

Hubert Damisch e Stephen Bann: Uma Conversa#.

Hubert Damisch and Stephen Bann: A Conversation.

palavras-chave:

história da arte; filosofia da arte; teoria da arte; arte contemporânea; arte moderna; psicanálise; método estruturalista

A entrevista a seguir, concedida a um grupo de teóricos e críticos, entre eles, Stephen Bann, historiador da arte e um dos editores da *Oxford Art Journal*, apareceu, originalmente, em número especial dessa publicação [vol. 28, n. 2, 2005, p. 157-181], tendo resultado de seminário dedicado à obra de Damisch, promovido pela revista, em parceria com a Tate Britain, em outubro de 2003. Além de Stephen Bann, entrevistaram Hubert Damisch Margaret Iversen, John Goodman, Stephen Melville e Yve-Alain Bois.

keywords:

art history; philosophy of art; art theory; contemporary art; modern art; psychoanalysis; Structuralism

This interview, given to a group of art historians, theoreticians and art critics, and conducted mostly by the art historian Stephen Bann, editor of *Oxford Art Journal*, originally appeared in a special issue of this publication [vol. 28, n. 2, 2005, p. 157-181], as a result of a conference dedicated do Hubert Damisch's work. The conference was promoted by the journal in partnership with Tate Britain, in October 2003. Besides Stephan Bann, the discussions also involved the participation, as interviewers, of Margaret Iversen, John Goodman, Stephen Melville and Yve-Alain Bois.

* École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris.

** University of Bristol.

Tradução:

Taís Ramirez

Revisão técnica:

Sônia Salzstein

Ao lado,

Hubert Damisch,

por Renata Ponsold, 1991.

[Entrevista revisada e corrigida por Hubert Damisch em janeiro de 2005]

Stephen Bann – Permita-me começar lembrando que faz quase 30 anos que comecei a me envolver com a publicação de seu trabalho em inglês. A primeira ocasião foi quando publiquei uma tradução de seu artigo sobre a [pintura] “Equals Infinity” [Iguala-se ao infinito], de Klee, no número da *20th Century Studies* [Estudos do Século XX] intitulado *Visual Poetics* [Poéticas Visuais], em 1976. Foi também por essa época que li *Théorie du nuage* [Teoria da nuvem], agora finalmente traduzido pela Stanford University Press. Nesse intervalo, publiquei seu artigo sobre a *Chef d'oeuvre inconnu* [A obra prima desconhecida] de Balzac, “The underneath of painting” [O que subjaz à pintura], em um dos primeiros números de *Word & Image* [Palavra & Imagem], em 1984, e não muito tempo depois tive o prazer de ser convidado por você e Louis Marin para passar um mês como diretor-adjunto de estudos na *École des Hautes Études*. Mais recentemente, nós nos encontramos uma vez mais no *Canadian Centre for Architecture*, em Montreal, ambos na posição de *Senior Mellon Fellows*. Lembro-me bem de uma mensagem que veio dentro de um biscoito da sorte que você abriu em uma das muitas refeições que fizemos juntos naquela época. Ela dizia, de modo bastante direto: “Você está sempre pronto a enfrentar as grandes questões”.

Hubert Damisch – Sim, eu me lembro. Eu a guardo até hoje.

S. B. – Uma homenagem, sem dúvida, merecida quando se aplica a seu trabalho. Essas grandes questões que você confrontou certamente emergirão de maneira substancial nas comunicações dos que falarão mais tarde, ao longo do dia e, por certo, serão abordadas no decorrer da discussão com o público. Mas, para início de conversa, creio que seria útil tratarmos um pouco de sua carreira antes dos anos 1970, para que o público tenha uma ideia dos primeiros anos de sua formação intelectual – de fato, tão interessante. De um ponto de vista inglês, acredito que parecerá, na verdade, um tanto exótica. Definitivamente, não é nada comparável à de um historiador ou teórico de arte inglês. Devo dizer, de saída, que sua carreira foi inicialmente de músico de jazz, de saxofonista e, durante esse período, você, certa vez, disse-me ter sido responsável pela descoberta de Sacha Distel. Mais notável, evidentemente, é sua ligação precoce

