

O historiador e o artista na mesa de (des)orientação

Alguns apontamentos numa certa atmosfera warburguiana

Stéphane Huchet

Pesquisador do CNPq, Bolsa em Produtividade. Membro do Comitê Brasileiro de História da Arte. Professor Associado IV na Escola de Arquitetura da Universidade Federal de Minas Gerais. Pós-doutorado na França (supervisão Prof. Jean-Marc Poinot, Université de Haute-Bretagne, Rennes II) sobre o tema: Documentar a arte, uma investigação sobre os espaços e suportes de apresentação, documentação e construção da memória da arte (2008-09). Doutorado em Histoire et Théorie de l'art, Formation "Formes, Signes, Représentation", Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (1990). Mestrado em Artes, Université de Paris I (Panthéon-Sorbonne) (1984). Graduação em Histoire, Université de Haute-Bretagne (1981), em Histoire de l'art et archéologie, Université de Paris IV (Paris-Sorbonne) (1982). Publicou os seguintes livros: Fragmentos de uma Teoria da Arte, (Stéphane Huchet, org.) São Paulo: Edusp, 2012 Intenções Espaciais. A plástica exponencial da arte (1900-2000), Belo Horizonte: C/Arte, 2012 Castaño. Situação da Pintura, Belo Horizonte: C/Arte, 2006 Le tableau du monde. Une théorie de l'art des années 1920, Paris: L'Harmattan, 1999. Foi Coordenador do Núcleo de Pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo de sua Escola no período 2001-03. Foi Chefe do Departamento de Análise Crítica e Histórica da Arquitetura e do Urbanismo da mesma entre 2006 e 2008 e o 2012-14. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em História, Teoria e Crítica das Artes, atuando principalmente nos seguintes temas: arte contemporânea, práticas espaciais tanto artísticas quanto arquitetônicas.

Resumo: O texto sugere como a estética warburguiana do atlas, além de criar um desafio para o historiador da arte, que se encontra convidado a ousar uma relação de alcance mais complexo com as imagens, apresenta também traços que a aproximam da estética do “arquivo” e da “montagem” de dispositivos visuais, característica de certos artistas.

Palavras-chave: Historiador da arte, artista, atlas.

O tema da Mesa Redonda sobre Arquivo e Montagem me parece importante porque estamos numa época na qual redescobrimos um pensador que a ementa do 8º Ciclo de Investigações do PPGAV resalta: Aby Warburg. O texto que apresento aqui discorre a partir da imagem que o nome “Warburg” faz emergir, mas não do *eidōs* ou da *idea* que sua obra apresenta. Mas existiria uma ideia warburguiana? Na verdade, não. Existem multiplicidades e complexidades. Espero poder suscitar uma ressonância através de questionamentos pelas margens, por fragmentos, na tentativa de ousar algumas hipóteses sobre a voga desse pensador hoje no meio dos artistas e dos historiadores.

Para começar, vou testemunhar minha experiência. Durante meus primeiros anos como docente no Brasil, eu costumava criticar a predominância de uma iconologia tradicional. Atacava um certo *panofskyanismo* na maneira de fazer história da arte. Mas o *panofskyanismo* não é Panofsky e hoje Panofsky me parece ainda um gigante da história

da arte. Eu atacava a falta de estudos sobre a maneira de conceber a história da arte de um ponto de vista teórico. Hoje, sei que o ataque não tomava suficientemente em conta o fato de que, no Brasil do final dos anos 1990 e do início da década de 2000, não existiam muitas traduções e que raros eram os departamentos de história da arte. Como, sem traduções e espaços de formação universitários, fazer uma disciplina existir e evoluir? O que eu atacava era a falta de inquietação epistemológica. Hoje, as coisas começaram a mudar, mesmo se a historiografia brasileira continua frágil, apesar do trabalho de certos centros ou núcleos de pesquisa, sobretudo no âmbito da pós-graduação. Um mercado editorial surgiu, revistas universitárias de qualidade, também. Os horizontes se tornaram mais cosmopolitas. Novas graduações foram criadas. Encontros de pesquisadores acontecem de maneira mais densa. O que pode legitimar uma maior tolerância com relação à predominância de uma história da arte mais tradicional e à ausência de maiores preocupações epistemológicas a seu respeito é o fato de que, antes talvez de se adotar metodologias ou sensibilidades teóricas mais agudas, instigantes, ousadas, é preciso escrever a história da arte brasileira. E, para ser escrita e constituir pouco a pouco um corpus sólido, ela precisa ainda produzir sua devida dose de iconografia e de erudição. A história da arte é complexa. Ela é mais interessante quando adota um tom crítico ou teórico, mas para adotá-lo, é preciso ter bases, matérias factuais consolidados, fundações permitindo a construção de outras lógicas investigativas. Não me parece possível termos uma história da arte de caráter, por exemplo, “didi-hubermaniano”, sem termos, como campo de base, um rico e denso estofo de conhecimentos historiográficos. Dizer isto pode parecer “desmancha-prazeres”, mas é difícil acreditar em criações e inovações, na sensibilidade crítica e metodológica, se não dispormos de fundações previamente alimentadas por pesquisas de campo concentradas em aspectos mais tradicionais da história da arte.

