrada Escritura, na qual cada partícula era apreendida como contendo a dupla potência do acontecimento e do mistério, do alcance imediato (ou mesmo milagroso) e do inalcançável, do próximo e do distante, da evidência e da obscuridade. Esse é o seu grande valor de fascinação, o seu valor de aura. Para os homens daquele tempo, a Escritura não foi, portanto, um objeto *legível* no sentido em que geralmente o entendemos. Eles precisavam — a crença o exigia — cavucar o texto, abri-lo, praticar nele uma arborescência infinita de relações, de associações, de desdobramentos fantásticos em que tudo, especialmente tudo que não estava na “letra” mesma do texto (seu sentido manifesto), podia florescer. Isso não se chama uma “leitura” — palavra que etimologicamente sugere o estreitamento de um laço — mas uma *exegese* — palavra que, por sua vez, significa a saída do texto manifesto, palavra que significa a abertura a todos os ventos do sentido. Quando Alberto, o Grande, ou seus discípulos comentavam a Anunciação, eles viam ali algo como um cristal de acontecimento único e, ao mesmo tempo, viam uma floração absolutamente extravagante de sentidos inclusos ou associados, de aproximações virtuais, de memórias, de profecias referentes a tudo, desde a criação de Adão até o fim dos tempos, desde a simples forma da letra M (a inicial de Maria) até a prodigiosa construção das hierarquias angélicas.⁸ Para eles, portanto, a Anunciação não era nem um “tema” (a menos que se compreenda essa palavra num sentido musical) nem um conceito, nem mesmo uma história no sentido estrito — mas antes uma matriz misteriosa, virtual, de acontecimentos inumeráveis.

É nessa ordem associativa do pensamento — ordem por natureza entregue ao fantasma, que exige o fantasma — que devemos pousar de novo o olhar no trecho, no *pan* branco de Fra Angelico. E, no entanto, essa brancura é tão simples. Mas ela o é inteiramente como o interior vacante do pequeno livro que a Virgem segura:

⁸ Cf., entre vários outros textos autógrafos ou apócrifos de Alberto, o Grande, o *Mariale sive quaestiones super Evangelium, Missus est Angelus Gabriel...*, A. e E. Borgnet (org.), *Opera omnia*, XXXVII, Paris, Vivès, 1898, pp. 1-362.

isto é, não necessita uma legibilidade para conter todo um mistério de Escritura. Do mesmo modo, ela havia depurado suas condições descritivas, suas condições de visibilidade, a fim de deixar ao acontecimento visual do branco sua livre potência de figurar. Portanto ela *figura*, no sentido de que consegue na sua imediata brancura tornar-se ela mesma uma matriz de sentido virtual, um ato pigmentar de exegese (e não de tradução ou de atribuição de cor) — um deslocamento estranho e familiar, um *mistério feito pintura*. De que maneira isso? Basta então imaginar o espaço que nos confronta, “dobrado” pela linha do chão, à imagem desse livro aberto e vazio, à imagem dessa Escritura agráfica da revelação? Sim, num certo sentido basta — imagino que podia ser suficiente para um dominicano formado, durante anos, em extraír da menor relação exegética um verdadeiro desdobramento do mistério ao qual votava sua vida inteira.

Há, nas palavras enigmáticas pronunciadas pelo anjo da Anunciação, esta que é central: “*Ecce concipies in utero, et paries filium, et vocabis nomen eius Iesum*” — “Eis que conceberás no teu útero, e darás à luz um filho, e o chamarás de Jesus”.⁹ A tradição cristã utilizou a relação exegética já presente na frase — que é uma citação muito precisa, quase literal, de uma profecia de Isaías —¹⁰ para abrir o pequeno livro da Virgem na página mesma do versículo profético: assim podia se fechar, a partir da Anunciação, um ciclo de tempo sagrado. Tudo isso, que se encontra por toda parte na iconografia dos séculos XIV e XV, Fra Angelico não o negou: simplesmente o incluiu no branco mistério que essas frases designam. A página “vazia” (ou antes virtual) corresponde no afresco aos lábios fechados do anjo, e os dois acenam para o mesmo mistério, a mesma virtualidade. É o nascimento por vir de um Verbo que se encarna e que na Anunciação apenas se forma, em alguma parte nas dobras do corpo de Maria. Compreende-se assim que o audacioso clarão da imagem, essa espécie de desnudamento

⁹ Lucas, I, 31.

¹⁰ Isaías, VII, 14: “*Ecce, virgo concipiet et pariet filium, et vocabit nomen eius...*”.

ou de *catarse*, visava em primeiro lugar tornar o próprio afresco misterioso e puro como uma superfície de unção — como um corpo santificado em alguma água lustral —, de modo a *virtualizar* um mistério que ele sabia de antemão ser incapaz de representar.

Trata-se da Encarnação. Toda a teologia, toda a vida do convento dominicano, toda a visada do pintor modesto não terão deixado de girar em torno desse centro inconcebível, ininteligível, que postulava ao mesmo tempo a imediata humanidade da carne e a virtual, a potente divindade do Verbo em Jesus Cristo. Não dizemos que o *bianco di San Giovanni*, utilizado como pigmento para a pequena cela do convento, representou a Encarnação ou serviu de atributo iconográfico ao mistério central do cristianismo. Dizemos apenas que ele fazia parte dos meios de figurabilidade — meios lábeis, sempre transformáveis, deslocáveis, meios sobre-determinados e “flutuantes” de certo modo — que Fra Angelico utilizava, e que aqui se *apresentou* para envolver o mistério encarnacional em uma movente rede visual. A intensidade de tal arte se deve em grande parte a essa consideração sempre última — porque visando seu mais-além — dos meios materiais mais simples e mais ocasionais do ofício de pintor. O branco, para Angelico, não era nem uma “coloração” a escolher arbitrariamente para singularizar — ou, ao contrário, para neutralizar — os objetos representados em suas obras; não era tampouco o símbolo fixo de uma iconografia, por abstrata que fosse. Fra Angelico utilizou simplesmente a *apresentação* do branco — a modalidade pictórica da sua presença *aqui* no afresco — para “encarnar” à sua altura algo do mistério irrepresentável no qual toda a sua crença se projetava. O branco, em Fra Angelico, é da ordem de um código representativo: ao contrário, ele *abre a representação* tendo em vista uma imagem que seria absolutamente depurada — branco vestígio, sintoma do mistério. Embora se dê sem desvio e quase como um choque, nada tem a ver com a ideia de um “estado de natureza” da imagem ou de um “estado selvagem” do olho. Ele é simples e terrivelmente complexo. Produz o choque — o *pan* — de uma extraordinária capacidade de *figurar*: condensa, desloca, transforma um dado infinito e inapropriável da Sagrada Escritura. Produz o acontecimento visual de uma exegese em ato.

Ele é assim uma superfície de exegese, no sentido em que se falaria de uma superfície de adivinhação. Capta o olhar apenas para provocar a incontrolável cadeia das imagens capazes de tecer uma malha virtual em torno do mistério que conjuga o anjo e a Virgem nesse afresco. Esse branco frontal não é mais que uma superfície de contemplação, uma tela de sonho — mas na qual todos os sonhos serão possíveis. Ele quase pede ao olho que se feche diante do afresco. No mundo *visível*, é aquele operador de “catastrofe” ou de arrombamento, um operador *visual* próprio para lançar o olhar do dominicano em regiões integralmente fantasmáticas — aquelas que, no final das contas, a expressão *visio Dei* designava. Ele é, portanto, nos múltiplos sentidos da palavra, uma superfície de *expectativa*: nos faz sair do espetáculo visível e “natural”, nos faz sair da história e nos faz esperar uma modalidade extrema do olhar, modalidade sonhada, nunca inteiramente ali, algo como um “fim do olhar” — como se diz “fim dos tempos” para designar o objeto do maior desejo judaico-cristão. Compreende-se então o quanto esse branco de Angelico, esse quase nada visível, terá conseguido enfim tocar concretamente o mistério celebrado nesse afresco: a Anunciação, o anúncio. Fra Angelico reduzira todos os seus meios visíveis de imitar o aspecto de uma Anunciação a fim de dar-se o operador visual capaz de *imitar o processo* de um anúncio. Ou seja, algo que aparece, se apresenta — mas sem descrever nem representar, sem fazer aparecer o conteúdo do que ele anuncia (caso contrário não seria mais um anúncio, justamente, mas o enunciado da sua solução).¹¹

Existe aí uma maravilhosa figurabilidade — à imagem de tudo que nos devora na evidência dos sonhos. Bastava que esse branco estivesse ali. Intenso como uma luz (reencontramo-lo assim, nas celas adjacentes, na irradiação das mandorlas ou das glórias divinas) e opaco como uma rocha (ele é também o branco mineral de todos os sepulcros). Sua simples apresentação faz dele a impossível

¹¹ Aliás, é a razão pela qual Santo Antonino proscrevia veementemente aos pintores representar o menino Jesus — “termo” ou solução do anúncio — nos quadros de Anunciações. Cf. Antonino de Florença, *Summa theologiae*, IIIa, 8, 4, 11 (edição de Verona e reed. Graz, 1959, III, pp. 307-23).

matéria de *uma luz dada com seu obstáculo*: o *pan de mur*, o trecho de parede com sua própria evaporação mística. Será uma surpresa reencontrar a mesma imagem paradoxal ao longo das luxuriantes exegeses dominicanas do mistério da Encarnação? Pouco importa que Fra Angelico tenha lido ou não esse ou aquele comentário da Anunciação que compara o Verbo que se encarna a uma intensidade luminosa que atravessa todas as paredes e se aninha na cela branca do *uterus Mariae...*¹² O importante não reside numa improvável tradução, termo a termo, de uma exegese teológica precisa, mas no autêntico trabalho exegético que o emprego de um pigmento consegue ele próprio trazer à luz. O ponto comum não reside (ou só reside facultativamente) numa fonte textual única: reside primeiro na exigência generalizada de produzir imagens paradoxais, misteriosas, para figurar os paradoxos e os mistérios que a Encarnação propunha desde o início. O ponto comum é essa noção geral de *mistério* à qual um frade dominicano decidiu um dia submeter todo o seu conhecimento de pintor.