Agradecemos a Carlos Zilio a recomendação desta entrevista para publicação. A conversa foi conduzida principalmente por Stephan Bann e, ao longo dela, somaram-se às perguntas de Bann as intervenções do público e de outros participantes, um deles não identificado, assinalado, na versão original, apenas pela letra inicial de seu sobrenome. A versão aqui traduzida está disponível em <http://oaj.oxfordjournals.org/content/28/2/155.extract> [Nota da revisora; doravante, N.R.]

com Merleau-Ponty, iniciada nos anos 1950, quando você estudava filosofia com ele na Sorbonne, e o fato de você ter principiado a carreira como filósofo é decerto algo que ressoará ao longo do dia de hoje. Trata-se, sem dúvida, de um aspecto fundamental, e a ele retornaremos no curso desta conversa. Foi Merleau-Ponty que o introduziu a Cézanne, ao cinema e à perspectiva. Ele também o aconselhou a obter seu “*diplôme d'études supérieures*” [diploma de estudos superiores] sobre a obra de Ernst Cassirer, recomendação um tanto imprudente já que você não falava alemão à época...

H. D. – Eu deveria aprender a ler em alemão em seis meses.

S. B. – Entendo, tenho certeza de que você aprendeu.

H. D. – Não, na verdade não. Ainda preciso aprender.

S. B. – E Merleau-Ponty, uma fonte de conhecimentos sobre tais assuntos, mencionou, também, esse artigo de Panofsky sobre perspectiva, inspirado no trabalho de Cassirer?

H. D. – Nenhum aluno tinha ouvido falar de Panofsky em Paris naquela época.

S. B. – De fato. Trata-se, é claro, do ensaio *Perspectiva como forma simbólica*¹. Voltaremos a ele, certamente. A perspectiva será um tema recorrente nas discussões de hoje. E foi, também, Merleau-Ponty que lhe terá recomendado fazer o curso de Pierre Francastel, figura central, eu suponho, não apenas para você, mas para muitos historiadores de arte daquela geração.

H. D. – Francastel? Sim, ele decerto foi, e ainda é. Era um *outsider*, um verdadeiro *outsider*. Ele havia tido uma formação inicial do tipo mais acadêmico de história da arte. Mas logo descobriu novos campos de investigação, que chamaríamos de “interdisciplinares”, e, simultaneamente, desenvolveu forte interesse por arte moderna e contemporânea. Teve, então, que buscar novos instrumentos conceituais e metodológicos, até que fosse convidado por Lucien Febvre, o grande historiador e um dos fundadores da escola “des Annales”, para integrar um pequeno grupo de indivíduos que começaram o que depois se tornaria a École des Hautes Études en Sciences Sociales.

S. B. – Acho que um aspecto fundamental a respeito de Francastel é que seu acesso à arte do passado se deu através da arte do presente.

H. D. – Através dele, e mais tarde através de Meyer Schapiro, aprendi que para ter acesso ao passado é preciso, primeiramente, lidar com o presente, passar por ele e pelo que está em jogo nele.

1. PANOFSKY, Erwin.
Perspective as symbolic form.
Nova York: Zone Books,
1997. [N.R.]

S. B. – Na verdade, você passou a maior parte de sua carreira na École des Hautes Études, mas, num primeiro momento, lecionou na École Normale, durante certo tempo.

H. D. – Eu estava, na época, tendo problemas na École des Hautes Études. Derrida e Althusser me convidaram, então, para me juntar a eles na École Normale onde começamos um seminário que durou mais de dez anos. O seminário ficou conhecido como um típico produto de 1968, mas havia iniciado dois anos antes, em 1966, e tenho muito orgulho por ter sido um dos responsáveis. Houve vários participantes e visitantes interessantes, e aproveitamos bastante. “*Those were the days*” como se diz.

S. B. – E você ainda está, de fato, associado à École des Hautes Études?

H. D. – Estou aposentado. Mas ainda mantenho contato.

S. B. – Sim, claro. O que é também interessante – particularmente em vista de todas essas conexões, que estão implicadas no desenvolvimento um tanto quanto especial da Academia francesa e da cultura francesa nas décadas de 1960 e 1970 – é o fato de você ter, bem cedo, ido aos Estados Unidos.