Hoje, estamos frente à coexistência de uma história da arte tradicional e de uma história da arte que outro modelo fascina: “o método” warburgiano. Para iniciar a reflexão, gostaria de abordar seu uso estetizante. Com efeito, o “modelo” – se for um modelo; vocês devem ler a palavra com aspas – do *Bilderatlas* ou “atlas de imagens” está determinando uma tendência da historiografia que faz das categorias hoje muito citados de *atlas*, de *montagem*, de *pathosformel* etc., categorias norteadores e um modelo a seguir. Existe um perigo: o da adoção de um modelo que, em certas circunstâncias, careceria de “necessidade interior” para aqueles que o elegem como paradigma de sua prática. O termo

de “necessidade interior” vem de Kandinsky e situa o desafio de todo tipo de trabalho quando confrontado com sua pertinência e sua razão de ser. Perguntemo-nos: em que sentido as categorias de *nachleben*, por exemplo, ou de *pathosformel*, fazem sentido quando vivemos numa cultura que apaga a memória. De que entendimento desses conceitos, que penetram na geologia da memória e do tempo histórico, se pode tratar? Que função podem desempenhar quando são usados como categorias *ready-made*, cuja circulação no nosso meio criou um apelo real, mas sem que a remontagem e a reconstituição heurística da lógica subterrânea que os sustenta seja necessariamente feita? No nível de um certo inconsciente coletivo, pode ser que seja o sofrimento no qual se encontra a memória numa cultura muito destrutiva de seu patrimônio que justifique o êxito dessas categorias no espírito dos historiadores da arte. Com efeito, todo docente orientando dissertações e teses em artes reparou a grande quantidade de pesquisas sobre a memória, o arquivo etc. que nossos programas de pós-graduação apresentam. Insistir sobre a memória testemunha sem dúvida uma inquietação que o conceito warburgiano de *sobrevivência* pode contribuir a tomar em consideração, sobretudo quando sabemos que a estética do *atlas* das semelhanças icônicas e meta-psíquicas constitui uma tentativa de remontagem inédita dos destroços deixados pelo desastre espiritual de 1914-1918 na cultura ocidental. Se todas as metodologias ou todos os partidos teóricos precisam de recontextualização ou da consideração de suas origens, as duas categorias mais conhecidas no nosso meio de *nachleben* e de *pathosformel* o exigem ainda mais, porque são demasiadamente carregadas de complexidade crítica para que se as use de maneira instrumental como conceitos prontos. Por falta de “necessidade interior” entendo portanto a adoção de fora, *a priori*, por efeito de modismo, de um tipo de olhar que nunca pode esquecer como, na sua origem, a inquietação iconológica em Warburg não é uma esteticização do conhecimento. Além de transformar a história da arte, a faz rumar para uma “ciência da cultura”. A história da arte encontra-se envolvida e superada numa visada maior, constituindo uma base para caminhos ambiciosos na economia simbólica, mítica, meta-psíquica e espiritual das imagens.

Uma constatação: é porque Warburg organiza um olhar singularmente atento às imagens que ele se tornou um mestre sobredeterminante. Como Warburg não fascinaria, já que ele devolveu, em primeira instância, toda sua importância ao papel e ao impacto da imagem na historiografia da arte *stricto sensu* e, além desta última, soube transformar a mesma imagem em elemento indissociável da pesquisa científica *lato sensu*. Assim, a imagem

virou o que, falando em “iconologia científica”, Georges Didi-Huberman define como uma concepção “que equivale a reconhecer nas imagens, e sobretudo nas modalidades de sua apresentação, de coexistência, de montagem, um papel constitutivo na produção dos saberes”¹. Warburg parece desempenhar hoje um papel redentor; e seu sofrimento psiquiátrico e intelectual é a matriz de onde surgiram os contornos de um novo mito fundador na atual historiografia da arte. Warburg, com o agora reverenciado *Bilderatlas Mnemosyne*, nos propiciou um modelo iconológico, icônico e cognitivo alternativo; mas restaria interrogar se, de fato, esse modelo condiz real e essencialmente com as expectativas ou os anseios que nos movem. O fascínio suscitado por maneiras de organizar e montar o saber e o não-saber pode refletir uma urgência atual, mas resta pensar com muito cuidado sua significação para nós, já que a estética da montagem não adquiriu força na nossa época, mas bem anteriormente. Para ficarmos na época de Warburg, já a encontramos em várias manifestações artísticas modernas. Com efeito, as nomenclaturas abertas do *atlas* warburgiano já encontraram em certas modalidades artísticas do primeiro século XX correspondências, notadamente no surrealismo e na montagem propriamente dita. O domínio alemão do pensamento brilhou também no Entre-Duas-Guerras pela produção de textos e ensaios privilegiando o fragmento, a descontinuidade, a parataxe etc. E podemos também lembrar como, no seu ensaio para o livro da exposição *Atlas. Como llevar el mundo a cuestras?*, que viajou entre Madrid, Karlsruhe e Hamburg, em 2010-2011, Didi-Huberman reenvia a certas fases da cultura antes de Warburg, nas quais criou-se espaços de espelhamentos das polaridades patológicas e racionais que se disputam o ser, com Goya e seus *Disparates, Caprichos e Desastres*, e com Goethe e seu sistema de organização espacial de suas fontes e materiais de trabalho, a investigação erudita realizada pelo historiador francês partindo do Atlas da mitologia, que carrega sobre seus ombros seu sofrimento e sua consciência... Goethe ajuda Didi-Huberman a mostrar como Warburg caminhou para uma *Kulturwissenschaft*, uma ciência da cultura, que vai bem além da mera história da arte, mesmo se lhe deve muito porque dá às imagens um papel determinante.