Se esse trecho branco de parede consegue, como acreditamos, impor-se bem enquanto paradoxo e mistério para o olhar, então há motivo de pensar que ele consegue igualmente funcionar não como imagem ou símbolo (isoláveis), mas como paradigma: uma matriz de imagens e de símbolos. Aliás, bastam alguns instantes a mais na pequena cela para sentir o quanto o branco frontal da Anunciação sabe se metamorfosear em potência obsidional. O que está diante passa a estar ao redor, e o branco que o frade dominicano contemplava talvez lhe murmurasse também: “Eu sou o lugar que habitas — a cela mesma —, sou o lugar que te contém. Assim te fazes presente ao mistério da Anunciação mais do que representá-lo para ti”. E com isso o invólucro visual se aproximava a ponto de tocar o corpo de quem olhava — pois o branco da parede e da página são ao mesmo tempo o branco da veste dominicana... O branco murmurava então ao espectador: “Sou a superfície que

¹² Fra Angelico não podia ignorar, em todo caso, a exposição elementar que serve de matriz a numerosas exegeses, a de Tomás de Aquino, *Exposição da saudação angélica*, III e X, bem como a *Catena aurea* e as grandes exegeses de Alberto, o Grande.

te envolve e que te toca, noite e dia, sou o lugar que te reveste". Como poderia o dominicano contemplativo (à imagem de São Pedro mártir na imagem) recusar tal impressão, ele a quem haviam explicado, no dia em que vestiu o hábito, que sua própria vestimenta, dom da Virgem, já simbolizava pela cor a dialética misteriosa da Encarnação?¹³

[A exigência do visual, ou como a encarnação "abre" a imitação]

Mas precisamos interromper essa introdução ao paradoxo visual da Anunciação.¹⁴ Nossa questão é aqui de método. Esses poucos instantes de um olhar pousado na brancura de uma imagem já nos levaram para bem longe do tipo de determinismo ao qual a história da arte nos habituou. Avançamos na região de uma iconologia singularmente fragilizada: privada de código, entregue às associações. Falamos de não-saber. Ao praticar uma cesura na noção de *visível*, liberamos sobretudo uma categoria que a história da arte não reconhece como uma de suas ferramentas. Por quê? Seria ela demasiado estranha ou demasiado teórica? Corresponderia, no fim das contas, a uma simples visão pessoal, a uma visão extremamente detalhista do espírito, esta que cinde o visível em dois?

Dois caminhos se oferecem a nós, justamente, para responder a tal objeção. O primeiro consiste em evidenciar, em defender a pertinência histórica da nossa hipótese. Acreditamos que a cesura do visível e do visual é antiga, que ela se desenvolve na longa duração. Acreditamos que está implícita e muitas vezes explícita em inúmeros textos, em inúmeras práticas figurativas. E só a acreditamos tão antiga — pelo menos no campo da civilização cristã — porque lhe atribuímos um valor antropológico ainda mais geral. Mas demonstrar essa generalidade equivaleria estritamente a refa-

¹³ Cf. o *Tractatus de approbatione Ordinis fratrum praedicatorum* (c. 1260-70), T. Käppeli (org.), *Archivum fratrum praedicatorum*, VI, 1936, pp. 140-60, em particular pp. 149-51.

¹⁴ Damos uma trajetória bem mais extensa em *Fra Angelico: dissemblance et figuration, op. cit.*

zer, passo a passo, toda a história que nos preocupa — e essa história é longa. Contentemo-nos por ora em fornecer apenas seu esboço e sua problemática de conjunto. Não ignoramos, em todo caso, que é na duração própria da pesquisa mesma que a hipótese em questão demonstrará seu valor de pertinência ou, ao contrário, seu caráter de engano.

A arte cristã ainda nem mesmo havia nascido e já os primeiros Padres da Igreja, Tertuliano em particular, praticavam uma formidável brecha na teoria clássica da *mimesis*, por onde haveria de surgir um modo imaginário novo, específico, um modo imaginário dominado pela problemática — pelo fantasma central — da Encarnação. Uma teologia da imagem, que nada tinha a ver com qualquer programa artístico, já oferecia todos os fundamentos de uma estética por vir: uma estética então impensável em termos iconográficos ou em termos de “obras de arte” — essas palavras não tendo ainda, na época, a menor chance de recobrir uma realidade qualquer —,¹⁵ mas uma estética mesmo assim, algo como o imperativo categórico de uma atitude a reinventar diante do mundo visível. Ora, essa atitude abria um campo paradoxal que misturava o ódio feroz às aparências, e mesmo ao visível em geral,

¹⁵ De fato, tanto do ponto de vista iconográfico como do ponto de vista de uma definição “moderna” e acadêmica (portanto anacrônica) da arte, se dirá que na época paleocristã *a arte cristã não existe*: “Se uma arte se define por um estilo próprio, por um conteúdo exclusivo, não há arte cristã assim como não há arte hercúlea ou dionisíaca; não há sequer uma arte dos cristãos, pois estes continuam sendo homens da Antiguidade, da qual conservam a linguagem artística”. F. Monfrin, “La Bible dans l’iconographie chrétienne d’Occident”, *Le monde latin antique et la Bible*, J. Fontaine e C. Pietri (orgs.), Paris, Beauchesne, 1985, p. 207. Vê-se o quanto esse julgamento só tem sentido segundo uma definição da arte que, no caso, não leva em conta a época considerada. Percebe-se assim, consequentemente, a necessidade de um ponto de vista mais amplo — isto é, antropológico — sobre a eficácia própria do *visual* no cristianismo dos primeiros séculos: é o mérito dos trabalhos de P. Brown, *Genèse de l’Antiquité tardive* (1978), trad. de A. Roussel, Paris, Gallimard, 1983; *Le culte des saints. Son essor et sa fonction dans la chrétienté latine* (1981), trad. de A. Roussel, Paris, Le Cerf, 1984; *La société et le sacré dans l’Antiquité tardive* (1982), trad. de A. Roussel, Paris, Le Seuil, 1985.

com uma busca intensa e contraditória dirigida ao que chamamos *a exigência do visual*: exigência votada ao “impossível”, a algo que fosse o Outro do visível, sua síncope, seu sintoma, sua verdade traumática, seu mais-além... e que no entanto não fosse o invisível ou a Ideia, muito pelo contrário. Esse algo permanece difícil de pensar, como são difíceis de pensar, como são “impossíveis” os paradoxos mesmos da Encarnação.

Mas nossa hipótese mais geral será de sugerir que as artes visuais do cristianismo fizeram em realidade, e na longa duração, essa apostila. Elas efetivamente realizaram, na sua matéria imagética, essa síncope, essa sintomatização do mundo visível. Elas efetivamente *abriram* a imitação para o motivo da Encarnação. Por que puderam fazer isso e por que, ao fazermos, constituíram a religião mais fecunda em imagens que jamais existiu? Porque o “impossível” dos paradoxos encarnacionais, sob pretexto de transcendência divina, tocava o núcleo mesmo de uma imanência que poderíamos qualificar, com Freud, de metapsicológica — a imanência da capacidade humana de inventar corpos impossíveis... para conhecer algo da carne real, nossa misteriosa, nossa incompreensível carne. Essa capacidade se chama, justamente, o poder da *figurabilidade*.

Já vimos: a figurabilidade se opõe ao que entendemos habitualmente por “figuração”, assim como o momento visual, que ela faz advir, se opõe a, ou melhor, torna-se obstáculo, incisão e sintoma, no regime “normal” do mundo visível, regime no qual se acredita saber o que se vê, isto é, no qual se sabe nomear cada aspecto que o olho está acostumado a capturar. Para além das aparentes contradições da sua apologética, Tertuliano em realidade lançava uma espécie de desafio à imagem, que consistia em dizer: “Ou és apenas o visível e te execrarei como um ídolo, ou te abres aos esplendores do visual e então reconheceréi em ti o poder de ter-me tocado fundo, de ter feito surgir um momento de verdade divina, como um milagre”. O contraste aparente entre a existência de poderosas teologias da imagem e a quase inexistência de uma “arte” cristã até o final do século III, esse contraste se deve em parte, certamente, ao fato de o cristianismo antigo não buscar de modo algum constituir para si mesmo um museu de obras de

arte; ele buscava antes de mais nada fundar, no espaço do rito e da crença, sua própria *eficácia visual*, sua própria “arte visual” no sentido amplo, que podia se manifestar através de coisas muito diferentes, um simples sinal da cruz, uma acumulação de túmulos *ad sanctos* e até mesmo o teatro vivido por um mártir que aceita a morte no centro da arena.

Nessa época dos começos, cabe lembrar que o cristianismo estava longe de ter refutado a interdição mosaica das imagens.¹⁶ Se Tertuliano e muitos outros Padres da Igreja, e mais tarde numerosos autores místicos, começaram a aceitar o mundo visível, aquele em que o Verbo se dignara encarnar-se e humilhar-se, foi com a condição implícita de fazê-lo sofrer uma perda, um dano sacrificial. Era preciso de certo modo “circuncidá” o mundo visível, poder praticar-lhe uma incisão e colocá-lo em crise, em débito, poder quase extenuá-lo e sacrificá-lo em parte, a fim de poder, adiante, dar-lhe a chance de um milagre, de um sacramento, de uma transfiguração. É o que se chamará com um termo essencial a toda essa economia: uma *conversão*. Era preciso nada menos que uma conversão, de fato, para encontrar no próprio visível o Outro do visível, a saber, o índice visual, o sintoma do divino. Compreende-se melhor agora por que não foi a visibilidade do visível que os cristãos primeiros reivindicaram — isso continuava sendo aparência, a *venustas* das figuras de Vênus, em suma, a idolatria —, mas sim sua *visualidade*: ou seja, seu caráter de acontecimento “sagrado”, perturbador, sua verdade encarnada que atravessa o aspecto das coisas como a desfiguração passageira delas, o efeito escópico de *outra coisa* — como um efeito de inconsciente. Para enunciá-lo concisamente, diremos que o cristianismo convocou não o domínio, mas o inconsciente do visível. Ora, se nos fosse necessário dar sentido a essa expressão — “o inconsciente do visível” —, não é do lado do seu contrário, o invisível, que ele deveria ser buscado, mas do lado de uma fenomenologia mais retorcida, mais contraditória, também mais intensa — mais “encarnada”. É isso que tenta designar o acontecimento, o sintoma do visual.

¹⁶ *Êxodo*, XX, 4. *Deuteronômio*, V, 8.