H. D. – Foi na mesma época em que eu estava atravessando um período difícil na École des Hautes Études. Meyer Schapiro se tornou um bom amigo, alguém muito próximo. Ele conhecia muitas pessoas e me apresentou os Estados Unidos da maneira mais generosa. Meu primeiro trabalho foi na Society for the Humanities, em Cornell, em 1972. E, subsequentemente, lectionei em vários outros lugares, como professor visitante. Ocupei a cadeira Meyer Schapiro, na Columbia, em 1985-6. E também passei um ano na cadeira Kress em CASVA, o Centro para Estudos Avançados em Artes Visuais, em Washington. Na época, visitei diversas vezes o Getty Research Institute, onde, em certa ocasião, você e eu nos encontramos, há dois anos.

S. B. – Alguma vez você se sentiu tentado a ficar nos Estados Unidos?

H. D. – Bem, eu tinha acabado de me casar com uma americana, e ela me dizia que se eu decidisse ficar em Cornell, ela me deixaria. Então, voltei para a França com ela e sem arrependimentos. Mas, com certeza, gosto de viver transatlanticamente!

S. B. – E você tinha uma relação próxima com Meyer Schapiro?

H. D. – Sim, minha principal conexão em história da arte havia sido

com ele. Eu passava alguns dias todos os verões em sua casa em Vermont, e tínhamos discussões intermináveis que iam de política a formalismo, e não sei o que mais. Abstração, a questão da abstração, era um dos tópicos preferidos para debate.

S. B. – O que serve, é claro, de publicidade para a *Oxford Art Journal*, já que eles fizeram essa excelente edição sobre Meyer Schapiro².

H. D. – Certamente, devo confessar que quando os editores me pediram para participar dessa iniciativa, fiquei muito orgulhoso e disse a mim mesmo “Bom, agora é minha vez... que pena que Meyer não pode fazer parte disso”. Fiquei emocionado e ainda estou.

S. B. – Bem, este é um bom agouro para nossa conversa. Mas gostaria de voltar a algo que é o ponto principal de sua primeira formação – o seu débito a Merleau-Ponty. Será que você poderia falar mais sobre isso?

H. D. – Primeiramente, devo dizer que gostaria que algum dia algum ex-aluno meu pudesse ser tão grato a mim como vou agora declarar-me em relação a Merleau-Ponty. Na ocasião em que o conheci, durou dez minutos, mas ele prontamente decidiu, depois de me ouvir e saber de meu interesse em artes visuais, que eu deveria estudar os escritos de Ernest Cassirer. E então, como já mencionei, ele completou: “Bem, existe também uma importante obra sobre perspectiva de um historiador alemão, Erwin Panofsky, que decorre diretamente do *Filosofia das Formas Simbólicas*³, do Cassirer.” Isso seria decisivo para meu trabalho dos anos seguintes. Merleau-Ponty era um professor formidável: vinha toda semana para a aula com um livro novo que deveria ser lido, e foi através dele que fui introduzido à linguística, com Saussure e Jakobson; à antropologia, com Mauss e Lévi-Strauss; à psicanálise, com Freud e Melaine Klein (Lacan ainda não estava em cena); e foi através da leitura que Merleau-Ponty fez de Kurt Goldstein que eu descobri pela primeira vez o conceito de estrutura. Mas não correspondo a seu desejo de que me tornasse um estudante de filosofia. Na verdade, sempre me vejo como um tipo de filósofo deslocado. A questão do deslocamento é, em todos os sentidos, essencial em meu trabalho. De acordo com Gilles Deleuze, a filosofia trata principalmente de inventar conceitos. Nesse sentido, não sou filósofo: eu não invento conceitos, mas tento deslocá-los. Por exemplo, o conceito de estrutura me é de grande interesse, quando tratado em termos artísticos. Eu me interessei por arquitetura pela primeira vez porque ela nos proporciona uma série aberta

2. *Oxford Art Journal*, Vol. 17, No. 1, 1994 [Disponível em <http://www.jstor.org/stable/i259067>].