Sempre devemos olhar para as configurações epistémicas nas quais caminhamos. Didi-Huberman redescobriu, mas não só ele, Warburg. O fez na década de 2000, através de

¹ DIDI-HUBERMAN, Georges: “Atlas ou la inquieta gaya ciencia”, in *Atlas. Como llevar el mundo a cuestras?* (livro da exposição), Madrid : Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia; Karlsruhe: ZKM/Museum für Neue Kunst ; Hamburgo : Sammlung Falckenberg, 2010-2011, p.132.

uma relação com a série de saberes alternativos aos modelos acadêmicos – de certa maneira, *não-saberes* – que proliferam na primeira metade ou em meados do século XX: o surrealismo, Georges Bataille, a revista *Documents*, Carl Einstein, Walter Benjamin, antes de trabalhar sobre os cadernos e montagens de Bertold Brecht, etc. É assim que a “necessidade interior” do historiador e filósofo se manifesta: identificar no Warburg histórico a figura tutelar de seu processo de investigação crítico: houve um momento no qual a problemática da escrita da história da arte criou para Didi-Huberman as condições para o que chamarei de “metempsicose” epistemológica: outra fórmula para voltar à “necessidade interior”, que é a manifestação de uma semelhança crítica entre dois historiadores, uma afinidade eletiva, quase que uma *mimesis* na qual o projeto de um encontra, de dentro, uma legitimação através de convergências progressivas, de encontros impondo passo a passo sua força, sua incontestabilidade, à medida que o tempo da pesquisa passa e se consolida. Para criar essa semelhança, precisa de tempo, muito tempo. Podemos inclusive pensar que Didi-Huberman pratica a escuta utópica, já que ele soube dar ressonância à voz esquecida de Warburg, na prática de um *Jetztzeit* no qual o historiador contemporâneo encontra como frequentar e promover enunciados que ficaram esquecidos nos subterrâneos do modernismo triunfante. Com efeito, para usar de humor, quem ousaria pôr em tensão a simbologia implícita e complexa de um Warburg, que representa bem um elemento fundamental da modernidade, e a rígida doutrina modernista de um Clement Greenberg por exemplo? É evidente que a teoria da arte do americano interessa mais hoje como sintoma de um discurso teleológico e dogmático do que como verdade positiva, enquanto Warburg é capaz de dinamizar uma releitura da arte e da cultura ditas “modernas” porque nos mostra como “modernidade” significa hiper-complexidade, inclusive, contradições, vanguardismos e retrocessos, paradoxos, múltiplas temporalidades coabitantes, tudo convergindo na necessidade de escrever sua história como “montagem”, mesmo.

A constatação feita alguns parágrafos acima a respeito do privilégio dado por Warburg às imagens – algo que poderia até parecer banal para um historiador da arte –, nos importa porque sabemos que a relação que ele estabeleceu com elas foi singular. Com efeito, as formações espirituais, os rastros discretos ou monumentais, sempre potentes por sua faculdade icônica, que ele podia identificar nas *fórmulas de páthos* e nas semelhanças entre imagens vindas de todo tipo de horizonte, subvertiam a história da arte que privilegia as datas, as reconstituições de contextos, as atribuições de paternidade, as autorias e