A história da arte fracassa em compreender a imensa constelação dos objetos criados pelo homem em vista de uma eficácia do visual quando busca integrá-los ao esquema convencional do domínio do visível. É assim que ela seguidamente ignorou a consistência antropológica das imagens medievais. É assim que seguidamente tratou o ícone como simples imaginária estereotipada e implicitamente desprezou sua “pobreza iconográfica”.¹⁷ É assim que excluiu e ainda exclui do seu campo uma série considerável de objetos e de dispositivos *figurais* que não correspondem diretamente ao que um especialista chamaría hoje uma “obra de arte” — as molduras, os elementos não representacionais, uma mesa de altar ou as pedrarias votivas que sobrecarregam a visibilidade de uma imagem santa, mas em troca trabalham de maneira eficaz para constituir seu valor visual por intermédio desses “sintomas” que são o espelhamento, o brilho ou o recuo na sombra... coisas que evidentemente estorvam o inquérito do historiador da arte no seu desejo de identificar as formas. A realidade *visível* de um vitral gótico pode ser definida pelo tratamento específico de um tema iconográfico e pelo detalhe do seu “estilo”; mas isso só se apreende hoje por meio de uma operação de telescopia fotográfica, enquanto a realidade *visual* desse mesmo vitral será primeiramente o modo pelo qual uma matéria imagética foi concebida, na Idade Média, de modo que os homens, ao entrarem numa catedral, se

¹⁷ Além dos notáveis trabalhos já publicados de E. Kitzinger e K. Weitzmann, é provável que o livro de H. Belting sobre o ícone, ainda inédito, ajude definitivamente a desfazer essa injustiça, e isso a partir de uma *história das imagens* e não da “arte”... Cf. de Belting: *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlim, G. Mann, 1981. Notemos ainda que é do lado da antropologia histórica que vemos surgir os trabalhos mais importantes sobre o “campo visual” extensivamente compreendido (desde os sonhos até as relíquias, passando pelos rituais e, obviamente, pelas imagens). Cf. em particular: J. Le Goff, *L'imaginaire médiéval*, Paris, Gallimard, 1985; M. Pastoureau, *Figures et couleurs: études sur la symbolique et la sensibilité médiévales*, Paris, Le Léopard d'Or, 1986; J.-C. Schmitt, *Religione, folklore e società nell'Occidente medievale*, Bari, Laterza, 1988; J.-C. Schmitt, *La raison des gestes: pour une histoire des gestes en Occident, III^e-XIII^e siècle*, Paris, Gallimard, 1990.

sentissem como que caminhando na luz e na cor: cor misteriosa, entrelaçada lá no alto, no próprio vitral, numa rede díspar de zonas pouco identificáveis, mas de antemão reconhecidas como sagradas, e aqui, no piso da nave, numa nuvem policromática de luz que o passo do caminhante atravessava religiosamente... Digo religiosamente porque esse encontro sutil do corpo e da luz já funcionava como uma metáfora da Encarnação.¹⁸

Fazer a história de um paradigma visual equivale, portanto, a fazer a história de uma fenomenologia dos olhares e dos tatos, uma fenomenologia sempre singular, sustentada por uma estrutura simbólica, é verdade, mas sempre interrompendo ou deslocando sua regularidade. É uma tarefa difícil fazer essa história, pois ela exige encontrar a articulação de dois pontos de vista aparentemente alheios, o ponto de vista da estrutura e o ponto de vista do acontecimento — isto é, a abertura feita na estrutura. Ora, o que podemos conhecer do singular? Eis aí uma questão central para a história da arte: uma questão que a aproxima, do ponto de vista epistêmico — e longe de qualquer “psicologia da arte” —, da psicanálise.¹⁹ A aproximação se revela impressionante também na medida em que o destino dos olhares sempre envolve uma memória tanto mais eficaz quanto não manifesta. Com o visível, é claro, estamos no reinado do que se manifesta. Já o visual designaria antes essa malha irregular de acontecimentos-sintomas que atingem o visível como tantos rastros ou estilhaços, ou “marcas de enunciação”, como outros tantos índices... Índices de quê? De alguma coisa — um trabalho, uma memória em processo — que em parte alguma foi inteiramente descrita, atestada ou posta em ar-

¹⁸ Cf., por exemplo, Alberto, o Grande, *Enarrationes in Evangelium Lucae*, I, 35, A. Borgnet (org.), *Opera Omnia*, XXII, Paris, Vivès, 1894, pp. 100-2; Tomás de Aquino, *Catena aurea* (Lucas), I, Turim, Marietti, 1894, II, p. 16. Esses dois textos comentam a encarnação do Verbo no momento da Anunciação, segundo a metáfora do encontro do corpo e da luz (e mesmo da zona de sombra que resulta da passagem).

¹⁹ Questão e aproximação já formuladas por R. Klein, “Considérations sur les fondements de l'iconographie” (1963), *La forme et l'intelligible: écrits sur la Renaissance et l'art moderne*, Paris, Gallimard, 1970, pp. 358 e 368-74.

quivos, porque sua “matéria” significante foi antes de mais nada a imagem. Trata-se de saber agora como incluir, no método histórico, essa eficácia — visual — do *virtual*. Mas o que poderá significar a virtualidade de uma imagem em história da arte? Seríamos forçados, para pensar essa virtualidade, a pedir a ajuda duvidosa de um reinado invisível das Ideias que duplicasse o tecido das formas e das cores? E não é evidente, por outro lado, que um quadro dá tudo a ver “manifestamente” por si mesmo, sem nenhuma sobra para quem sabe interpretar o menor detalhe? O que é que se entende, no fundo, por *sintoma* numa disciplina inteiramente ligada ao estudo de objetos apresentados, oferecidos, visíveis? Essa, certamente, é a pergunta fundamental.

[Onde a disciplina desconfia tanto da teoria como do não-saber. A ilusão de especificidade, a ilusão de exatidão e o “golpe do historiador”]

Mas devemos recolocar a pergunta num outro nível ainda. Em quê tais categorias — o sintoma, o visual, o virtual — dizem respeito à *prática* da história da arte? Não são essas categorias demasiado gerais ou demasiado filosóficas? Por que se obstinar em interrogar um “visual” que ninguém parece utilizar para extrair tudo o que podemos saber das obras de arte? Devemos assim escutar as objeções de princípio, em todo caso as desconfianças que essa pergunta pode suscitar num domínio que hoje se vale de um progresso interno do seu método e, portanto, de uma *legitimidade* — legitimidade que em troca teremos de interrogar à luz de sua própria metodologia, ou mesmo de sua própria história.²⁰

A primeira desconfiança se dirigirá à própria forma questionadora, a seu teor, digamos, filosófico. É um fato curioso, mas bastante observável, que os profissionais acadêmicos de uma disciplina que não obstante deve muito, na sua história, ao pensa-

²⁰ Ainda está por ser feita uma história da história da arte, que analisaria a disciplina sob o ângulo de seus verdadeiros *fundamentos*, no sentido que Husserl deu à palavra. O livro de Germain Bazin, *Histoire de l'histoire de l'art, de Vasari à nos jours* (Paris, Albin Michel, 1986), está muito distante desse cuidado.

mento filosófico — “mestres” como H. Wölfflin, A. Riegl, A. Warburg ou E. Panofsky nunca ocultaram isso —, se mostrem hoje pouco hospitaleiros em relação ao pensamento teórico.²¹ Percebe-se com frequência uma desconfiança, velada ou explícita, em relação às “visões do espírito”, como se o historiador da arte, seguindo de seu *savoir-faire*, opusesse implicitamente *teorias* feitas para mudar, e sua própria *disciplina* que, de catálogos a monografias, seria feita apenas para progredir.

Mas progredir em direção a quê? A uma maior exatidão, é claro. Pois essa é a forma adotada hoje pelo progresso em história da arte. Em todos os níveis se informatiza, isto é, se refina ao extremo o que procede da *informação*. É o que ocorre com a história da arte no seu estado médio (que é um estado conquistador): uma exatidão sempre mais exata, o que em si é evidentemente louvável, contanto que se saiba o *porquê* dessa busca do detalhe e da exaustividade. A exatidão pode constituir um meio da verdade — mas não poderia ser seu único fim, muito menos sua forma exclusiva. A exatidão constitui um meio da verdade somente quando a verdade do objeto estudado é reconhecida como admitindo uma possível exatidão da observação ou da descrição. Ora, há objetos, mesmo objetos físicos, a propósito dos quais a descrição exata não traz verdade alguma.²² O objeto da história da arte faz parte dos

²¹ Em relação à França, basta constatar o teor quase exclusivamente monográfico das grandes exposições de arte antiga nos museus, ou verificar a temática dos órgãos “oficiais” da história da arte, a *Revue de L'Art* e *Histoire de L'Art* (uma publicada pelo CNRS, a outra pelo Institut National d'Histoire de l'Art). Poderão me opor notáveis exceções — com razão, pois não faltam pesquisadores atentos a uma forma “questionadora”. Mas é forçoso constatar que eles formam apenas uma minoria. O exame crítico diz respeito aqui ao *main stream*, isto é, em um certo sentido, ao *impensado médio* da história da arte considerada como corpo social. Conservemos, em todo caso, essa desconfiança com relação à, cito, “intelectualização recente” e à “aparência semiológica” das ciências humanas, para as quais se contraria “o duplo aspecto material e histórico das obras”. A. Chastel, *Fables, formes, figures*, Paris, Flammarion, 1978, I, p. 45.

²² Esse era já todo o sentido da crítica feita por G. Bachelard ao “conhecimento detalhado” em certas condições da experiência física, *Essai sur*

objetos a propósito dos quais ser exato equivale a dizer a verdade? A pergunta merece ser colocada, e para cada objeto recolocada.

Se quisermos fotografar um objeto em movimento, digamos um *objeto relativo*, podemos e mesmo devemos fazer uma escolha: realizar um instantâneo ou uma série de instantâneos, ou então estabelecer um tempo de exposição que poderá se estender até a duração do próprio movimento. Num caso, obteremos o objeto exato e um esqueleto de movimento (uma forma absolutamente vazia, desencarnada, uma abstração); no outro, obteremos a curva tangível do movimento, mas um fantasma de objeto vaporoso (por sua vez “abstrato”). A história da arte, na qual predomina hoje o tom assertivo de uma verdadeira retórica da certeza — num contraste espantoso com as ciências exatas, nas quais o saber se constitui no tom bem mais modesto das variações da experiência: “suponhamos agora que...” —, a história da arte ignora com frequência que está confrontada por natureza a esse tipo de problema: *escolhas* de conhecimento, alternativas em que há uma *perda*, seja qual for o partido adotado. Isto se chama, estritamente falando, uma alienação.²³ Uma disciplina que se informatiza por completo, que garante a suposta científicidade do mercado mundial da arte, que acumula quantidades assombrosas de informação — essa disciplina está prestes a se descobrir como *alienada*, constitucionalmente alienada por seu objeto, portanto votada a uma perda? Outra pergunta.

la connaissance approchée, Paris, Vrin, 1927. Hoje uma disciplina avançada como a geometria morfogenética das catástrofes busca menos modelos da exatidão descritiva do que aqueles pelos quais se possa afirmar, no curso de um processo temporal, que uma forma *se torna significante*. Cf. R. Thom, *Esquisse d'une sémiophysique*, Paris, InterEditions, 1988, p. 11.

²³ Segundo a forma lógica do “A bolsa ou a vida!”, analisada por J. Lacan, *Le Séminaire XI. Les quatres concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Le Seuil, 1973, pp. 185-95. Convém lembrar que essa “alienação” já seria o drama do próprio artista, segundo o admirável “estudo filosófico” de Balzac, *Le chef-d'œuvre inconnu* [A obra-prima desconhecida]. Cf. G. Didi-Huberman, *La peinture incarnée*, Paris, Minuit, 1985, pp. 47-9.