3. CASSIRER, Ernst. **A filosofia das formas simbólicas**. São Paulo: Editora Martins Fontes, vols. I, II, III, 2001.

de modelos estruturais. Meu primeiro pequeno livro, publicado na coleção de André Chastel, *Miroirs de l'art*, em 1964, era dedicado a Viollet-le-Duc⁴, e fiquei muito contente ao saber diretamente de Lévi-Strauss que ele considerava o autor do *Dictionnaire raisonné d'architecture* um dos primeiro “estruturalistas”. Viollet-le-Duc tratou longamente de uma noção muito interessante de estrutura, que eu chamaria de “estrutura óssea”: a ideia da arquitetura construída como um esqueleto, com ossos. Isso significa, em tal sistema, que existe sempre uma descontinuidade entre os elementos que estão associados de uma maneira estrutural. Mas, ao mesmo tempo, segundo Viollet-de-Duc, a arquitetura gótica põe em primeiro plano a linha contínua, que desce das abóbadas até o chão onde os suportes, pilares e colunas estão implantados. Tal visão preparou o caminho para um novo tipo de estrutura, radicalmente diferente daquele “esquelético”, dependendo estritamente da invenção do concreto como novo material construtivo, um novo *medium*, que poderia ser vertido e moldado sem solução de continuidade. Deslocar conceitos, é isso o que faço. O que significa um conceito como o de estrutura, quando transferido para o domínio da arte? Existem muitos exemplos, “história”, por exemplo. História é um conceito que não assume o mesmo sentido, o mesmo significado, os mesmo usos, quando aplicado à política, à economia, à religião, ao direito, e antes de tudo à ciência. A história não é a mesma, a própria palavra não tem a mesma ressonância, o conceito não opera da mesma maneira quando aplicado a tópicos como arte ou ciência e todo o resto.

S. B. – Em certo sentido, quando você estava escrevendo seu livro, estava contribuindo para o desenvolvimento do que seria chamado de Estruturalismo, naquele momento.

H. D. – Era certamente estruturalista. E eu me considero de fato um estruturalista, ainda hoje. Não é uma questão de moda. Estruturalismo é um método, uma maneira de lidar com diferentes objetos, e também um conceito, de uso recorrente, de vários modos. Não podemos falar do fim do estruturalismo, simplesmente não faria sentido.

S. B. – De certa maneira, porém, há outra mudança importante no seu trabalho, quando, em *Théorie du nuage* você passa para algo que parece não ter estrutura. Para o conceito mesmo do não ter estrutura.

H. D. – Bem, depois de Merleau-Ponty, Wittgenstein foi de grande importância para mim em termos filosóficos. Recentemente, fiquei muito

4. DAMISCH, Hubert. **Violet-Le-Duc, l'architecture raisonnée**. Presentation par Hubert Damisch. Paris: Hermann, 1964 [Coléction *Miroirs de l'art*].

5. Trata-se do “Blur Building” [em tradução literal: “Edifício borrão”], construído pelo escritório Diller Scofidio + Renfro, para o pavilhão de exposições da Suíça na EXPO 2002, no Lago Nêuchâtel, em Yverdon-les-Bains, Suíça. Brotando de pilastras na água, um sistema de integridade tensional (sistema de tensegridade), de escoras retilíneas e tirantes diagonais, ergue-se, em balanço, sobre o lago. Rampas e passeios se trespassam nesse sistema, alguns deles servindo de contrapeso à estrutura. O pavilhão se apresenta como um jato de água lançado na forma de uma névoa tênue, produzida por 13 mil esguichos de alta pressão que criam uma monumental nuvem artificial. Conforme descreve o escritório, “Blur é uma arquitetura de atmosfera”, um “pavilhão de exposições no qual não há nada para se ver exceto nossa dependência da própria visão” [Disponível em: <http://www.dsrny.com/projects/blur-building>] [N.R.].