autoridades pessoais, as relações unilaterais de influência. Warburg pratica a capilaridade e a permeabilidade transtemporal ou, como diria outro, intempestiva e anacrônica. A estética warburguiana da montagem visual, organizada segundo o sistema do *atlas*, interessa porque autoriza o salto do pesquisador – e pela primeira vez, além do historiador, incluímos o artista – na invenção de heterogeneidades coabitantes que não apresentam de maneira necessariamente transparente os motivos que as justificam de dentro. O desafio é grande: submeter o material constituído por imagens não apenas artísticas, mas também antropológicas, históricas, a uma análise que leva a uma explosão das compreensões históricas habituais. É uma hermenêutica revolucionada. É por essa razão que não estou convencido que o warburguianismo instrumental de alguns pesquisadores seja uma maneira real de honrar o mestre e de se defrontar com os desafios críticos de seu método, já que seu método não era um mecanismo, mas um partido filosófico. Filosófico: o modelo warburguiano é salutar para reinventar a história da arte, já que ele provoca suas limitações e obriga a instaurar uma relação criativa com as imagens. Mas a aparente liberdade de improviso que ele parece promover – verdadeiros rizomas, com seus enxertos – não nos dá a licença de nos exirmos da responsabilidade do pesquisador, que é de justificar seu fazer, seus partidos críticos, sua visão do *métier*. O que chamo de esteticização é bem o uso instrumental de um paradigma cujos componentes dinâmicos não teriam sido apropriados através de uma heurística que exigiria de si um constante estado de consolidação. A imagem, as imagens, suas relações múltiplas, são o objeto privilegiado da história da arte, mas a montagem das vizinhanças e semelhanças deve ser feita de maneira muito pensada.

Podemos enxergar um problema similar na produção artística, o que justifica um pouco o título dessa palestra. O paradigma do *atlas* funciona hoje como um modelo de produção de sistemas arquivísticos nas artes plásticas ou visuais. Alguns podem convencer. Outros não. É sempre difícil definir o êxito ou o fracasso. O que impressiona é que o arquivismo, a ficção do arquivo ou o arquivo ficcional se tornaram um gênero contemporâneo, de maneira também bastante automática. Basta adotar o partido de expor arquivos para que certos artistas se sintam em solo seguro (notadamente porque tridimensionalizam assim um modelo de organização dos signos visuais que um grande pensador legitimou dentro da história da arte). É fácil entender porque certos artistas encontram nele, de imediato, algo que lhes fala quase naturalmente, a saber, a faculdade de organização dos signos

visuais ou plásticos numa certa ordem... Seria portanto Warburg um modelo da “instalação”? Como escreve Didi-Huberman,

o “espaço analítico” de Mnemosyne [...] caracteriza-se em primeiro lugar por realmente “levar em consideração a apresentabilidade” (Rücksicht auf Darstellbarkeit) do saber em questão e, mais concretamente, por um trabalho minucioso de instalação visual.²

Pensemos bem. Que o historiador da arte e da cultura demonstre preocupação no quesito “apresentação” de seu pensamento, isso nos interessa sobremaneira. Com efeito, na filosofia, a apresentação ou *darstellung* do discurso constitui um quesito essencial, já em Hegel, em Benjamin também, de maneira programática no Prefácio do seu livro sobre o Drama Barroco Alemão; mas também no pós-estruturalismo, mais recentemente. Todos se mostraram preocupados pela apresentação, pela plástica de seu pensamento. E as artes plásticas, sobretudo a partir dos anos 1960, também investiram muito na questão prática e crítica das modalidades de apresentação e exposição dos trabalhos. O *Atlas Mnemosyne* apresenta portanto ao historiador uma organização visual que, ao desmontar a maneira tradicional de se relacionar com as imagens – a maneira ilustrativa – o põe no desafio do olhar do artista. E esse desafio é o da criação de uma consistência, sobretudo quando se monta e se esboça a apresentação de dados que não têm necessariamente uma relação integrada entre si. Se adotarmos a grade didi-hubermaniana, tratar-se-ia, nos dois casos, de superar as inércias e os pesos mortos do mero arquivo. No fim do longo ensaio já mencionado, Didi-Huberman resume as oposições entre arquivo e *atlas*, caixas e “mesas de orientação”. O arquivo não é o *atlas*. O segundo já decorre de uma montagem de dados presentes no arquivo, mas o arquivo é um paquiderme pesado e assignificante no qual é preciso intervir para inventar perspectivas de visibilidade, legibilidade e inteligibilidade. Criar, como fazem hoje tantos artistas, “mesas de orientação” expostas em galerias ou museus, significa dar uma orientação ao material arquivístico no qual operam-se seleções, escolhas, recortes. Fazer um atlas, nesse sentido, é talhar na massa amorfa do arquivo.

O *Bilderatlas Mnemosyne* desempenha hoje um papel fundador na faculdade que o artista tem de criar lógicas idiossincráticas na sua relação com as imagens. Paira hoje no ar uma atmosfera na qual o *Bilderatlas* constitui uma caução ao mesmo transcendental e imanente da multiplicidade de arquivos que povoam as artes plásticas contemporâneas.

² Ibidem, p.173.