Enfim, a técnica impressionante com a qual se equipa hoje a história da arte não deve ocultar esta interrogação complementar: o incontestável progresso dos meios é que faz progredir uma disciplina, um campo do saber? Não é antes numa *problemática* renovada, isto é, num deslocamento teórico, que cabe ver o avanço de um conhecimento? A hipótese deveria parecer banal, mas não o é nesse domínio, no qual ainda se colocam velhas questões com novas ferramentas, mais exatas e com maior desempenho: acumulam-se exatidões ou mesmo certezas, mas para melhor virar as costas à inquietação que todo compromisso com a verdade supõe. Assentou-se firmemente a história da arte na “época das concepções do mundo”²⁴ — mas de costas viradas à pergunta. O historiador da arte que desconfia naturalmente do “teórico”, em realidade desconfia, ou melhor, teme o fato estranho de que as questões podem perfeitamente sobreviver às respostas. Meyer Schapiro, que renovou tantas problemáticas e reformulou admiravelmente tantas perguntas, incorreu ele mesmo no perigo — esse perigo epistemológico, igualmente ético, que definiremos por sua consequência extrema, a suficiência e o fechamento metodológicos. Quando opunha seus sapatos de Van Gogh, “corretamente atribuídos”, aos de Heidegger, Schapiro sem dúvida punha o dedo em algo importante, ele deslocava de novo a questão. Mas ele terá dado a muitos (certamente não a si mesmo) a ilusão de resolver a questão, de encerrar o assunto — portanto de simplesmente invalidar a problemática heideggeriana. É ainda a ilusão de que o discurso mais exato, nesse domínio, seria necessariamente o mais verdadeiro. Mas um exame atento dos dois textos remete, no fim das contas, os dois autores à sua parte recíproca de mal-entendido — sem que a exatidão, e em particular a *atribuição* desses sapatos “de” Van Gogh, possa decididamente se valer da *verdade* “‘de’ tal pintura”.²⁵

²⁴ “Die Zeit des Weltbildes”, segundo a expressão de M. Heidegger, “L'époque des conceptions du monde” (1938), trad. de W. Brokmeier, *Chemins qui ne mènent nulle part*, Paris, 1962 (nova edição, 1980), pp. 99-146.

²⁵ É uma das consequências da análise feita por J. Derrida sobre esse

Outro perigo a que se presta esse tipo de debate é o efeito de fechamento recíproco dos pensamentos em confronto. O filósofo permanecerá “brilhante”, isto é, inútil para um historiador da arte que, por sua vez, justificará a estreiteza da sua problemática dizendo a si mesmo que, pelo menos, tem razão no que propõe (ele é exato, encontrou resposta). Assim acontece com a ilusão científica em história da arte. Assim acontece com a *ilusão de especificidade* a propósito de um campo de estudo não obstante indefinível, a não ser como campo relativo e, oh, quão movente. O historiador da arte acredita talvez guardar para si e salvaguardar seu objeto ao encerrá-lo no que ele chama uma especificidade. Mas, ao fazer isso, ele mesmo se encerra dentro dos limites impostos ao objeto por essa premissa — esse ideal, essa ideologia — do fechamento.²⁶

debate entre M. Schapiro e M. Heidegger: análise que põe em questão, nos dois autores, o “desejo de atribuição” interpretado como “desejo de apropriação”. Cf. J. Derrida, *La vérité en peinture*, Paris, Flammarion, 1978, pp. 291-436. Quanto ao texto de M. Schapiro, “O objeto pessoal, tema de natureza-morta. A propósito de uma observação de Heidegger sobre Van Gogh” (1968), ele foi publicado pela revista *Macula*, nº 3-4, 1978, pp. 6-10, e retomado na coletânea *Style, artiste et société*, trad. de G. Durand, Paris, Gallimard, 1982, pp. 349-60.

²⁶ É exatamente assim que a *Revue de L'Art* (citada acima, nota 21) intitulava seu programa no momento da sua criação, em 1968: desenvolver sua intervenção tendo em vista “uma disciplina que se encarregue completamente desses ‘produtos’ originais que se chamam obras de arte” — disciplina radicalmente, mas de maneira muito vaga, distinguida da antropologia, da psicologia, da sociologia e da estética (A. Chastel, *L'histoire de l'art: fins et moyens*, Paris, Flammarion, 1980, p. 13). Curiosamente, após essa certidão de nascimento em forma de ato delimitador — assim como totalizador: “encarregar-se completamente” —, o segundo número dessa revista constatava com pesar a “compartimentação intelectual” bastante real entre os próprios historiadores da arte (*ibid.*, p. 20). Mas essa constatação só podia ser a consequência do espírito do “programa” mesmo. Assinalemos que o argumento da história da arte como disciplina específica é igualmente exposto por A. Chastel, “L'histoire de l'art”, *Encyclopaedia Universalis*, II, Paris, E.U., 1968, pp. 506-7.

Onde está a “especificidade” do vitral gótico? Absolutamente em parte alguma. Está no cozimento da pasta de vidro, está no longo transporte de minerais coloridos pelos negociantes, está na abertura calculada pelo arquiteto, na tradição das formas, mas também na pena do monge que recopia a tradução, feita por João Escoto Erígena, do Pseudo-Dionísio, o Areopagita, está num sermão dominical sobre a luz divina, está na sensação tátil de ser atingido pela cor e de simplesmente olhar, no alto, a origem desse contato. Os objetos visuais, os objetos investidos de um valor de figurabilidade, desenvolvem toda a sua eficácia em lançar pontes múltiplas entre ordens de realidades no entanto positivamente heterogêneas. Eles são operadores luxuriantes de deslocamentos e de condensações, organismos que produzem tanto saber quanto não-saber. Seu funcionamento é polidirecional, sua eficácia polimorfa. Não haveria alguma inconsequência em separar sua “definição” de sua eficácia? Como então o historiador da arte não teria necessidade, para pensar a dinâmica e a *economia* do objeto visual — que vão além dos limites visíveis, físicos, desse objeto —, como não teria necessidade de uma semiologia elaborada, de uma antropologia, de uma metapsicologia? Aquele que diz: “Vou lhes falar desse objeto visual do ponto de vista específico do historiador da arte”, este provavelmente corre o risco de deixar escapar o essencial. Não que a história da arte deva por definição deixar escapar o essencial, muito pelo contrário. Mas porque a história da arte deve constantemente reformular sua extensão epistemológica.

Como toda defesa e como toda denegação, o discurso da especificidade visa ocultar — mas sem nunca conseguir — esta evidência: ele mesmo é determinado por um sistema de pensamento que, na origem, lhe foi alheio. Todo o mal vem daí: pois é ao ocultar seus próprios modelos que neles um saber se aliena, se esquece, se arruina. A defesa consiste em recusar todos os conceitos “importados”, a denegação consiste em recusar ver que nunca se faz senão isto — utilizar e transformar conceitos importados, conceitos emprestados. Fazer um catálogo não significa um puro e simples saber dos objetos logicamente agenciados: pois há sempre a escolha entre dez maneiras de saber, dez lógicas de agenciamentos, e cada catálogo em particular resulta de uma opção — implícita

ou não, consciente ou não, em todo caso ideológica — em relação a um tipo particular de categorias classificatórias.²⁷ Aquém do catálogo, a atribuição e a datação mesmas envolvem toda uma “filosofia” — a saber, a maneira de entender-se sobre o que é uma autoria, a paternidade de uma “invenção”, a regularidade ou a maturidade de um “estilo” e tantas outras categorias que têm sua própria história, que foram inventadas, que nem sempre existiram. Portanto, é claramente a *ordem do discurso* que conduz, em história da arte, todo o jogo da prática.

Fazer iconografia não significa tampouco um puro e simples saber dos textos-fontes, dos simbolismos ou das significações. O que é exatamente um texto? O que é uma fonte, um símbolo, uma significação? O historiador da arte na maioria das vezes não quer saber disso. A palavra *significante*, como a palavra *inconsciente*, no melhor dos casos o amedronta, no pior o irrita. Com o passar dos anos e a insistência do efeito de moda, ele aceitará talvez empregar a palavra *signo* ou a palavra *subconsciente...* indicando com isso que nada quis compreender.²⁸ Mas seu argumento principal, seu ataque definitivo a categorias que lhe parecerão alheias ou “contemporâneas” demais, consistirá finalmente em simular uma estocada — o que poderíamos chamar o *golpe do historiador*: “Como podem acreditar que seja pertinente em história utilizar as categorias do presente para interpretar as realidades do passado?”. Tal é, de fato, a consequência, para a noção mesma de história, do discurso da especificidade. Tal é sua forma mais radical, mais evidente, mais bem compartilhada. Tertuliano nunca enunciou — com essas palavras, entenda-se — a diferença do visível e do visual; a Idade Média nunca falou de inconsciente; e, se falou de *significans* ou de *significatum*, não foi certamente no sentido saussuriano nem

²⁷ A menor ordenação, mesmo guiada pelo bom senso, resulta de um conjunto de escolhas lógicas, epistêmicas e retóricas; daí o caráter singular de toda catalogação. É o que analisa em relação ao *Cinquecento*, em termos quase lévi-straussianos, a tese de P. Falguières, *Invention et mémoire: recherches sur les origines du musée au XVI^e siècle*, a ser publicada.

²⁸ Cf., por exemplo, G. Bazin, *Histoire de l'histoire de l'art*, op. cit., pp. 322 ss.

lacaniano. Conclusão: o visual não existe em Tertuliano, o inconsciente não existe na Idade Média e o significante não passa de um tique do pensamento contemporâneo. Não há nada de “histórico”, nada de medieval aí.

O argumento é, em mais de um aspecto, enorme: tem o peso de uma evidência sobre a qual, aos olhos de muitos, toda uma disciplina parece fundada (e o “peso” poderia se chamar aqui *gravidade*); mas tem também o peso de uma ingenuidade epistemológica extremamente tenaz, apesar de alguns trabalhos críticos decisivos, os de Michel Foucault em particular (e o “peso” se chamará nesse caso *pesadume* ou *inércia*). Pois logo se percebe que tal “evidência” envolvia desde o início toda uma filosofia da história... filosofia da história que tem ela mesma sua história e que, valendo-se de sedimentos e confusões, não cessou de camuflar seus defensores para melhor exibir, na tela das evidências, seus próprios resultados práticos. Portanto, é como historiador que se deve responder ao “golpe do historiador”, mas também como dialético, partindo para isso do mais simples — as aporias da prática — em direção ao mais complexo — as aporias da razão.