interessado em sua afirmação de que não se pode construir uma nuvem: porque dois amigos meus, os arquitetos Liz Diller e Rick Scofidio, construíram uma nuvem no lago Neuchâtel na Suíça, no ano passado⁵. É uma estrutura de aço, feita de tubos perfurados com buracos que liberam vapor e que iria, ela própria, desaparecer no meio da nuvem gerada desse modo. Trinta anos atrás, tive a ideia de que tratar de nuvens no contexto da estrutura era também uma forma de deslocamento. Eu gostava do conceito de “nuvem” pelo que se poderia chamar sua elasticidade (Deleuze me parabenizou, jocosamente, por ter finalmente criado algo “filosófico”: o “conceito elástico”). Tratava-se de lidar com a nuvem enquanto um objeto que transitaria da condição de ser um elemento cênico no teatro até a de ser uma descrição, em termos linguísticos. E havia também o fato de que a nuvem poderia ser usada como uma ferramenta na pintura, de modo, por exemplo, a separar o que acontece na terra do que acontece no céu. A nuvem poderia, então, ser o meio de comunicação entre a terra e o céu, desvelando (e mascarando) o firmamento, o infinito. Adotei uma abordagem estruturalista do tema da nuvem: uma abordagem estrutural de um objeto não-estrutural.

S. B. – O que também lhe permitiu efetuar outro tipo de deslocamento. Partindo de Correggio e dos pintores da Renascença, você também começou a escrever sobre pintura oriental.

H. D. – Desde o princípio, sou adepto devoto do método comparativo. Fazer comparação entre as artes, comparar a arte do passado à do presente, e também comparar a arte ocidental à do oriente, a pintura europeia à chinesa, que confere um lugar importante à oposição entre as montanhas e as nuvens. Não sou de modo algum especialista em arte chinesa, mas naquela época desenvolvi grande interesse por ela, que continua a ser muito importante para mim. Acredito que devemos sempre ter em mente a diferença entre as duas tradições em termos de história da arte. Lidar com a história da arte no âmbito dos estudos chineses envolve uma abordagem completamente diferente da nossa.

S. B. – Talvez seja agora o momento de mudarmos outra vez de direção. O famoso experimento de Brunelleschi já é mencionado em seu livro *Théorie du nuage*, e se torna foco de atenção em *L'Origine de la perspective*. Você se acostumou a visitar Urbino todo verão, por dez anos, e isso será relevante para a sequência de slides a seguir.



H. D. – Esta é uma vista do Duomo, a Catedral de Florença, com o Batistério à frente (Fig. 1). Como você sabe, consta que Brunelleschi pintou um pequeno painel representando o Batistério visto dos degraus da catedral, em perspectiva estrita. Ele o pintou num painel quadrado e pequeno, uma *tavoletta*. Fez, então, um furo na *tavoletta*, virou-a ao contrário, aproximou o olho do buraco no verso, e olhou a pintura refletida num espelho, que colocou diante do painel. Esse esquema dá uma ideia do equipamento que ele utilizava, embora o espelho devesse ser posicionado bem mais próximo da pintura. De qualquer modo, fica claro o que Brunelleschi pretendia demonstrar: o ponto de vista e o ponto de fuga situam-se em uma única e mesma linha, perpendicular ao painel, daí resultando, em termos projetivos, que eles coincidam naquilo que parece ser o ponto de partida (a “origem”) do sistema. Um século depois, Pélerin Viator⁶ chamará isso de “*point du sujet*” [ponto do sujeito]. Foi daí que parti: a “origem” da perspectiva não deve ser entendida em termos históricos, mas geométricos.



6. Jean Pélerin, dito Viator, [1445?-1554?]; autor de **De artificiali perspectiva**, publicado em 1521 [N.R.].

Fig. 1

Batistério da Catedral de Florença – Santa Maria del Fiore, foto por Jon Bird. [detalhe]

Fig. 2

Vista de uma cidade ideal, Italia, 1490-1500: The Walters Art Museum, Baltimore.