A afinidade profunda que o artista pode sentir para com a estética de Warburg não é um mistério. Que artista não identificaria em *Mnemosyne* um processo análogo a seu próprio fazer?: criar relações insuspeitas, tensões e complementaridades, abrir um espaço de *pensamento* (Denkraum) *em imagem*; é vocação do artista, mas também um desafio para o historiador. Assim, existe um fascínio que permite entendermos a convergência das adesões, mesmo que sejam superficialmente motivadas, entre as expectativas do artista e certos desejos de fazer uma *outra história da arte*. A montagem da relação com as imagens, artísticas ou extra-artísticas, que Warburg seleciona e ajunta nos seus painéis, não pode ser desvinculada da proximidade quase mimética que tem com o processo artístico. A analogia entre processo artístico e processo warburguiano reside no fato de trilhar um caminho no qual a seleção, a elaboração e a montagem do material icônico corresponde à invenção de um olhar que procura nele as juntas, os intervalos, as continuidades infra-temporais etc., para melhor refratá-las. Tradicionalmente, o historiador da arte age como uma águia sobrevoando o território da arte, para lhe conferir um sentido orientado, dirigido. Com a “mesa de orientação” warburguiana – que é também, como o ressalta Didi-Huberman no fim de seu ensaio, mesa de *desorientação* do saber no “inesgotável” e no “insondável” do questionamento e do mundo –, o historiador encontra-se numa situação na qual o dado, a informação, que não é redutível em nada a relações unilaterais e unilineares, lhe escapam em grande parte e lhe apresentam desafios de construção dos exprimidos... É sem dúvida isso que suscita a resistência daqueles que sentem medo. A montagem warburguiana é desafiadora, porque ela parece um pouco com a imagem do tabuleiro estruturalista no qual existe a casa vazia – para nós, o ponto cego do nó que reúne as imagens nas pranchas do *atlas* –, uma casa vazia que faz as peças do jogo se deslocarem sob o efeito de polaridades que mudam permanentemente. Medo frente ao desafio do sentido aberto e não circunscriptível. Quando sublinho a similaridade entre historiador e artista, não se trata de misturar as posições. A ambição warburguiana não leva a trocas de papéis, mas à revelação da fascinante analogia entre ambas as práticas: a exigência, que é do artista e do historiador, e além deles, do antropólogo etc. – pensemos no “devir-antropólogo” a respeito do qual Hal Foster escreveu coisas fundamentais no seu livro *The return of the Real* –, de elaborar, organizar, montar os signos e símbolos que constituirão o sentido. É de se entender portanto como os historiadores podem encontrar nesse âmbito paradigmático do *atlas* uma referência fundadora, um certo sonho crítico. Quais podem ser seus componentes? Entre outras respostas, o fascínio de algo que qualificarei de “arcaico”.

Desde Marcel Duchamp e sua *Boîte en valise*, uma rica vertente de artistas multiplicou as “mesas de orientação”, sobretudo nos anos 1960. Todas testemunham o prazer e um certo gozo em criar mundos. Cito apenas algumas imagens de exposições que, nessa palestra circunscrita, têm valor de sintoma artístico. Por exemplo: os 56 *Albums* de coleção de Annette Messager (1973), que o encarte do livro de autoria de James Putman, publicado pela Thames & Hudson, intitulado *Art & Artifact – The Museum as Medium* (2001) apresenta assim: “outros álbuns formam a crônica de eventos fictícios de sua vida [...] Seus álbuns de coleção foram integralmente expostos em vitrines, como arquivos, em vários lugares da arte contemporânea”³; *The Archive of the Carnegie International* (1896-1991), de Christian Boltanski. A respeito desses arquivos fictícios, lemos: “as obras de Boltanski muitas vezes exploram o contraste entre o caráter falível da memória humana e os arquivos institucionais oficiais que transmitem uma documentação austera e objetiva do passado”⁴. *Cabinet of Curiosities for the Wexner Center for the Arts*, de Mark Dion (1997), a respeito do qual lê-se:

funcionando como um museu no museu, essa instalação questiona a separação das disciplinas e encoraja uma interação do natural e do artificial no espírito aristotélico dos gabinetes de curiosidades. O espectador é mantido à distância das estantes [...] pelo meio de uma barreira de proteção que sugere a existência de uma barreira intelectual entre as diversas matérias universitárias⁵.



Annette Messager collectionneuse. Album collection n° 18. *Les tortures volontaires*, 1972, 200 x 40 cm.

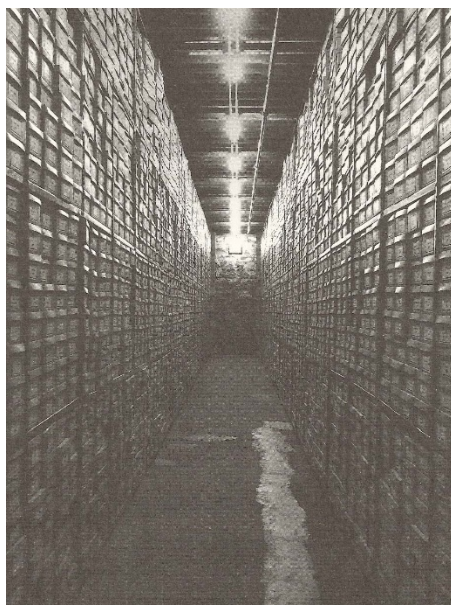
³ PUTMAN, James, *Le musée à l'œuvre. Le musée comme médium dans l'art contemporain*, Thames & Hudson, 2002, p.17.

⁴ *Ibidem*, p. 43.

⁵ *Ibidem*, p.74.



