

Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte

Arte > Obra > Fluxos

Local: Museu Nacional de Belas Artes,
Rio de Janeiro,
Museu Imperial, Petrópolis, RJ
Data: 19 a 23 de outubro de 2010

Organização:
Roberto Conduru
Vera Beatriz Siqueira

texto extraído de
**Trânsitos entre
criação, crítica e
história da arte**

Didi-Huberman: Reflexões sobre a Síntese e o Sintoma na Teoria da Arte

Altamir Moreira
UFSM

Resumo

Este estudo sintetiza alguns dos posicionamentos teóricos assumidos por Didi-Huberman a partir da obra *Devant L'Image*. Discute a aplicação de ferramentas conceituais derivadas da psicologia ao campo da história da arte. Aponta insuficiências de um modelo teórico hegemônico, considerado defasado por não considerar elementos visuais contraditórios. Busca avaliar a contribuição teórica e algumas das repercussões críticas já suscitadas em relação aos métodos desse historiador francês.

Palavras-chave

Didi-Huberman; História da Arte; Sintoma.

Abstract

This study synthesizes some theoretical positionings assumed by Didi-Huberman starting from the work *Devant L'Image*. It discusses the application of conceptual tools derived from psychology to the art history field. It points the flaws from predominant theoretical model, considered outdated by not evaluating contradictory visual elements. It searches to evaluate the theoretical contribution and some of the critical repercussions already rose in relation to that French historian's methods.

Key-words

Didi-Huberman; Art history; Symptom.

Nas discussões sobre os desenvolvimentos recentes da teoria da arte francesa, Georges Didi-Huberman é um nome que têm se destacado desde a última década do século XX. Tanto pelo nível de erudição, quanto pela versatilidade com que se propõe discutir imagens de arte de períodos diversos. Aborda, com especial interesse, aquele gênero de obras que problematizam o próprio o campo da história da arte, ao qual integra desde os ex-votos ou pinturas pouco conhecidas do pré-renascimento italiano até as criações de uma produção contemporânea, como a arte minimalista do início dos anos 60.

Além da formação nas áreas de filosofia e de história da arte, complementada pelo doutorado em semiologia, Didi-Huberman também desenvolveu pesquisas no Instituto Warburg, da Universidade de Londres. A experiência, na instituição em que trabalharam alguns dos mais notáveis pesquisadores do papel da imagem na cultura, foi marcante e parece ter deixado traços reconhecíveis em parte da orientação teórica dos trabalhos que ele veio a desenvolver. Como pesquisador, Aby Warburg (1866 – 1929) manteve uma visão antropológica ao desenvolver estudos em iconologia. Buscou contemplar tanto as imagens da arte erudita quanto outras imagens menos consideradas pelos historiadores, em abordagens transdisciplinares que incluíam aportes teóricos da psicologia de Friedrich Vischer¹. Didi-Huberman, de modo semelhante, ao desenvolver uma crítica a história da arte de concepção estruturalista, também propõe um campo teórico expandido e mais sensível a elementos de teorias psicológicas. Meio pelo qual ele pretende encontrar melhor adequação e profundidade no estudo do complexo fenômeno dos objetos visuais produzidos por culturas diversas.

Na produção teórica de Didi-Huberman é freqüente a recorrência a elementos transdisciplinares, principalmente o resgate de conceitos oriundos da teoria psicanalítica de Sigmund Freud. Abordagem que o historiador considera útil por permitir rupturas no tecido conceitual da história da arte ao abrir a disciplina para os aspectos freqüentemente ignorados em seu objeto livrando-a do “fechamento” a que foi historicamente conduzida pelos modelos teóricos hegemônicos. A noção de *sintoma* é um desses conceitos que, ao ser aplicado no campo da arte, parece dar conta de elementos imagéticos que não se enquadram no fechamento proposto pelas categorias teóricas tradicionais, porque contempla aqueles aspectos da visualidade normalmente desconsiderados por apresentarem aspectos contraditórios.

Um dos aspectos de semelhança entre as concepções teóricas de Didi-Huberman e as de Aby Warburg (1866 – 1929), é atitude de valorizar os nuances psicológicos como um complemento necessário à abordagem do visual. Ao utilizar aportes teóricos de Freud e de Lacan, Didi-Huberman habilita-se a um desenvolvimento teórico novo e, ao mesmo tempo, adequado a abordagens das características visuais cuja interpretação nunca pode ser resumida numa síntese definitiva. Esse tipo de direcionamento tem algo de original que o difere substancialmente de outros teóricos influenciados pelas idéias de Warburg. É o que ocorre em relação à iconologia de Erwin Panofsky (1892 – 1968), o mais ilustre representante da escola de Warburg.