Aqui temos o que Stephen está mencionando, a famosa *Città ideale* em Urbino, com um templo circular no centro, o equivalente redondo do Batistério em Florença (Fig. 2). Considero esse painel fruto da demonstração de Brunelleschi, ou, melhor, a demonstração de Brunelleschi transformada ou traduzida em pintura. Aqui, temos a praça da cidade desenhada em perspectiva, mas temos também as nuvens pintadas – não “construídas”, mas pintadas, como parte da demonstração. Existem três grandes pinturas desse tipo, em Urbino, em Baltimore e em Berlim, e elas todas tratam do local do assim chamado ponto de fuga. Não é preciso mais do que essas três pinturas para constituir, não apenas um conjunto, mas um grupo. [Próximo slide.] Este é o painel de Baltimore, no qual o ponto de fuga não está mais localizado na porta do templo, mas um pouco mais além, atravessando o arco triunfal, e o de Berlim, no qual o ponto de fuga é recuado para a linha do horizonte. Em cada caso, o ponto de fuga opera de modo semelhante, na medida em que está localizado no mesmo ponto da superfície do painel, sem levar em conta sua distância aparente em profundidade, de modo que estamos lidando aqui com o equivalente ao que os matemáticos chamam de um grupo de transformações. É possível analisar sistematicamente a ocorrência de qualquer qualidade nessas três pinturas, negativa ou positiva. E isso me levou à única descoberta arqueológica que fiz no curso de minha longa carreira. Nós costumávamos ir a Urbino todo verão, e sempre fazíamos uma visita a nosso amigo Martino Oberto, encarregado de restaurar a *Città ideale*. Levou mais de dez anos, porque ele tomava o cuidado de pedir a opinião de especialistas e *connoisseurs*. E então chegou o dia em que a pintura estava, enfim, totalmente restaurada. Lá estava, sobre uma mesa (como esta) e Martino e eu começamos a discutir, para variar, sobre a localização precisa do ponto de fuga. Eu achava que sabia onde estava, e onde o vemos agora, na Galleria delle Marche: como se alguém estivesse segurando a porta do Batistério entreaberta, olhando para nós, assim como olhamos para esse alguém. Martino, de repente, pegou um bisturi e tirou uma espécie de cavilha da superfície envernizada da pintura. “Mas o que você está fazendo?!?” disse sua esposa com grande espanto. Ele respondeu: “Nada. Eu estava apenas procurando o buraco que havia coberto.” Depois, conseguimos convencer o superintendente a deixar o buraco exposto, destampado. Veja, ali, “está olhando para nós” (“*ça nous regarde*”), de dentro da porta, com um olho. Eu ainda tenho muito orgulho de tê-lo trazido à tona.

S. B. – O que também coincide em boa medida com a noção de sujeito em Lacan.

H. D. – Por certo, relaciona-se diretamente a ela. Já que tem a ver, literalmente, com o surgimento, a ascensão do sujeito na época moderna, na ciência moderna, o que Lacan chama de “*le sujet de la science*” (o sujeito da ciência). Minha abordagem quanto à “origem” do ponto de vista tem sido constantemente mal interpretada. Não tem nada a ver com o chamado nascimento ou renascimento da perspectiva. Não me importo com a origem histórica da perspectiva. Em minha opinião, a “invenção” da perspectiva no Renascimento significou nada menos do que uma reencenação [*replaying*] da origem da geometria, de acordo com Husserl. Marx dizia que a história se repete, primeiro como tragédia, e depois como comédia ou farsa. A origem da perspectiva, a mim parece uma repetição algo teatral da origem da geometria de acordo com Husserl. Isto é muito importante, porque corresponde a uma reavaliação da relação entre ciência e arte, que é característica da tradição europeia. Duvido que encontraríamos algum equivalente a isso no Extremo Oriente. Para a tradição ocidental, foi como uma fundação, um ato fundador. Não no sentido de que devemos imaginar a arte derivando da ciência. Não, absolutamente. Pelo contrário, de acordo com Husserl, é graças ao trabalho artístico relativo à regularidade de formas e volumes, contornos e linhas retas ou curvas, que os gregos iniciaram uma abordagem geométrica, que começaram a pensar em termos matemáticos. Assim, a arte desempenhou o seu papel na origem da geometria, tal como a geometria, um tipo de geometria, desempenhou seu papel na origem da arte. E isso se tornaria um vínculo permanente, uma característica mais ou menos permanente na arte ocidental, que de certa maneira foi renovada durante o Renascimento. O Renascimento não era apenas um reflorescimento [*revival*] da Antiguidade em termos teóricos, ele vai mais além; em primeiro lugar, para as próprias raízes da cultura ocidental, de volta à geometria.