Mark Dion. *Cabinet of Curiosities for the Wexner Center for the Arts*, 1997. Columbus, Ohio.



Christian Boltanski. *The archive of the Carnegie International*, 1896-1991. Mattress Factory, Pittsburgh.

À lista dos *anciãos* Annette Messager e Christian Boltanski, deveríamos acrescentar Rosângela Rennó, que introduziu na recente cultura visual brasileira o viés arquivístico. Em todos esses casos, trata-se de “arquivos” que já deixaram de sê-lo porque já nasceram ao olhar do público das exposições como além do arquivo. No entanto, é praxe chamar esse tipo de proposta artística de coleção ou de arquivo, coleção sendo uma palavra mais dinâmica, mais instigante, envolvendo um pano de fundo ou a mão, por assim dizer, de uma subjetividade. Mas a coleção pode acabar em arquivo. O que interessa na rede constituída por essas palavras é o fato de elas remeterem, a um certo estado primário e secundário do processo de seleção, organização e montagem de seus elementos. Na

verdade, os processos de apresentação contemporâneos em forma de coleção, de arquivo, de arquivo colecionado ou coleção arquivada conheceram uma forma de renascimento nos gestos modernos de taxionomização, de organização do saber, através de modos e partidos críticos que caracterizam Warburg com seu *atlas* e que interessaram Michel Foucault quando analisou a representação e o pensamento em forma de *tableaux* taxionômicos na idade clássica. Não podemos fazer aqui a história, nem proceder à rememoração da presença maciça de organizações visuais em forma de coleções, arquivos, *theatra mundi*, pranchas, tábuas e outras lógicas inerentes às artes taxionômicas e às artes da memória em fases remotas da cultura clássica e pré-clássica. Entretanto, tudo o que foi mencionado de maneira alusiva faz sentido também, não só como tentativas de nomenclaturas, mas como produções, imaginação e imagens daquilo que certos pensadores trabalharam através do conceito freudiano de *Darstellbarkeit*, a potência figural⁶. É um pouco essa faculdade de invenção e figurabilidade, primária e primeira, que entendo através da palavra “arcaico”. Algo, na verdade, bastante sofisticado...

A formulação dos cruzamentos é sempre instigante. Tomemos por exemplo uma obra do artista Márcio Sampaio, cujo *Déjeuner sur l'œuvre* (Almoço sobre a obra)⁷ remete ao processo de montagem imaginária de referências hipersignificativas, uma maneira de transformar um Manet em mesa de comer, como Duchamp também imaginou um ready-made que fosse o avesso de um Rembrandt, capaz de servir como prancha de passar roupa... Mas aqui, *Déjeuner sur l'œuvre* significa ingestão e digestão, propícias à sugestão potente dos processos nômades que fazem se enxertar um no outro *motivos, temas e outras determinações sub- ou plenamente conscientes* oriundas da história da arte e das imagens. Surgido da matriz ou do hipertexto da iconografia, estamos frente a um exemplo da dinâmica figural, a “figurabilidade” que a reminiscência pode gerar, a *Darstellbarkeit* freudiana... O *Déjeuner sur l'œuvre* remete a uma figurabilidade cuja construção oscila entre determinações subterrâneas e determinações mais conscientes, ambas levando contudo num estrato muito aberto e polifacetado da reflexão crítica. Assim, de maneira escondida, não identificada enquanto tal, o processo de análise e interpretação historiográfico pode bem conter, a seu próprio despeito, um atlas que se

⁶ Por exemplo Jean-François Lyotard em *Discours, figure*, antes de Hubert Damisch e Didi-Huberman. Na coletânea intitulada *Fragments de uma teoria da arte*, (Stéphane Huchet, org.), São Paulo: Edusp, 2012, um texto de Philippe Dubois aborda a “figurabilidade”, notadamente a partir da imagem em movimento.

⁷ Ver SAMPAIO, Márcio, *Declaração de Bens*, Belo Horizonte: edição do autor, 2008.

ignora. Agora, se Warburg é um historiador que procede também a cruzamentos, esses últimos não o mantêm no estrito interior da história da arte tradicional, já que ele transcende a disciplina pela abertura a um tipo de preocupação na qual é a dramaturgia da psique humana que está em jogo... Isso coloca sua obra, e nos coloca com ela, frente a desafios de pensamento que vão bem além da história da arte entendida em sentido tradicional.



Marcio Sampaio. *Déjeuner sur l'œuvre*, 1977, pintura, acrílica sobre tela, 100 x 100 cm.

