

DIDI-HUBERMAN E A DIALÉTICA DO VISÍVEL..

Beatriz d'Agostin Donadel
Mestranda PPGH/UFSC

DIDI-HUBERMAN, GEORGES. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998. 260p.

Seja na Sociologia, na Antropologia, na História ou na Psicologia, uma crescente recorrência à imagem tem emergido de pesquisas atentas às problemáticas da cultura. Somos seres 'imagéticos', e a sociedade contemporânea tem potencializado o sentido da visão em nosso cotidiano. Contudo, ainda são poucos os trabalhos que mostram desenvoltura no trato com a chamada 'cultura visual' devido, sobretudo, a especificidade do figurado que parece resistir à discursividade bem como a abrangência dos conceitos que a envolve. O livro *O que vemos, o que nos olha* pode nos oferecer uma boa sugestão de leitura.

O filósofo Georges Didi-Huberman é um dos autores da recente Teoria Francesa das Artes Plásticas. O livro em questão foi publicado pela primeira vez em 1992 na França e, em 1998 no Brasil. Nele o autor coloca-se diante dos volumes da *Minimal Art*, a fim de entender o 'dilema do visível' aberto por aqueles objetos específicos. Ao longo de seu ensaio o autor vai nos propor a transposição desse dilema. Para tanto desfilam por suas páginas autores como Freud, Merleau-Ponty, Aby Warburg, Walter Benjamin, Hubert Damisch, Carl Einstein, dos quais Didi-Huberman extrai fôlego para contestar a tradição 'iconológica' que, dentro da historiografia, pretendeu dar conta do visível através de uma abordagem 'científica' da obra de arte.

Em *O que vemos, o que nos olha*, uma fábula filosófica da experiência visual vai sendo construída a partir de duas constatações: a) As imagens são ambivalentes, isso causa inquietação; b) O ato de ver sempre nos abrirá um vazio invencível. O que fazer então diante desse 'vazio' que nos inquieta? Didi-Huberman detecta duas atitudes: a do homem da crença - que vai querer ver sempre alguma coisa além do que se vê; e a do homem da tautologia - que pretende não ver nada além da imagem, nada além do que é visto. Essas duas atitudes, que são interpretadas como formas de 'recalcar' a ausência sustentada pelas imagens, formam no decorrer do livro 'alegorias' das abordagens que tradicionalmente construíram o saber sobre as obras de arte. Para o autor somente uma "experiência visual aurática conseguiria ultrapassar o dilema da crença e da tautologia"

(p.169). Vai ser essa a experiência visual que Didi-Huberman estabelecerá com a escultura contemporânea dos minimalistas ao longo de seu ensaio.

O plano de atuação da arte minimalista era lidar com a questão: como fabricar um objeto visual despido de qualquer ilusionismo? Artistas como Donald Judd e Robert Morris desejaram a criação de objetos sem “jogos de significações, objetos reduzidos à simples formalidade de sua forma, à simples visibilidade de sua configuração visível, oferecida sem mistério entre a linha e o plano, a superfície e o volume” (p.54). A estética deste movimento resumir-se-ia na máxima: *What you see is what you see*(p.55).

Mas surpreendentemente, através da análise da obra *The Black Box* (1961) do artista Tony Smith, Didi-Huberman aponta para uma inversão dos valores tautológicos reivindicados pelos minimalistas. O autor irá sugerir uma “antropologia da forma” onde as virtualidades da “forma com presença” impõem suspeitas à segurança tautológica. Para ele, o cubo preto de Tony Smith dá-se ao olhar não apenas como um objeto específico, cuja forma perfeitamente fechada deveria portando ser auto-referencial. Ao encará-lo ficaria a sugestão de que alguma outra coisa poderia de fato nele estar encerrada, essa “suspeita de que algo falta ser visto se impõe doravante no exercício de nosso olhar, agora atento à dimensão literalmente privada, portanto obscura, esvaziada, do objeto”(p.119). O mesmo antropomorfismo é percebido na obra “L” (1965) de Robert Morris. Nesta o artista faz uma experiência fenomenológica apresentando em diferentes posições em relação aos espectadores objetos formalmente iguais. Embora específicas e tachadas pelo crítico de arte Michael Fried de ‘literalistas’ aquelas formas revelavam grande potência relacional que, segundo Didi-Huberman “nos fazia olhá-las de pé, tombando ou deitadas, ou mesmo mortas” (p.68). Seria este o paradoxo dos objetos minimalistas: de um lado a especificidade formal e a literalidade geométrica de volumes sem equívocos almejadas; “de outro, sua irresistível vocação a uma presença obtida por um jogo sobre as dimensões do objeto ou seu pôr-se em situação face ao espectador” (p.71). Fulgurantemente a ‘forma com presença’ dos volumes minimalistas sob olhar de Didi-Huberman dissipa e ultrapassa a oposição entre o geométrico e o antropomórfico.

É sobretudo ao explorar esse paradoxo dos objetos minimalistas, que Didi-Huberman dá visibilidade a uma dialética do olhar que enuncia já pelo título de seu estudo: “ O ato de ver não é o ato de uma máquina de perceber o real enquanto composto de evidências tautológicas. O ato de dar a ver não é o ato de dar evidências visíveis a pares de olhos que se apoderam unilateralmente do ‘dom visual’ para se satisfazer unilateralmente com ele. Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta. Entre aquele que olha e aquilo que é olhado” (p.77).