[Onde o passado funciona como um anteparo ao passado. O achado indispensável e a perda impensável. Onde a *história* e a *arte* acabam sendo um obstáculo para a história da arte]

É preciso assim começar por interrogar a proposição do “golpe do historiador” positivando-a, isto é, invertendo-a: Pode-se, *praticamente*, interpretar as realidades do passado com as categorias do passado (do *mesmo* passado, entenda-se)? E qual seria então o teor desse *mesmo*? O que é no fundo o *mesmo* para uma disciplina histórica? Como se apreende a “mesmidade” de um rito desaparecido, de um olhar medieval, de um objeto cujo mundo *passou*, isto é, cujo mundo desmoronou? Há em todo historiador um desejo (um desejo absolutamente justificado) de empatia; pode chegar às vezes à obsessão, à coerção psíquica, até mesmo a um delírio borgiano. Tal desejo nomeia ao mesmo tempo o indispensável e o impensável da história. O *indispensável*, pois só se pode compreender o passado, no sentido literal do termo “compreender”, entregando-se a uma espécie de enlace matrimonial: penetrar

no passado e fundir-se nele, em suma, sentir que o esposamos para possuí-lo inteiramente, quando nós mesmos somos, nesse ato, possuídos por ele: abocanhados, enlaçados, até mesmo paralisados. É difícil ignorar, nesse movimento de empatia, o caráter profundamente mimético da própria operação histórica. Assim como o restaurador retoca com a mão cada pincelada do quadro ao qual “restitui vida”, como se diz, e do qual poderá ter o sentimento de ser quase o criador, de *saber tudo* a respeito dele, assim também o historiador colocará na sua boca as palavras do passado, na sua cabeça os dogmas do passado, diante dos seus olhos as cores do passado... e assim avançará na esperança de conhecer carnalmente esse passado, de *prevê-lo*, num certo sentido.

Esse caráter mimético não é no fundo senão o avanço conquistador do desejo de que falamos mais acima. Quanto à “conquista” mesma, cuja solidez estritamente verificatória só pode ser excepcional, ela revelará sob muitos aspectos sua consistência de fantasma. Será, no mínimo, um ato de imaginação.²⁹ Poderá desdobrar-se, como em Michelet, numa verdadeira poética do passado (o que não quer dizer, mais uma vez, que seja “falsa”, ainda que produza inexatidões). Mas será sempre a vitória *relativa* de um Sherlock Holmes chegado tarde demais para investigar: os rastros talvez tenham desaparecido, a menos que continuem aí, em meio a milhões de outros sedimentados nesse meio-tempo; não se sabe mais o número nem o nome de todos os personagens do drama; a arma do crime sumiu ou foi muito bem polida pelo tempo; o motivo poderia ser inferido a partir dos documentos existentes — mas não haveria outros documentos escondidos ou desaparecidos? Não seriam esses documentos artimanhas, mentiras fomen-

²⁹ Lembremos o belo começo do livro de G. Duby, *L'Europe au Moyen Age* (1981), Paris, Flammarion, 1984, p. 13: “Imaginemos. É o que são sempre obrigados a fazer os historiadores. Seu papel é recolher vestígios, traços deixados pelos homens do passado, estabelecer, criticar escrupulosamente um testemunho. Mas esses traços, sobretudo os que deixaram os pobres, o cotidiano da vida, são leves, descontínuos. Para tempos muito distantes como os que se abordam aqui, são raríssimos. Sobre eles uma armação pode ser construída, mas muito frágil. Entre as poucas escoras permanece aberta a incerteza. A Europa do ano mil, precisamos portanto imaginá-la”.

tadas nesse meio-tempo para melhor ocultar o verdadeiro motivo? Aliás, por que o motivo teria sido escrito? E, afinal, houve realmente crime? É o que Sherlock Holmes, claro, imaginava desde o começo, mas sem poder, dali onde está, ter certeza absoluta...

Grandeza e miséria do historiador: seu desejo estará sempre suspenso entre a melancolia tenaz de um passado como *objeto de perda* e a vitória frágil de um passado como *objeto de achado* ou objeto de representação. Ele tenta esquecer, mas não consegue, que as palavras “desejo”, “imaginação”, “fantasma” só estão aí para lhe indicar uma falha que o solicita constantemente: o passado do historiador — o passado em geral — está ligado ao impossível, ao *impensável*. Temos ainda alguns monumentos, mas não sabemos mais o mundo que os exigia; temos ainda algumas palavras, mas não sabemos mais a enunciação que as sustentava; temos ainda algumas imagens, mas não sabemos mais os olhares que lhes davam carne; temos a descrição dos ritos, mas não sabemos mais sua fenomenologia nem o valor exato da sua eficácia. O que isso quer dizer? Que todo passado é definitivamente *anacrônico*: só existe, ou só consiste, através das figuras que dele nos fazemos; só existe nas operações de um “presente reminiscente”, um presente dotado da potência admirável ou perigosa de *apresentá-lo*, justamente, e, no *après-coup* dessa apresentação, de elaborá-lo, de representá-lo.³⁰

Todo historiador poderá responder que sabe perfeitamente isso, ou seja, a perpétua coerção do presente sobre nossa visão do passado. Mas não se trata apenas disso. Trata-se do contrário igualmente, a saber: que o passado também funciona como uma coerção. Primeiro, enquanto *Zwang*³¹ no sentido freudiano, pois

³⁰ Cf. o artigo notável, fértil não só no seu campo particular, de P. Férida, “Passé anachronique et présent réminiscent. Epos et puissance mémoire du langage”, *L’Écrit du Temps*, nº 10, 1985, pp. 23-45. Outra elaboração igualmente fértil das relações complexas do presente e do passado aparece no recente livro de M. Moscovici, *Il est arrivé quelque chose: approches de l’évènement psychique*, Paris, Ramsay, 1989.

³¹ *Zwang* costuma ser traduzido em francês por *contrainte*, palavra reiterada por Didi-Huberman ao longo deste livro e traduzida como “coer-

o passado se oferece ao historiador como a obsessão soberana, a obsessão estrutural; a seguir, porque ele se impõe às vezes como elemento alienador da própria interpretação histórica — paradoxo incômodo. De fato, o que ganharíamos em realizar até o extremo o programa de interpretar as realidades do passado apenas com as categorias do passado, supondo que isso tenha um sentido concreto? Ganhariam talvez uma interpretação da Inquisição armada apenas com os argumentos — argumentos “específicos” — do inquisidor. Fosse ela também armada com os argumentos (a defesa e os gritos) do supliciado, essa interpretação cairia mesmo assim num círculo vicioso. Desposar o passado em imaginação é necessário, mas não basta. Certamente temos acesso às sutilezas de um tempo que nos esforçamos por *compreender através da sua inteligibilidade própria*. Mas é preciso também saber quebrar o anel, traer o enlace matrimonial, se quisermos *compreender a inteligibilidade mesma*. Isso só se obtém ao preço de um olhar distanciado: ele flutua no presente, sabe disso, e esse saber o torna fecundo por sua vez.

Aqui também a situação é a da escolha alienante, escolha sempre perigosa. Há, de um lado, o perigo do logocentrismo contemporâneo: perigo segundo o qual um ponto de vista estritamente saussuriano ou lacaniano desencarnaria de sua substância o *signum* ou a “referência” ockhamistas.³² De outro lado, há o perigo de um totalitarismo vazio no qual o passado — o passado suposto, isto é, o passado ideal — atuaria como mestre absoluto da interpretação. Entre os dois, a prática salutar: dialetizar. Por exemplo, a fecundidade de um encontro no qual ver o passado com os olhos do presente nos ajudaria a dobrar um cabo e a mergulhar literalmente num novo aspecto do passado, até aí despercebido, um aspecto *desde aquela data enterrado* (e esse é o verdadeiro flagelo do historiador: o trabalho insidioso do *desde aquela data*) e que o olhar novo, não digo ingênuo ou virgem, de repente teria desvelado.

ção”. Em Freud implica as ideias de coerção forte, alteridade e estranhamento. (N. do T.)

³² Cf. o belo livro de P. Alféri, *Guillaume d'Ockham, le singulier*, Paris, Minuit, 1989.

O que é que autoriza, em história da arte, esses encontros, esses saltos qualitativos? Com frequência a própria história da arte — precisemos de imediato: a história *da* arte no sentido do genitivo subjetivo, isto é, no sentido de que a arte mesma tem sua história, e não do genitivo objetivo (no qual a arte é inicialmente compreendida como o objeto de uma disciplina histórica). Muitas vezes essas duas acepções da história da arte são confundidas ou minimizadas, na certa por se imaginar uma disciplina objetiva que falaria inteiramente em nome de uma prática subjetiva. Evidentemente não é o que acontece. A história da arte no sentido subjetivo é com muita frequência ignorada pela disciplina objetiva, embora a preceda e a condicione. Goya, Manet e Picasso *interpretaram* *As meninas* de Velázquez antes de qualquer historiador da arte. Ora, em que consistiam suas interpretações? Cada um *transformava* o quadro do século XVII jogando com seus parâmetros fundamentais; jogando com esses parâmetros, cada um os mostrava ou mesmo os demonstrava. Tal é o interesse, autenticamente histórico, de ver como a própria pintura pôde interpretar — no sentido forte do termo e para além das problemáticas de influências — seu próprio passado; pois seu jogo de transformações, por ser “subjetivo”, não é menos rigoroso.³³ Mas não somos aqui re-

³³ A grande força da análise de *As meninas* proposta por H. Damisch é incluir, como etapa estrutural necessária, a série de telas pintadas por Picasso em agosto-dezembro de 1957. Cf. H. Damisch, *L'origine de la perspective*, Paris, Flammarion, 1987, pp. 387-402. De minha parte, fiz a experiência de uma descoberta impressionante relacionada a Fra Angelico (uma seção inédita, de cerca de 4,5 metros quadrados, exposta aos olhos de todos mas nunca observada, nem mesmo incluída em catálogos supostamente exaustivos), baseada numa atenção “estética” formada pelo convívio com a arte contemporânea... Cf. G. Didi-Huberman, “La dissemblance des figures selon Fra Angelico”, *Mélanges de l’École française de Rome/Moyen Âge — Temps modernes*, XCIX, 1986, 2, pp. 709-802, retomado em *Fra Angelico: dissemblance et figuration, op. cit.* Que a história da arte no sentido do genitivo “objetivo” (a disciplina) é de uma ponta a outra tributária da história da arte no sentido do genitivo “subjetivo” (a saber, a arte contemporânea), é o que mostra com força o livro de H. Belting, *Das Ende der Kunstgeschichte?*,

metidos ao “trabalho insidioso do *desde aquela data*”? Sim, somos. Mas somos coagidos a isso de qualquer maneira — e é o que constantemente teremos de pensar e administrar como menor dos males. Dialetizar, portanto, e sem esperança de síntese: é a arte do funâmbulo. Ele alça voo, caminha no ar por um momento, e no entanto sabe que nunca irá voar.