A questão levantada pela relação da historiografia com as imagens é a de ver e entender como o historiador que monta e remonta a visão de seu objeto ou de seu material acaba fechando ou não progressivamente sua percepção e inteligência, e como mantém intocada ou não a abertura, o “inesgotável” e o “insondável” das imagens, como diz Didi-Huberman, em si ou entre si. É nessa ordem de grandeza que consegue trabalhar uma historiografia da arte atenta aos “anacronismos” e às articulações dos estratos que compõem a memória. E, na maioria das vezes, são os artistas que mostram como proceder a montagens de “precipitados” icônicos cujas linhas de força eles sabem ver e manifestar. É nessa linha que deve trabalhar o historiador da arte. O curador ou conservador de museu também, para estar à altura do desafio. Com efeito, que o historiador, que o curador, que o responsável de museu, numa palavra, que o pesquisador da cultura artística mostre uma preocupação, uma tomada em consideração das condições de apresentação de suas intuições e ideias constitui algo fundamentalmente análogo com o fazer artístico

contemporâneo. A questão das condições e das modalidades de apresentação de um determinado saber é uma questão filosófica; e de meta-psicologia do historiador, no caso, um historiador que, à diferença do artista, viveu muito tempo num regime de trabalho no qual tentava “dar conta” das imagens em vez de se entregar às derivas e fluxos de não-saber que elas lhe apresentam. Na verdade, a dimensão propriamente estética, aquilo que na imagem *punge*, como diria Roland Barthes, foi decretado como pertencendo ao âmbito da estética filosófica, da teoria do afeto (*l'affect*). Constitui uma espécie de recalque que a busca tradicional de transmutação da imagem em discurso verbal reflete como constitutiva de uma certa história da arte. O que significa, portanto, montar um plano de imagens na parede, na mesa etc., quando faço um trabalho de historiador? A submissão a uma perigosa labilidade?

A voga real, desde os anos 1960, mas ainda mais forte hoje, das produções artísticas em forma de dispositivos espaciais sobre pranchas, mesas, painéis etc., demonstra perfeitamente como hoje se tornou necessário inventar estruturas decerto abertas, mas estruturas, crivos, filtros, para encontrar um caminho sustentável através de formas experimentais de organização e apresentação do saber ; jogar um jogo que responda, que saiba/possa/tente responder ao desafio do hipertexto cultural que as capacidades infinitas de armazenamento do conhecimento ou da informação criaram hoje. Frente aos bancos de dado nos quais nos perdemos e nos quais a memória encontra uma estranha consistência virtual, um *atlas* é algo fresco, arcaico, esboçado, precário, frágil, intuitivo. Já faz tempo que uma parte considerável da arte contemporânea segue o sonho do *atlas*. Mas a novidade hoje reside no fato de que as manifestações artísticas que, meio-século atrás, começaram a girar, sem sabê-lo, no campo magnético do *Bilderatlas*, o fazem hoje de maneira menos “inocente”. Quarenta anos atrás, a referência warburgiana não circulava como circula hoje. Se hoje, nesse início de século XXI, os vários “arquivismos” ou a “arquivofilia” viraram moda, devemos contudo ainda investigar se eles refletem uma simples moda ou uma tendência inelutável, isto é, seu sentido epistémico. Eis uma questão digna de ser posta, mas à qual não saberei responder aqui, mesmo se parece óbvio que, do mais superficial ao mais rigoroso, se trata de um traço forte no interior da pesquisa cultural, e não apenas artística.

Assim, na tríade sugerida, constituída pelo artista, o historiador e o conservador, trata-se do compartilhamento de uma inquietação motivada acerca do poder de figurar e

configurar os sentidos inerentes ao material selecionado e apresentado. O *atlas* não fascina porque mostraria uma transformação do historiador em artista, praticando colagens, mas porque mostra como existe um desafio comum, que subjaz as diferenças profissionais. Isso suscita medo em alguns, medo de contaminação, medo de perda, medo de diluição. Por quê? Porque esse poder de montagem indica sua proximidade com o processo criativo. O medo do historiador frente a uma montagem de imagens que desestabiliza suas seguranças críticas se deve em grande parte à analogia que o *atlas* do historiador e as “mesas” do artista apresentam.

O artista, de seu lado, encontra pelo contrário segurança nos dispositivos em forma de mesa. Com efeito, eles mimetizam uma complexidade cognitiva, semântica e simbólica. Nesse tipo de trabalho, o artista parece inventar um sistema de inteligibilidade para dados esparsos e, às vezes, díspares. Uma heterogeneidade organizada numa montagem visual sedutora, enigmática, suscita a impressão de uma autoria ou forte, ou absurda. Tais dispositivos seduzem também porque falam da mais bruta e, ao mesmo tempo, sofisticada faculdade de ordenação da visualidade e da inteligência crítica. Dar a ver, tornar visível a montagem de uma inteligibilidade ou uma tentativa de perturbação da inteligibilidade, é o que tantos “arquivos” de artistas sabem fazer. O que fascina é a modalidade plástica na qual o artista concentra e cria o emblema, no sentido quase clássico do termo, da faculdade de criar mundos. São sistemas? Não verdadeiramente. Entretanto, no contexto das tecnologias digitais que podem armazenar tudo, constituir fichários com tudo, o jogo que mimetiza a construção de famílias de objetos ou de imagens parece realmente reafirmar a dimensão mais primária e primeira da invenção, do agenciamento poético. Constitui o luxo de um jogo que foge a qualquer tipo de utilidade pragmática. O jogo com o arquivo é a maneira que a arte tem de ao mesmo tempo mimetizar e tornar em derrisão os sistemas científicos de conhecimento. Entretanto, a arte que mimetiza sistemas ou construções de lógicas investigativas etc., muitas vezes apresenta uma estrutura que não passa de tema e variações, um conteúdo semântico pouco convincente... Com o *Atlas Mnemosyne* do historiador Warburg, as limitações inerentes aos pseudo-arquivos, com seus pseudo- ou infra-sistemas, são superadas. Virou assim um paradigma ao mesmo tempo transcendental e imanente de uma certa história da arte, das imagens e da cultura. É por essa razão que as enigmáticas, inesgotáveis e insondáveis aberturas e intervalos, sem pontes evidentes, apresentados pelas montagens warburgianas, poderão continuar a constituir uma constelação tutelar da prática e da teoria, da construção de inteligibilidades