¹ WIND, Edgar. *O conceito de Kulturwissenschaft e sua significação para a estética*. In: _____. *A eloqüência dos símbolos: estudos sobre a arte humanista*. Edusp, 1997 p. 73 – 90.

Panofsky é, na verdade, transformado no alvo principal das críticas do teórico francês que o responsabiliza em grande parte pela manutenção do modelo vigente de história da arte. Nessa perspectiva, o historiador alemão também seria o grande divulgador de um modelo estruturalista fundado essencialmente sob os moldes da metafísica de Immanuel Kant (1724 – 1804). Um modelo que no caso da teoria da arte teria apenas contribuído para limitar a análise das imagens às sínteses que, freqüentemente, ocultam a complexidade do objeto visual analisado. Enfim, para Didi-Huberman, Panofsky ao fundamentar uma história da arte enquanto disciplina humanista reduziu todas as possibilidades do modelo transdisciplinar e antropológico proposto por Warburg.

Na obra *Devant L'Image* (1990), Didi-Huberman questiona o “tom de certitude” adotado pela história da arte em livros que se esforçam para dar a impressão de que seu objeto foi apreendido e reconhecido em todas suas faces, como se o passado fosse passível de ser elucidado sem restos e o *visível* ser contido apenas no fechamento daquilo que se deixa reduzir ao *legível*². Além de criticar o modelo hegemônico de história da arte, derivado da teoria de Panofsky, o historiador francês também discorre sobre os textos históricos que fundamentaram a disciplina. Evidenciando, dessa forma, que os aspectos racionalistas que procuravam excluir a contradição do campo da arte estavam presentes desde o marco inicial, inaugurado por Giorgio Vasari (1511 – 1574), no século XVI.

Em 1550, quando Vasari inicia sua empreitada teórica para que a pintura e a escultura fossem reconhecidas como *artes do desenho*, dignas de partilhar com a arquitetura o reconhecimento das *artes liberais*, certamente não desejava que estas atividades mantivessem laços com outros gêneros considerados menores ou que não pudessem se enquadrar no desenvolvimento histórico desejado. Esta era a situação dos ex-votos; imagens religiosas, imagens cuja técnica elaborada antecede as do Renascimento, Vasari inventa a fábula de que Verrochio teria sido “um dos primeiros” a usar a técnica da moldagem em cera ao ajudar Orsino um célebre *fallimagini*³ da família dos Benintendi, a dar realismo nessas imagens. Mas é mais evidente que o contrário tenha ocorrido, ou seja, que “grandes” artistas do século XV, como Verrochio, devam o seu gosto estético ao *savoir-faire* dos obscuros fabricantes de ex-votos.⁴

Para Didi-Huberman o modelo renascentista veio a acentuar ainda mais as limitações de origem, mais tarde, ao adotar a influência kantiana em sua estrutura. Entre o final do século XVIII e as primeiras décadas do século XIX a *Crítica da Razão Pura* alcançava um grande prestígio, ao ponto de ser considerada a grande base na qual se fundamentavam todos os saberes verdadeiros. Os historiadores da arte, empenhados em alcançar para seu campo a legitimidade de um discurso objetivo, acreditaram que sua função dependia exclusivamente da *faculdade de conhecer*. Esta foi uma característica marcante, sobretudo na Alemanha, berço da história da arte “científica”, um tipo de história voltada basicamen-

2 DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant l'image : Questions posées aux fins d'une histoire de l'art*. Paris: Du Minuit, 1990, p. 150.

3 *Fallimagini*: fazedores de imagens.