Mas essa constatação deixa o leitor, ávido por respostas, ainda mais inquieto: se a obra de arte é uma mensagem fundamentalmente ambígua, plural e se tal ambigüidade se torna, nas poéticas contemporâneas, uma das finalidades explícitas da obra, como observou Umberto Eco em seu livro *Obra Aberta*, como produzir conhecimento histórico sobre objetos artísticos? Parece que essa indagação encontra-se de alguma maneira refletida num dos pontos altos de *O que vemos, o que nos olha*, onde o autor explicita sua leitura dos conceitos Benjaminianos de ‘aura’ e ‘imagem dialética’. Nos capítulos 7 e 8, respectivamente, “A dupla distância” e “A imagem crítica”, Didi-Huberman esboça um modelo de investigação e escritura da História que se afasta do modelo iconológico e formalista. Diz que “não há que escolher entre o que vemos e o que nos olha. Há apenas que se inquietar com o entre. Há apenas que tentar dialetizar” (p.71). Em sua releitura, a aura ganha ares secularizados. Sendo afastada em relação à questão da ‘crença’ é encarada como ‘dupla distância’, “um espaçamento tramado do olhante e do olhado, do olhante pelo olhado” (p.147). O que nos olha revela-se uma presença invasora que nos domina, que nos mantém à distância, em respeito. Didi-Huberman percebe que os volumes minimalistas longe de sustentar um declínio da ‘aura’ já que seriam obras modernas, fomentaram uma nova forma de existência aurática.

O autor se refere às obras de Tony Smith e Robert Morris como imagens dialéticas indicando uma gama de complexidades sob a aparência das formas simples. Esse conceito, cunhado por Walter Benjamin, sobretudo no seu estudo sobre as Passagens Parisienses, permite uma abordagem ‘anacrônica’ do objeto artístico. A relação entre as duas distâncias da imagem não seria nem pura sensorialidade, nem pura memoração, pois para Benjamin ela seria “originariamente” dialética, e entendida como “uma formulação crítica que, por um lado perturba o curso do rio e, por outro, faz ressurgir corpos esquecidos pelo rio, corpos que ela ‘restitui’, faz aparecer, torna visíveis de repente, mas momentaneamente: eis aí seu aspecto de choque e de formação” (p.171). A imagem seria de uma só vez ‘crise’ e ‘sintoma’, ou seja, algo que nos permitiria num só golpe apreendermos sua estrutura e o seu abalo. Na análise do artefato visual Didi-Huberman reinstala o trabalho dialético Benjaminiano da própria imagem, nos motiva a encará-la como “destrução” e como tal instiga a confrontar nela o que resta com tudo o que foi perdido. Salta-nos a imagem do historiador-arqueólogo que possui o objeto, o documento - mas nunca seu contexto, seu lugar de existência e de possibilidade. Para Didi-Huberman “isto não quer dizer que a história seja impossível. Quer simplesmente dizer que ela é anacrônica”(p.176). As imagens dialéticas só seriam ‘recognoscíveis’ numa determinada época, no momento de seu fulgurar. A tensão então estaria situada no presente do historiador que ‘telescopa’ elementos entrelaçando forma compreendida e forma produzida. A imagem, afastada a pretensão de decifrá-la, deveria ser retrabalhada numa escrita imagética

que lhe acrescentasse novas imagens críticas. Se a ambigüidade é - segundo Benjamin -, a imagem visível da dialética, uma prática historiográfica que visasse decifrar a imagem, perseguir seus significados engendrando simbolismos e funções formais num fechamento idealista e que resolvesse toda sua ambigüidade na explicação, seria um exercício de redução do potencial crítico da imagem. Esses são alguns dos perigos apontados por Didi-Huberman na História da Arte praticada por Erwin Panofsky, propagada por Ernest Cassirer e aplicada pela semiótica anglo-saxã de Charles Peirce.

O que vemos, o que nos olha, nos impele a voltar o olhar novamente para onde aparentemente não há nada a ver, ou mesmo “fechar os olhos”. O Cubo de Tony Smith de 1962 frustraria uma análise formalista assim como frustraria uma análise iconográfica, mas para Didi-Huberman esta obra tem muito a dizer: ele verifica “que sua simplicidade visual não cessa de dialogar com um trabalho extremamente elaborado da língua e do pensamento. Sua vocação de reminiscência serve de crítica do presente, enquanto sua configuração mesma critica simetricamente toda nostalgia” (p.114). Georges Didi-Huberman é autor também dos títulos: *L’image Survivante. Histoire de l’art et temps des fantômes selon Aby Warburg* (2002); *Devant le temps* (2000); *Devant l’image. Questions posées aux fins d’une histoire de l’art.* (1990), entre outros, ainda não traduzidos no Brasil. Seus estudos são extremamente férteis, sobretudo no contexto acadêmico da História da Arte que vivenciamos nos últimos vinte anos. A chamada ‘virada lingüística’, que caracterizaria o destaque dado no final dos anos cinquenta, dentro do campo das humanidades, ao estudo dos modelos de textualidade e discursos, estaria dando lugar, segundo Martin Jay, a uma ‘virada visual’ que viria agora sublinhar os ‘modos de ver’ e a ‘experiência visual’ como paradigmas da contemporaneidade. Assim, vemos delinear-se um deslocamento da História da Arte para os estudos de “Cultura Visual”. Recentemente, no artigo *O Desafio de Fazer História como Imagens: arte e cultura visual*, publicado na revista *ArtCultura*, v.8, n.12, jan.-jun., 2006, Paulo Knauss apresentou as definições do conceito de “Cultura Visual” ressaltando a possibilidade nestes de se colocar a visualidade como centro de interrogação em favor de uma noção abrangente de imagem. Nesses meandros a dialética do visível apresentada por Didi-Huberman nos aparece como um néctar vigoroso que impele à interrogação da imagem, da forma, num campo interdisciplinar que fuja dos limites impostos por uma análise de natureza sistemática – fechada, teleológica.

Recebido em 06 de junho de 2008