Voltemos uma vez mais à situação de escolha na qual o historiador se vê colocado quando busca categorias pertinentes para interpretar seu objeto *x* do passado. O que de fato acontece? Algo um pouco mais sutil que uma simples escolha entre categorias do passado (o passado com X maiúsculo ao qual pertence o objeto *x*) e categorias do presente. Percebemos com muita frequência que o historiador escolhe a categoria *mais passada* de que possa dispor (isto é, a mais próxima do passado *X*), a fim de não se debater no anacronismo berrante de uma categoria muito “presente” a seus olhos. Ao fazer isso, ele se cega no anacronismo estrito — menos berrante, é verdade, mas muito mais enganador — em que fez a sua escolha. O que pode dar ensejo a alguns mal-entendidos. Quando lemos, por exemplo, o livro já clássico de Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*,³⁴ temos a impressão reconfortante de uma época enfim considerada através de seus próprios olhos.³⁵ Eis aí o “golpe do historiador” na sua realização mais acabada: foi necessário e suficiente interpretar os quadros do *Quattrocento* através das dezenas de categorias do “me-

Munique, Deutscher Kunstverlag, 1983. Insistamos, enfim, no fato de que o “encontro” evocado em nada fornece um modelo generalizador: é somente o exemplo de uma exigência (a do presente) da qual um *benefício* pôde ser tirado.

³⁴ Ed. br., *O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença*, trad. de Maria Cecília Preto da Rocha de Almeida, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1991. (N. do T.)

³⁵ É nesse sentido de um olhar voltado sobre si mesmo que vai a tradução francesa: M. Baxandall, *L'oeil du Quattrocento: l'usage de la peinture dans l'Italie de la Renaissance* (1972), trad. de Y. Delsaut, Paris, Gallimard, 1985. O próprio Baxandall escreve no prefácio que seu livro “reconstitui os elementos de um equipamento intelectual adaptado ao exame das pinturas do *Quattrocento*” (p. 8).

lhor crítico de arte” do *Quattrocento*, Cristoforo Landino, para compreender exatamente o que foi a pintura desse período.³⁶ Mas, quando verificamos os resultados dessa aplicação conceitual a um dos quatro grandes artistas apresentados no livro, rapidamente compreendemos o limite do princípio analítico ou mesmo seu valor de sofisma. Em realidade, foram suficientes os trinta anos que separam a morte de Fra Angelico e o julgamento de Landino sobre sua obra para que interviesse o anteparo³⁷ do anacronismo: a análise das categorias empregadas por Landino e depois por Baxandall — em particular as categorias *vezzoso*³⁸ e *devoto* — mostra a que ponto o mal-entendido pode surgir em proveito da menor deriva do sentido. Entre a época X (e o espaço singular a ela associado) na qual Fra Angelico desenvolvia sua arte “devota”, e a época X + 30 na qual Landino emitia seu julgamento, a categoria *devoto*, e com ela outras categorias fundamentais para a pintura, *figura* ou *istoria* por exemplo, haviam mudado completamente de valor. Pode-se portanto dizer que, no espaço estreito desses trinta anos, o historiador foi pego na armadilha de um *passado anacrônico*, quando acreditava escapar à armadilha do simples presente anacrônico.³⁹

Vemos assim o quanto o próprio passado pode ser um anteparo ao passado. O anacronismo não é, em história, aquilo do qual devemos absolutamente nos livrar — isso não passa, no limite, de um fantasma ou de um ideal de adequação —, mas aquilo que temos de tratar, debater e quem sabe até aproveitar. Se o historiador geralmente escolhe de saída a categoria do passado (seja qual for) e não do presente, é porque constitucionalmente gostaria de colocar a verdade do lado do passado (seja qual for) e desconfia

³⁶ *Id., ibid.*, p. 168.

³⁷ No original, *écran*.

³⁸ “*Vezzoso*: libertino, afetado, irrefletido, caprichoso, brincalhão, jovial, gracioso, delicado, insubmissô, charmoso, amaneirado.” J. Florio, citado por *id., ibid.*, p. 225.

³⁹ *Id., ibid.*, pp. 224-31. Desenvolvi essa crítica às categorias de Landino aplicadas a Fra Angelico no artigo citado *supra* (nota 33).

não menos constitucionalmente de tudo que poderia significar “no presente”. Nesses múltiplos movimentos de inclinações e de desconfianças “naturais”, de rejeições teóricas e de reivindicações de especificidades, tem-se a impressão de que o historiador da arte não faz senão tomar ao pé da letra as palavras que designam sua própria prática, as palavras *história* e *arte*. Tem-se a impressão de que uma identidade social ou discursiva (universitária, em particular) se dá através desses movimentos — mas como um impensado. E porque o impensado conduz aqui o jogo inteiro, o jogo confuso das reivindicações e das rejeições, a *arte* e a *história*, longe de formarem uma base definitiva à prática que as conjuga, acabam sendo os principais obstáculos epistemológicos para constituí-la...

A hipótese pode surpreender. No entanto não é senão a consequência lógica de um discurso da especificidade que renunciou a criticar a extensão real do seu campo.⁴⁰ Tomar ao pé da letra as palavras *história* e *arte*, sem interrogar suas relações, equivale implicitamente a utilizar como axiomas as duas proposições seguintes: primeiro, que *a arte é uma coisa do passado*, apreensível como objeto na medida em que se insere no ponto de vista da história; em seguida, que *a arte é uma coisa do visível*, uma coisa que tem sua identidade específica, seu aspecto discernível, seu critério de demarcação, seu campo fechado. É ao assumir implicitamente tais imperativos que a história da arte esquematiza para si mesma os limites da sua prática: doravante ela progride na gaiola dourada da sua “especificidade” — quer dizer que ali ela gira em círculo.

Os dois “axiomas”, eles próprios giram em círculo, como se um fosse a cauda e o outro, aquele que perseguisse a cauda, que não é senão a sua. As duas proposições são assim complementares; a operação redutora que efetuam juntas contra sua coerência no

⁴⁰ Disso, R. Klein tinha também plena consciência e cuidado quando escreveu: “Para a história da arte especialmente, todos os problemas teóricos se reduzem [...] a esta pergunta única e fundamental: como conciliar a história, que lhe fornece o ponto de vista, com a arte, que lhe fornece o objeto?”. *La forme et l'intelligible*, op. cit., p. 374.

laço paradoxal em que se ataram de maneira duradoura uma certa definição do passado e uma certa definição do visível. A forma extrema desse laço poderia, em última análise, ser assim enunciada: *A arte acabou, tudo é visível*. Tudo é, no fim das contas, visível porque a arte acabou (pois a arte é uma coisa do passado). A arte está morta enfim, pois tudo que era possível de ver foi visto, mesmo a não-arte... Estaríamos aqui emitindo um paradoxo a mais, levando a um hipotético limite algumas proposições sobre a arte? Não só isso. O que fazemos com essa espécie de slogan é dar voz a uma dupla *banalidade* do nosso tempo. Uma banalidade que condiciona sub-repticiamente a prática da história da arte — uma banalidade também bastante bem condicionada por um esquematismo mais fundamental no qual a própria história da arte teria, de antemão, estabelecido os limites da sua prática. Essas coisas se esclarecerão, talvez, ao termo da análise.

[Primeira banalidade: a arte acabou... desde que existe a história da arte. Armadilha metafísica e armadilha positivista]

Primeira banalidade, portanto: a arte, coisa do passado, seria coisa acabada. Seria coisa morta. Num elemento que nada mais deveria ao visível nem ao visual (em suma, um caos), numa atmosfera de desmoronamento de impérios, falaríamos todos, consternados ou cínicos, a partir do lugar, ou melhor, da época de uma morte da arte. De quando data essa época? Quem a consuma? A história da arte — no sentido do genitivo objetivo, isto é, no sentido da disciplina — afirma simplesmente encontrar a resposta na história da arte no sentido “subjetivo”, isto é, nos discursos e nos produtos de certos artistas que teriam arruinado no século XX — ou mesmo já no século XIX — a serena ordenação ou a especificidade histórica das Belas-Artes. Nesse sentido, o “fim da arte” pode se enunciar a partir de objetos mais ou menos iconoclastas como o *Quadrado branco sobre fundo branco* de Malevitch, o *Último quadro* de Rodchenko em 1921, os *ready-made* de Marcel Duchamp ou, mais perto de nós, a *bad painting* americana e a ideologia pós-modernista... Mas se trata sempre de um mesmo fim da arte? O que uns chamaram *fim* não apareceu a outros como o elemento depurado do que a arte ainda podia e mesmo devia *ser*?

A ambiguidade e inclusive a esterilidade dessas formulações não tardam a saltar aos olhos.⁴¹

Aliás, “fim da arte” é uma expressão estranha em si: pois imagina-se que ela serve de slogan aos arautos (ou heróis, não sei) das pós-modernidades, mas também de clamor arrebatado àqueles a quem a arte contemporânea, de maneira global, causa horror... É como se a ostentação de um valor, positivo-exaltado num sentido ou negativo-amedrontado no outro, não fosse suficiente para reduzir a ironia de uma mesma e única expressão brandida por duas facções rivais: o que evoca o diálogo dos surdos (um que berra *Fim da arte!* e o outro que lhe retorque *De modo nenhum! Fim da arte!!*) — ou o absurdo de uma batalha na qual dois exércitos se lançariam um contra o outro exibindo a mesma bandeira ou fazendo soar o mesmo toque de clarim.

Certo, os dois exércitos não dão o mesmo sentido, cada um no seu clamor, ao sentido da história da arte quando brandem a expressão “fim da arte”. Mas o que lhes iguala o toque de clarim é que ambos, cada um no “seu sentido”, cantam à glória de um *sentido da história* — um sentido da história da arte. No fundo, a expressão “fim da arte” só pode ser pronunciada por alguém que decidiu ou pressupôs o seguinte: a arte tem uma história e essa história tem um sentido. Que a arte possa ser pensada morrendo significa que ela foi previamente pensada como nascendo, ou seja, que começou e dialeticamente desenvolveu, até seu ponto extremo, algo que poderemos chamar sua *autoteleologia*. O pensamento do “fim”, nesse domínio como em outros, faz parte de um pensamento dos “fins”, ou melhor, de sua definição, de sua identificação categórica a partir de um registro de nascimento e de uma ideia do seu desenvolvimento.

⁴¹ Assinalemos apenas, entre a imensa bibliografia: sobre A. Rodchenko, N. Taraboukine, *Le dernier tableau* (trad. de A. B. Nakov e M. Pétris, Paris, Champ libre, 1972, em particular pp. 40-2); sobre Marcel Duchamp e o julgamento “isto é arte”, o livro recente de Th. de Duve, *Au nom de l'art: pour une archéologie de la modernité* (Paris, Minuit, 1988); sobre o pós-modernismo, a boa análise de Y.-A. Bois, “Modernisme et postmodernisme” (*Encyclopaedia Universalis. Symposium*, Paris, E.U., 1988, pp. 187-96).