4 DIDI-HUBERMAN, op cit., p. 262.

te para a síntese. A primeira obra decisiva sob influência de Kant seria *Italianische Forschungen* (1831) de Karl Friedrich von Rumohr (1785 – 1843), que através da comparação metódica de obras e correntes de influência, procurou legitimar o tipo de discurso universitário, que parecia ter finalmente alcançado o estatuto de um saber realmente objetivo e desinteressado.⁵

Na concepção de Kant o conhecimento se dava a partir da imaginação que, em primeiro momento recebe os dados de maneira cega, reunindo-os intuitivamente a seguir para finalmente formar a síntese, sobre a qual repousa doravante o entendimento puro ou o ato definitivo do conhecimento. Panofsky adota uma estrutura análoga em sua iconologia, no primeiro momento de análise do *significado primário*, as impressões visuais são identificadas em suas expressões e configurações formais básicas, logo a seguir os dados reunidos permitem deduzir o *significado secundário*, composto de alusões históricas, alegorias ou conteúdos propriamente iconográficos; então, num último momento, numa operação que Didi-Huberman chama de “mágica”, é encontrada a *significação intrínseca*, ou seja, o sentido metafísico da imagem analisada em relação às tendências essenciais do espírito humano. Tendências de um ser humano ideal, uno e sem incoerências, passível de ser resumido numa síntese geral.⁶

Para Didi-Huberman é justamente a tendência à síntese apresentada pelo modelo panofskyano que torna esse tipo de análise incompatível com alguns aspectos essenciais da imagem de arte. Por se tratar de um modelo lógico binário, a identificação iconográfica coloca apenas alternativas excludentes. Por exemplo, a situação em que diante de uma determinada imagem, portando um atributo, teríamos apenas duas atitudes possíveis: isto é uma faca, logo se trata de uma imagem de São Bartolomeu, ou isto não é uma faca, mas um saca-rolhas, portanto a imagem em questão não é São Bartolomeu. Entre a questão do *isto é* ou *isto não é*, não há qualquer possibilidade para a abertura proporcionada pelo questionamento do *quase*, simplesmente, porque esta questão que tende a tornar o discurso dialético impediria qualquer tentativa de síntese última. Um objetivo de fechamento que é considerado indispensável para uma história moldada na tradição kantiana mesmo quando o objeto seja em essência contraditório, subjetivo e não resumível ao fechamento determinante de uma síntese.⁷

Conforme Didi-Huberman, o modelo humanista de uma história, que sob dependência da *idéia*, busca uma coerência interna à custa de ignorar seu objeto para que a síntese lógica não seja afetada, é o que se manteve até nossos dias. E este modelo, apesar de já ter se demonstrado muitas vezes insuficiente perante as obras que não se enquadram em categorias precisas, se manteve inabalável, graças ao prestígio de sua ligação às ciências humanas e ao pretensão caráter universal de seus pressupostos teóricos.

Para Didi-Huberman são justamente os aspectos visuais inquietantes, não contemplados pela visão estruturalista da arte, que deveriam ser destacados no estudo da imagem. Em contraposição ao modelo kantiano da síntese, destaca

5 Idem, op. cit., p. 116.

6 Ibidem, p. 133.

7 Ibidem, p. 282.

o paradigma do *sintoma*, junto a outras terminologias derivadas principalmente do campo da psicanálise freudiana, enquanto conceitos adequados. Não como forma de substituição de uma tese hegemônica pela tirania de sua antítese, mas como propostas nas quais se vislumbram meios que poderiam adequar melhor a história da arte às inquietações teóricas suscitadas por seu objeto.

Um exemplo desse tipo de adaptação de conceitos nos é fornecido através da análise do afresco da *Anunciação* de Fra Angélico (Figura 01). No qual Didi-Huberman destaca o valor do espaço em branco entre os personagens, como um caso normalmente desconsiderado pela iconologia, em que não basta resumir o visível à sua simples constatação tautológica de que a parede branca do cenário é apenas uma parede branca. O branco, neste caso, é um elemento inquietante que não se reduz a uma leitura clara e distinta, também não é algo que se reduz ao visível, que se deixa traduzir facilmente ou enquadrar em conceitos determinantes. Mas também não é invisível ou abstrato, porque impressiona nosso olhar. Ele é uma presença essencial e massiva dentro da obra, ele é algo *visual*. E, por atuar como uma superfície de contemplação ou uma tela de sonhos é algo da ordem do *sintoma*, ou algo que funciona como um operador visual que determina uma catástrofe dentro do mundo visível.⁸