indefinidas, sobretudo para nosso par artista/historiador. O *atlas* põe cada um frente à sua própria imagem, à imagem de sua profissão, de suas crenças, de suas normas profissionais, de sua maneira de pensar a arte... Se o *Bilderatlas* suscita medo, é um medo relacionado com o fato de me endereçar a seguinte pergunta: “que imagem de mim me renvia?”. Quizá, em resposta – mas isso teria que ser verificado – o historiador começará a mudar de pele – não de corpo –, a mudar de sistema sensitivo, de modelo de sensibilidade.

As certezas científicas parecem muito com o que a fenomenologia criticou quando opôs o saber da experiência ante-racional ao enquadramento e à estruturação do sentido das coisas pela razão e pela ciência. A meu ver, o fascínio – ou o medo – perante a montagem warburguiana significa uma identificação do poder que o *Bilderatlas* tem de nos colocar em contato com um estrato da experiência e da intuição anterior às formalizações científicas. O saber acadêmico não gosta tanto disso, a não ser para reelaborar-lhe o sentido através de conceitos. Ora, é nessa matriz, na qual o trabalho da figurabilidade se realiza, que os artistas atuam e, talvez pela primeira vez na história, o historiador sonha na mesma direção. Como diz Didi-Huberman, “*Mnemosyne* [...] constitui uma coleção de imagens para mostrar *como agem as imagens*”⁸. E essa ação resulta notadamente em submeter o orgulho da interpretação verbal a uma perda de potência. Leva consigo várias crises: a da legibilidade dos fatos, a do relato e a da historicidade, a da explicabilidade erudita. Como escreve Didi-Huberman a partir de um texto de Adorno publicado nas suas *Notas sobre a literatura*,

O *atlas Mnemosyne* possui, com efeito, todas as características destacadas por Adorno em seu notável texto sobre *O ensaio como forma*: “coordena os elementos em vez de subordiná-los” a uma explicação causal; “constrói justaposições” fora de qualquer modelo hierárquico; produz argumentos sem renunciar à sua “afinidade com a imagem”; procura “uma maior intensidade do que na condução do pensamento discursivo”; não teme a “descontinuidade” pois vê nela uma espécie de dialética parada, um “conflito imobilizado”; se nega a concluir, porém sabe “fazer com que emerja a luz da totalidade num rasgo parcial”; sempre procede “de modo experimental” e trabalha essencialmente na “forma da apresentação”, o que denota um certo parentesco com a obra de arte, mesmo quando seu propósito é claramente não artístico.⁹

⁸ Didi-Huberman, Georges: “Atlas ou la inquieta gaya ciencia”, in *Atlas. Como llevar el mundo a cuestas?* *op. cit.*, p.172.

⁹ *Ibidem*, p.181 (traduzido do espanhol por mim). As aspas na citação de Didi-Huberman são citações do ensaio de Adorno.

Trata-se mesmo de pôr em movimento novos espaços de pensamento.

Para finalizar: por que tanto fascínio? Na história da arte tradicional, as imagens são “neutralizadas” pelo sentido verbal no qual acabam sutilizadas. Com Warburg, não. A remontagem das imagens que sobram do desastre não acontece para apagar as asperidades da psiquomaquia de que testemunham, mas para reabrir suas intensidades. Vasto programa para dizer que o uso do método deve pelo menos olhar duas vezes para evitar a instrumentalização, o esvaziamento da origem. Por mais instigante e livre que pareça ser a *maneira* de Warburg, não é de se adotá-la sem se alçar à altura de suas exigências. Quizá tudo isso nos fale da necessidade de, aquém da razão historiográfica, realimentarmos a história da arte, da cultura e do espírito, em estratos mais “selvagens”, estratos da experiência. Ter a experiência de ser historiador, e não adotar apenas as práticas *ready-made*. Ser de repente confrontado com a imagem, e não decretar *a priori* como se escapará à sua força sintomática. Esse “modelo” é, mais uma vez, filosófico. Bem. Só nos interessa, realmente, uma história que saiba pensar sua estética, isto é, sua filosofia do sensível.