Compreende-se então que o motivo “moderno” do fim da arte é, em realidade, tão velho como a própria história da arte: não a história da arte no sentido do genitivo subjetivo, pois uma prática não tem necessidade de ser esclarecida sobre seu fim para ser eficaz e se desenvolver no elemento histórico em geral; refiro-me à ordem do discurso constituída com vistas a dar sentido específico a um conjunto de práticas — na ótica de um sentido da história. Não apenas a história da arte desejaría seu objeto como *passado*,⁴² objeto de um “pretérito perfeito”,⁴³ se podemos dizer, mas também, no limite, o desejaría como objeto fixo, extinto, gasto, fadado, findo e finalmente descolorido: em suma, como um objeto *defunto*. Estranho esse desejo desolado, esse trabalho do luto realizado pela razão diante do seu objeto, tendo-o secreta e antecipadamente assassinado.

Basta ler o primeiro texto ocidental no qual se formou, de maneira ampla e explícita, o projeto de uma história da arte — elo de um projeto encyclopédico bem mais vasto, como sabemos — para encontrar imediatamente, já nas primeiras linhas, esse motivo do fim da arte. Trata-se do famoso livro XXXV da *Historia naturalis*. Plínio anuncia ali desde o início, se podemos dizer, a cor — a cor do que *passou*:

“É assim que acabaremos primeiro o que resta a dizer sobre a pintura [*dicemus quae restant de pictura*: diremos as coisas que ‘restam’ da pintura, assim como Cícero podia dizer: *pauci restant*, resta pouco dela, o resto está morto...], arte outrora ilustre, quando estava em voga junto aos reis e aos cidadãos, e que além disso celebrizava os particulares julgados dignos de passarem à posteridade [*posterioris tradere*]; mas que hoje se viu to-

⁴² Para uma crítica do *passado* em história da arte, que emprega os termos teóricos *paradigma* e *origem*, cf. H. Damisch, *L'origine de la perspective*, op. cit., pp. 12-17, 37-52 e 79-89.

⁴³ O autor joga com o duplo sentido de *passé simple*, literalmente “passado simples”, mas que também designa em francês o modo verbal equivalente ao pretérito perfeito. (N. do T.)

talmente suplantada [*nunc vero in totum pulsa*: agora verdadeira e totalmente expulsa]...”.⁴⁴

A conjugação aqui de dois temas aparentemente contraditórios nos informa já alguma coisa sobre o estatuto dado a seu objeto por uma história da arte em via de instaurá-lo: será preciso, por assim dizer, que ele seja expulso (*pulsa*) do seu mundo originário a fim de que possa, enquanto “resto”, passar à posteridade e transmitir-se como tal (*tradere*)... isto é, como objeto *imortal*. Vemos que, sob o olhar de uma certa história, os objetos mais imortais são talvez os que melhor realizaram, completaram sua própria morte. Quinze séculos após Plínio, Vasari, considerado por todos como o verdadeiro pai fundador da história da arte, emitia ao mesmo tempo sua célebre “lei dos três estados” das artes do desenho (*arti del disegno*) e a constatação de que ele próprio escrevia num tempo em que a arte em geral já havia completado sua autoteleologia:

“Não quero me perder nos detalhes e assinalarei três partes, chamemo-las antes períodos [*età*: idades] desde o renascimento das artes até o nosso século; cada um deles se distingue dos outros por diferenças manifestas [*manifestissima differenza*: uma diferença muito manifesta].

No primeiro e mais remoto, vimos, com efeito, que as três artes estavam longe de ser perfeitas [*queste tre arti essere state molto lontane dalla loro perfezione*]; embora houvesse bons elementos, elas apresentavam tantas insuficiências [*tanta imperfezione*] que certamente não mereciam grandes elogios. Contudo, forneceram um ponto de partida, abriram o caminho, propiciaram uma técnica aos artistas superiores que viriam a seguir. Só por isso é impossível não falar bem dele e lhe atribuir

⁴⁴ Plínio, o Velho, *Histoire naturelle*, XXXV, I, 2, org. e trad. de J.-M. Croisille, Paris, Les Belles Lettres, 1985, p. 36.

alguma glória, ainda que as obras mesmas, julgadas nas estritas regras da arte, não a mereçam.

No segundo, são manifestos os progressos (*si vengono manifesto esser le cose migliori assai*) na invenção, no desenho, no estilo mais cuidado, no cuidado mais aprofundado. O desgaste da velhice, a inabilidade, as desproporções devidas à rudeza da época precedente desapareceram. Mas quem ousaria afirmar que nesse período houve um só, perfeito em tudo (*essersi trovato uno in ogni cosa perfetto*), que tenha atingido nosso nível atual de invenção, de desenho e de colorido? [...]

O terceiro período merece toda a nossa admiração (*lode*: nosso louvor). Pode-se dizer com certeza que a arte foi tão longe na imitação da natureza quanto é possível ir; elevou-se tão alto que é de temer vê-la rebaixar-se, em vez de esperar vê-la elevar-se ainda mais (*e che ella sia salita tanto alto, che più presto si abbia a temere del calare a basso, che sperare oggimai più augmento*). Pessoalmente refleti muito sobre tudo isso e penso que essas artes, em sua natureza, têm uma propriedade particular: começam humildemente, aos poucos vão melhorando e finalmente chegam ao auge da perfeição (*al colmo della perfezione*)".⁴⁵

Desde Vasari, portanto, a história da arte definiu-se a si mesma⁴⁶ como o automovimento de uma *idea* da perfeição — voltaremos a esse termo —, uma *idea* a caminho, rumo à sua total realização. A historicidade própria das “artes do desenho”, suas

⁴⁵ G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori* (1550-1568), G. Milanesi (org.), Florença, Sansoni, 1906 (reed. 1981), II, pp. 95-6; trad. fr. de N. Blamoutier, *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, A. Chastel (org.), Paris, Berger-Levrault, 1983, III, pp. 18-9.

⁴⁶ Ou melhor, a história da arte no sentido do genitivo objetivo definiu a história da arte no sentido do genitivo subjetivo — o interessante é que a cisão das duas ocorreu em um pintor que decidiu passar a escrever...

“diferenças” segundo a época, a singularidade de cada artista, de cada obra, tudo isso já se avaliava, se media conforme sua maior ou menor distância em relação a um ponto único cujo nome comum, no texto, se pronuncia *colmo della perfezione*, e cujo nome próprio se pronuncia em todo Vasari: *Michelangiolo* — Michelangelo como perfeição realizada, perfeição feita obra.⁴⁷ Muitos historiadores raciocinam ainda hoje segundo esse esquema de valores: ele tem particularmente a dupla vantagem de apresentar a história como uma aventura *ideal* e de fornecer uma base “esclarecida” (diríamos antes: idealista) às avaliações mercantis da arte hoje.

Aliás, se poderia afirmar, com alguma ironia, que o primeiro grande historiador da arte já havia optado, seguramente sem o saber — mas o de hoje não o sabe em geral muito mais —, por uma posição neo-hegeliana em relação à historicidade.⁴⁸ O que isso significa? Apenas três coisas, que proporcionam uma aproximação a um sistema ao mesmo tempo mais rigoroso, mais generoso e soberano do que o proposto pelo próprio Hegel. Em suma, um Hegel reduzido (e em parte falseado, o que o prefixo *neo* estaria a indicar) a três reivindicações para a história. A primeira: o motor da história (da arte) está *mais além* de suas figuras singulares. É ele, o mais além, que se realiza propriamente falando: é ele que se per-faz no *colmo della perfezione*. Vasari lhe dá com frequência o epíteto de *divino* — o divino que designou e mesmo tocou com o dedo Michelangelo para sua realização. Pode-se também chamá-lo Ideia, pode-se chamá-lo Espírito.⁴⁹ É a longa e persistente tradição do idealismo histórico.

⁴⁷ Cuja “vida” constituiu ela mesma o ponto culminante da obra de G. Vasari, *Le Vite...*, op. cit., VII, pp. 135-404 (trad. fr., IX, pp. 169-340).

⁴⁸ Isso quanto à historicidade. Veremos, quanto à sua filosofia implícita do conhecimento, que o historiador da arte é em geral neokantiano — sem que o saiba. Para abordar essa questão da *filosofia implícita*, seu papel específico na prática e sua diferença com uma pura e simples “concepção do mundo”, cf. L. Althusser, *Philosophie et philosophie spontanée des savants* (1967), Paris, Maspero, 1974, em particular pp. 98-116.

⁴⁹ Hegel precisava: “A história universal [...] é assim, de maneira geral, a exteriorização do Espírito (*Geist*) no tempo, assim como a Ideia (*Idee*) se

A segunda: a história é pensada *com a morte* de suas figuras ou de seus objetos singulares. O “prodigioso labor da história”, diz Hegel, é ter encarnado o conteúdo total do Espírito em cada forma, mas através de um movimento contínuo do negativo e da “supressão-superação” (*Aufhebung*) na qual cada forma se esgota e morre ao revelar para a história sua própria verdade.⁵⁰ Assim tomou-se ao pé da letra a expressão famosa de Hegel sobre o fim da arte,⁵¹ mas cuja consequência implícita para o historiador da arte resultou numa curiosa mistura de paradoxo e de bom senso cruel: mais vale ter esperado a morte do seu objeto — ou, no limite, tê-lo matado com as próprias mãos — para estar seguro de fazer dele uma história absoluta, completa e verdadeira... Daí a terceira reivindicação: esse duplo trabalho do Espírito e da Morte terá permitido o acesso a algo como um *Saber absoluto*. Lembra-mos de como se eleva o tema da *história concebida* nas duas últimas páginas da *Fenomenologia do espírito*, nas quais Hegel nos fazia viajar de uma metáfora prodigiosa, a do devir pensado como “galeria de quadros”, à exigência de uma “concentração em si mesmo” do espírito, que faria surgir, de um lado, a História, de outro, um “novo mundo” — aquele, desde sempre esperado, do Saber absoluto:

“A *história* é o devir [do Espírito] que se atualiza *no saber*, o devir que se mediatiza a si mesmo [...]. Esse devir apresenta um movimento lento e uma sucessão de espíritos, uma galeria de imagens (*eine Galerie von Bildern*), cada uma ornada de toda a riqueza do Espírito, e ela se move justamente com muita lentidão porque o Si

exterioriza no espaço”. G. W. F. Hegel, *Leçons sur la philosophie de l'histoire* (1837), trad. de J. Gibelin, Paris, Vrin, 1970, p. 62.

⁵⁰ *Id.*, *La phénoménologie de l'esprit* (1807), trad. de J. Hyppolite, Paris, Aubier-Montaigne, 1941, I, p. 27, e II, p. 311.