O termo *sintoma*, utilizado por Didi-Huberman na análise de imagens de arte, foi originalmente proposto por Freud para designar o ponto culminante de um ataque histérico, quando os gestos informais, insensatos, incompreensíveis e basicamente não icônicos, se tornam soberanos, momentos em que o *acidente* tiraniza o corpo inteiro. A totalidade dessa ocorrência remete a algo da realidade psíquica ou da vida imaginária do sujeito; à forma como este representa a realidade pessoal e a dos outros para si mesmo, ou seja, o seu *fantasma*. Este *fantasma*, que movimenta toda a intrincada estrutura do *sintoma*, não é algo que se dá facilmente à interpretação, pois o seu aspecto visível, o *sintoma*, é complexo e contraditório por ser composto, basicamente, por gestos que também servem para ocultar o *fantasma* originário. Um dos exemplos clínicos apresentados por Freud, ao estudar a relação entre *fantasma* e bissexualidade, é o caso de um paciente que mantinha uma mão apertando as vestes contra o próprio corpo (como mulher) enquanto a outra mão se esforçava para tirá-las (como um homem). O caso demonstra que o *sintoma* não significa nada do que se manifesta por si mesmo. Mas é o fenômeno que indica algo do não manifestado através de sinais que se manifestam. O *sintoma* é uma manifestação não desejada e, portanto, dissimulada pelo *fantasma* inconsciente que a opera.⁹

No caso das imagens, o *sintoma* se manifesta através de pequenas situações contraditórias que determinam dilaceramentos na ordem que consideramos racional no visível. Estas situações são, freqüentemente, designadas por Didi-Huberman pelo nome de *plano visual*, caso em que se enquadra o espaço em branco da imagem da *Anunciação*, de Fra Angélico (c.1387 – 1455). Nela o branco funciona como uma imagem onírica e, como tal, encerra as mesmas

8 Ibidem, p. 34.

9 FREUD, Sigmund. *Les fantasmes hystériques et leur relation à la bisexualité*, (1973). Apud DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant l'image: Questions posées aux fins d'une histoire de l'art*. Paris: Du Minuit, 1990, p. 307

contradições. Para Freud o sonho poderia representar um elemento qualquer pelo seu desejo contrário: “[...] de sorte que não se pode saber se um elemento do sonho suscetível de contradição traz um conteúdo positivo ou negativo dentro dos pensamentos do sonho.”¹⁰

Na teoria da arte o interesse na noção de *pano visual*, considerado enquanto uma forma de *sintoma* reside no fato de que este último possui uma dupla face e está situado no limite entre os campos da ordem semiológica e da ordem fenomenológica. E, para Didi-Huberman todo o problema da teoria atual reside justamente na articulação destes dois campos e de seus respectivos pontos de vista. Serve, também, como contraponto à visão tradicional da história da arte, como ciência “clara” e “distinta”. No entanto, Didi-Huberman complementa que não deseja sugerir que a pintura seja considerada um puro caos material. Mas, sim que existe uma necessidade urgente de problematizar e de dialetizar cada declaração de uma figura pintada, que é necessário considerar para cada enunciado declarativo: isto é ou isto não é; também a questão inquietante do *quase*.

Na obra *Ce que nous voyons Ce qui nous regarde* (1992), Didi-Huberman retoma o conceito de *pano visual*, já abordado em *Devant L’Image* (1990), enfatizando suas implicações sintomáticas. Entre estas o poder de *figurabilidade* determinado pelos indícios ora manifestados, ora ocultados na imagem. Caso em que ocorre uma situação semelhante àquela estudada por Freud em *Além do Princípio do Prazer*. Em que ao analisar uma criança brincando com um carretel, teria observado que é só no momento em que este se torna capaz de “desaparecer” enquanto objeto visível é que se torna imagem visual significativa em sua brincadeira. Pela mesma razão, um cubo minimalista, apesar de nada evocar em princípio, por ser imediatamente reconhecível e formalmente estável, facilmente se torna um instrumento de construção, assim como se presta ao jogo da desconstrução, à associação e a reconstrução de qualquer outra coisa, ele torna-se, portanto, um instrumento eminente de *figurabilidade*.¹¹

Diante da obra *Die* (Figura 02) de Tony Smith, composta de um cubo de aço negro, com faces cujos lados medem 183,8 centímetros respectivamente, Didi-Huberman acredita que o nosso olhar é inquietado. A origem da inquietação estaria na noção de jogo que passa a ser engendrado. Portanto, essas obras não podem ser resumidas à redundância dos conceitos tradicionais da teoria da arte que se propuseram analisá-los e, nem mesmo à declaração de alguns artistas desse movimento. Pois diante dessas obras, só poderíamos dizer: “o que vejo é isto que eu vejo” se negássemos à imagem o poder dela impor sua visualidade como uma abertura. Uma perda ainda que momentânea, mas que abala a certeza do visível e torna a imagem capaz de nos *olhar*. Portanto, a estranha visualidade das massas negras geométricas nos leva além da simples visibilidade e da oposição canônica entre o visível e o invisível, nos leva àquilo que se pode chamar de *visual*.¹²

10 FREUD, Sigmund. *L’Interpretacion des Rêves*, (1900). Apud DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant l’image: Questions posées aux fins d’une histoire de l’art*. Paris: Du Minuit, 1990, p. 180.

11 DIDI-HUBERMAN. *Ce que nous voyons Ce qui nous regarde*. Paris: Du Minuit, 1992, p. 61.

12 Idem, *Ibidem*, op. cit., p. 67.

Com essa crítica à teoria da arte que se propõe reduzir a obra de arte minimalista a uma síntese, Didi-Huberman vem complementar sua posição teórica oposta ao modelo de história da arte dominante, reforçando posicionamentos já assumidos em *Devant L'Image*. A partir desse resumo de alguns dos pontos de vista inovadores para a teoria da arte, reconhece-se que ele tem o mérito de contribuir para uma revalorização ou resgate da importância da psicologia na abordagem de imagens de arte. Isto, após um longo período, em que as possibilidades de contribuição, sobretudo da abordagem psicanalítica, tiveram sua credibilidade abalada junto a historiadores da arte. Situação decorrente das abordagens históricas que consideravam somente o lado mais limitado do legado teórico de Freud, o da análise da personalidade do artista por meio de sintomas na obra de arte.

Sob esse novo enfoque, no qual o objeto é a própria obra, desvela-se um campo promissor que amplia as possibilidades teóricas na abordagem dos aspectos inquietantes da visualidade até então evitados por não serem naturalmente contemplados pelos modelos epistemológicos dominantes na teoria da arte. Porém, como freqüentemente ocorre com toda a inovação promissora, é necessário um tempo de reflexão para se evitar o risco de adesões precipitadas a conceitos heterodoxos, simplesmente em decorrência da expectativa diante das possibilidades de um novo modelo. Nesse caso é prudente considerarmos algumas avaliações críticas, como àquela levantada por Stéphane Huchet, já no prefácio da edição brasileira de *O Que Nos Vemos, O Que nos Olha* (1998). Pois, apesar de Didi-Huberman fazer sérias críticas ao modelo iconológico de Panofsky, Em *Devant L'Image* de certa forma ele acaba em alguns momentos hipotecando a solidez real de sua proposta. Pois, para provar que algumas imagens, tais como crucificações medievais, também tinham uma função de *sintomas*, Didi-Huberman utiliza este material visual histórico como prova justamente de uma forma tradicional, escolhendo referências pontuais e coerentes, se utilizando de um procedimento iconológico, muito semelhante ao criticado método desenvolvido por Panofsky.

Didi-Huberman, ao enfatizar a potência *sintomática* das imagens através de documentos contemporâneos à produção destas, mantém a coerência de sua crítica a Michael Baxandall (1933 – 2008), a quem censura por utilizar documentos históricos com 30 anos de defasagem na análise de uma obra de Fra Angélico. Porém, ao estruturar os documentos utilizados em *Devant L'Image*, Didi-Huberman tece uma série de argumentos suscetíveis de generalizações em nível mais universal, de uma forma que, sem dúvida, parece tornar esses documentos algo como ilustrações de uma visão crítica, que nesse gesto, perdem seu impacto transcendente. Uma situação problemática, que se desvela sempre que uma extensa exemplificação é utilizada apenas para sustentar a definição de um *a priori*¹³. Enfim, esses são alguns dos problemas a serem considerados por todo o leitor que pretenda ter uma visão crítica do legado teórico de Didi-Huberman, problemas que, no entanto, não diminuem o mérito dos questionamentos que ousou propor em relação aos métodos e teorias vigentes na história da arte.

13 HUCHET, Stéphane. *Passos e caminhos de uma Teoria da arte*. In: Prefácio à edição brasileira de: Didi-Huberman. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998, p. 07 – 23.



Anunciação, c. 1440

Fra Angélico (c.1387 - 1455)

Afresco, 176 x 148 cm.

Convento di San Marco, Florença.

Créditos: Web Gallery of Art.

In: <http://www.wga.hu/support/viewer/z.html>



Die, 1962

Tony Smith (1912-1980)

Chapas de aço soldadas e pintura à óleo

183.8 x 183.8 x 183.8 cm

Whitney Museum of American Art, Nova Iorque.

In: <http://whitney.org/Collection/TonySmith>