⁵¹ Remeto, para uma análise rigorosa do *fim da arte* (o que não quer dizer em realidade nem o termo, nem a morte) no próprio Hegel, à comunicação de P.-J. Labarrière, “Deus redivivus. Quand l'intelligible prend sens”, *Mort de Dieu*, *op. cit.*

deve penetrar e assimilar toda essa riqueza da sua substância. Como a perfeição (*Vollendung*) do Espírito consiste em saber integralmente (*vollkommen zu wissen*) o que ele é, sua substância, esse saber é então concentração em si mesmo, na qual o Espírito abandona seu ser-aí e confia sua figura à lembrança”.⁵²

É assim que a história da arte no sentido do genitivo objetivo se dá uma esperança de incorporar e de digerir inteiramente a história da arte no sentido do genitivo subjetivo... Voltamos a esta compulsão essencial da história, seu *Zwang* fundamental e mortífero — que, aliás, não lhe é específico, longe disso —, segundo o qual seria necessário que uma coisa estivesse morta para que ela fosse imortal, de um lado, e conhecível, de outro. Não cessaremos de interrogar aqui esse paradoxo, que denota a tirania, levada às suas consequências extremas, do *après-coup* — sua temível e soberana eficácia. Lembremos ainda que é nos termos desse paradoxo que o próprio Hegel, em linhas muito belas, situou a verdade da obra de arte sob o olhar de seu historiador:

“As estátuas [gregas] são agora cadáveres cuja alma vivificante escapou, os hinos são palavras que a fé abandonou. As mesas dos deuses estão sem alimento, e a bebida espiritual e os jogos e as festas não restituem mais à consciência a bem-aventurada unidade dela mesma com a essência. As obras das Musas falta a força do espírito [...]. Doravante elas são o que são para nós: belos frutos separados da árvore que um destino amistoso nos ofereceu, como uma jovem apresenta esses frutos; não há mais a vida efetiva do seu ser-aí, nem a árvore que os carregou, nem a terra, nem os elementos que constituíam sua substância, nem o clima que os determinava ou a alternância das estações que regulavam o processo do seu devir. Assim o destino não nos entrega, com as obras

⁵² G. W. F. Hegel, *La phénoménologie de l'esprit*, op. cit., II, pp. 311-2.

de arte, o mundo delas, a primavera e o verão da vida ética nos quais elas floresciam e amadureciam, mas apenas a lembrança velada ou o recolhimento interior dessa efetividade. Quando usufruímos dessas obras, nossa operação não é mais a do culto divino graças à qual nossa consciência atingiria a verdade perfeita que a preencheria, mas é a operação exterior que purifica esses frutos de algumas gotas de chuva ou de alguns grãos de poeira e que, em vez dos elementos interiores da efetividade ética que os cercava, os engendrava e lhes dava o espírito, estabelece a armação interminável dos elementos mortos de sua existência exterior, a linguagem, o elemento da história etc., não para penetrar sua vida, mas somente para representá-los em nós mesmos.

Mas, assim como a jovem que oferece os frutos da árvore é mais do que a natureza que os apresentava imediatamente, a natureza desdobrada em suas condições e em seus elementos, a árvore, o ar, a luz etc., porque ela sintetiza numa forma superior todas essas condições no brilho do seu olho consciente de si e no gesto que oferece os frutos, assim também o espírito do destino que nos apresenta essas obras de arte é mais do que a vida ética e a efetividade desse povo, pois é o recolhimento e a *interiorização* do espírito outrora disperso e ainda exteriorizado nelas”.⁵³

Esse texto é admirável, especialmente por ser, nas suas menores articulações, um texto dialético no sentido *inquieto*, eu diria, do termo. Ele conclui certamente com uma ideia da história que teria interiorizado, ultrapassado o mundo do seu objeto, portanto com a ideia de que a síntese do historiador “consciente de si” é uma “forma superior” a seu próprio objeto passado... Mas é um texto que, igualmente, não esqueceu o sentido mortífero do *après-coup*. Ele sabe que o discurso da história estabelece apenas “a armação interminável dos elementos mortos” de um passado. Sabe

⁵³ *Id., ibid.*, II, pp. 261-2.

e diz que o tempo da história da arte significa tanto a morte de Deus quanto a morte da arte. Em suma, Hegel não esquece a *perda* que todo saber supõe — uma perda que concerne à “vida efetiva do seu ser-aí”, como ele diz a propósito das imemoriais e enigmáticas estátuas da Grécia antiga. Perda à qual poderíamos referir, hoje, a urgência de um questionamento voltado para a eficácia visual e a dimensão antropológica desses objetos visíveis que são as chamadas “obras de arte”. “A admiração que sentimos ao ver essas estátuas [...] é incapaz de nos fazer dobrar os joelhos”, dizia ainda Hegel no seu curso de estética.⁵⁴ Se seguisse de perto o ensinamento desse texto, o historiador da arte descobriria o estatuto fatalmente *aberto*, clivado, do seu objeto: objeto colocado agora *sob seu olhar*, mas privado de algo que hoje não queremos mais: algo que foi efetivamente *ultrapassado*. Algo que fazia, no entanto, a vida desse objeto, sua função, sua eficácia: algo que colocava, em compensação, cada um *sob o olhar dele, objeto...* A dificuldade sendo agora olhar o que permanece (visível) convocando o que desapareceu: em suma, perscrutando os rastros visuais desse desaparecimento, o que antes chamamos (e sem qualquer conotação clínica): seus sintomas.⁵⁵

Tarefa paradoxal para a história da arte? Tarefa tanto mais paradoxal na medida em que o tom “neo-hegeliano” geralmente adotado por essa disciplina evita a paciência de uma releitura de Hegel ou, pelo menos, evita dialetizar sua própria posição. Ela não retém mais que o sonho ou a reivindicação do saber absoluto e, ao fazer isso, cai em duas armadilhas filosóficas ao mesmo tempo. A primeira é de ordem metafísica; poderíamos chamá-la *armadilha da quididade*, no sentido em que essa palavra evoca ainda para nós o famoso “dito de Sólon” relatado por Aristóteles: não poderíamos proferir uma verdade sobre alguém (“Sócrates é feliz”) senão *após sua morte* (“se Sócrates ainda vive no momento em que falo, ele

⁵⁴ *Id.*, *Esthétique*, trad. de S. Jankélévitch, Paris, Flammarion, 1979, I, p. 153.

⁵⁵ *Symptôma*, em grego, é o que sucumbe ou cai com. É o encontro fortuito, a coincidência, o acontecimento que vem perturbar a ordem das coisas — de forma imprevisível mas soberana (*tuchè*).

pode a qualquer instante ficar infeliz, e então não terei dito a verdade").⁵⁶ Seria então por um motivo fundamentalmente metafísico que o historiador gostaria de fazer do seu objeto um objeto defunto: direi quem tu és, obra de arte, quando estiveres morta. Assim estarei seguro de dizer a verdade sobre a história da arte quando essa história tiver terminado... Compreende-se melhor agora por que esse fim pôde, secretamente, ser desejado; por que, também, o tema da "morte da arte" pôde persistir desde tanto tempo nos discursos históricos ou teóricos sobre a pintura.

A segunda armadilha filosófica é de ordem positivista. Ela crê erradicar toda "perda" quanto ao passado através da resposta de uma definitiva *vitória do saber*. Ela não diz mais que a arte está morta, diz que a arte é imortal. Ela a "conserva", a "cataloga", a "restaura". Ora, assim como a banalidade do fim da arte não é senão uma caricatura de dialética, assim também esse saber seguro demais de si irá propor apenas uma caricatura do saber absoluto hegeliano aplicado às obras de arte: *tudo é visível*.

|Segunda banalidade: tudo é visível... desde que a arte morreu|

Segunda banalidade, segunda armadilha, portanto: tudo se tornou visível desde que a arte está morta e dissecada. Tudo se tornou visível desde que a arte é agora um monumento que pode ser visitado a toda hora, sem resto, uma vez que se tornou também imortal e bem iluminado. Basta hoje percorrer um museu ou mesmo abrir um livro bem ilustrado para crer caminhar na arte da Idade Média ou do Renascimento. Basta introduzir uma moeda nesses novos tipos de caixa de esmola de igreja para ver, sob uma luz de duzentos e cinquenta watts, o retábulo de um primitivo, e acreditar vê-lo melhor do que se o observássemos um pouco menos distintamente, mas durante mais tempo, nessa penumbra para a qual foi pintado, e na qual ainda lança, como manchas de apelo,

⁵⁶ Sobre esse tema fundamental da "morte reveladora", do "dito de Sólon" e do *to ti èn einaï* aristotélico (traduzido na tradição latina pelo termo *quidditas*), cf. P. Aubenque, *Le problème de l'être chez Aristote*, PUF, Paris, 1962 (3^a ed., 1972), pp. 460-76.

o brilho do seu fundo dourado. Uma obra de arte se torna célebre? Tudo será feito para torná-la visível, “audiovisual”, e mais ainda se fosse possível, e todos virão ver esse belo ídolo imortal, restaurado, desencarnado, protegido por um vidro blindado que nos enviará de volta somente nossos próprios reflexos, como se um retrato de grupo tivesse invadido para sempre a solitária imagem.⁵⁷

A tirania do visível, eis aí o anteparo, o *écran*, em todos os sentidos que pode ter essa palavra, do saber produzido e proposto hoje sobre as obras de arte. Essa acumulação de visibilidade torna-se certamente uma apaixonante iconoteca, ou um laboratório. Mas torna-se também um hipermercado para cuja administração a história da arte desempenha seu papel. Através dos meios sempre crescentes que lhe concedem, nossa cara disciplina crê aproveitar essa situação de *demand*a, como dizem. Em realidade, ela cai na armadilha dessa demanda: forçada a revelar a todos o “segredo das obras-primas”, forçada a exibir apenas certezas, ela avalia milhares de objetos visíveis destinados ao *investimento*, desde o estrado bem iluminado das salas de venda até os cofres onde ninguém mais os verá. O historiador da arte estaria então a ponto de desempenhar o papel bastante confuso de um mestre do picadeiro extremamente erudito, mas talvez mais ingênuo do que supõe: ele apresenta e cauchona um *espetáculo*; mesmo mantendo-se à margem da pista, ele também é forçado a realizar bem o seu número, isto é, a apresentar sempre a máscara da certeza.

A história da arte não conseguirá compreender a eficácia visual das imagens enquanto continuar entregue à tirania do visível. Se ela é uma história e se sua tarefa é compreender o passado, ela deve levar em conta — pelo menos no que concerne à arte cristã — esta longa inversão: antes da demanda houve o *desejo*, antes do anteparo houve a *abertura*, antes do investimento houve o *lugar* das imagens. Antes da obra de arte visível houve a exigência de uma “abertura” do mundo visível, que não produzia somente for-

⁵⁷ Vão ao Louvre, diante da *Gioconda*, se o que desejam contemplar é uma multidão de turistas refletidos no vidro. Seria esse um efeito visual a mais, associado ao culto prestado à imagem?

mas, mas também furores visuais, por ações, escritos ou cantados; não somente chaves iconográficas, mas também os sintomas ou os rastros de um mistério. Mas o que se passou entre esse momento em que a arte cristã era um desejo, isto é, um futuro, e a vitória definitiva de um saber que postulou que a arte se declinava no passado?