S. B. – Outro ponto a se mencionar aqui é a função do inconsciente.

H. D. – Sim e não. Não devemos ir rápido demais. Eu aprendi algo importante com Lévi-Strauss. Você se referiu há pouco à idéia de Lacan sobre o sujeito. A primeira coisa que eu gostaria de destacar, enquanto olhávamos para os três quadros, os chamados “painéis urbinianos” [*urbinate panels*], é que eu os abordei do mesmo modo que Lévi-Strauss abordou as máscaras. Eu tinha em mente que o que importa em uma

obra de arte não é tanto o que ela representa mas o que transforma. E isto significa olhar para a obra de arte como transformadora de outra obra ou de um conjunto de obras. É isto o que quero dizer quando falo das três pinturas enquanto um grupo de transformações. Cada uma delas transforma as outras de maneira diferente: a começar pela maneira como elas lidam com o ponto de fuga, posicionando-o, em primeiro lugar, o mais próximo possível, em seguida, um pouco mais longe, e, finalmente, no infinito. Esta é uma transformação típica, no sentido matemático. A preocupação de Lacan com a perspectiva é diferente. Tivemos que esperar por ele para corrigir nossa visão da própria noção, do próprio conceito de «*tableau*». Usarei a palavra francesa, uma vez que não há nenhuma em inglês para “*tableau*”. “Quadro” [*picture*] não diz exatamente o que queremos dizer com “*tableau*”. “*Tableau*” refere-se à tabula, à tabela, algo quadrado. Claro que há quadros redondos, mas um tondo não é exatamente a mesma coisa que um “*tableau*”. Lacan foi o primeiro a nos dar uma definição de “*tableau*”, que é ao mesmo tempo coerente e produtiva, ao afirmar que o “*tableau*” é uma função na qual o sujeito teria que encontrar suas marcas, para encontrá-las enquanto tal (enquanto sujeito). Não é estranho que tivemos de esperar até o século XX para obter uma definição correta para responder à pergunta “o que é um ‘*tableau*?”. E não é estranho que tivemos de esperar a psicanálise para nos dar uma definição correta para este termo? Bem, “correta” talvez não seja a palavra adequada; digamos, então, uma definição que faz sentido. Foi isso que aprendi com Lacan. No seminário de Lacan sobre os “Quatro conceitos fundamentais da psicanálise”⁷, há uma sessão extraordinária sobre “O que é um quadro?” - “*Qu'est qu'un tableau?*”. É aí que está a definição que acabei de mencionar; impressiona-me que até os melhores historiadores da arte puderam ignorá-la quando tratando da gênese, da instituição do “*tableau*”. Aí está uma imagem famosa do *Julgamento de Páris* (Fig.3). Uma gravura, supostamente feita a partir de um desenho de Rafael, por Raimondi, em cuja parte direita vemos um grupo de dois deuses aquáticos e duas ninfas. Levou vinte anos para que os críticos descobrissem que o *Dejeuner sur l'herbe* de Manet foi baseado nesse motivo. Aby Warburg não fez a descoberta, mas ele a comentou, devidamente. Algo interessante, porque lidar com a fábula assim como com as imagens do *Julgamento de Páris* levanta a questão sobre o papel do inconsciente, não apenas em arte, mas em nossa abordagem da arte. Mas a fábula tem importância em si mesma.

7. LACAN, Jacques.
**Les quatre concepts
fondamentaux de la
psychanalyse.**
Paris: Editions du
Seuil, 1973.



Porque a um só tempo podemos entendê-la como um primeiro juízo de gosto, o mais arcanamente remoto, e como o ponto de partida da história ocidental. Supostamente, os heróis de Tróia tiveram que deixar a cidade depois de destruída e se deslocaram para outros lugares que posteriormente, diz-se, viriam a ser a origem das dinastias europeias, de reis e imperadores. O fato de que um juízo de gosto possa ter estado na origem da civilização ocidental pareceu-me muito interessante.

S. B. – E, em seu livro, *Le Jugement de Páris*, você realmente se move para o terreno da estética. E está, particularmente, preocupado com essa questão da beleza, mais do que com o julgamento sobre “o que é arte”.

H. D. – Sim, tento deslocar a questão da estética, trazê-la de volta à sua origem, a sua genealogia, colocar a questão da beleza de volta ao centro da estética, ao invés da questão da arte, que chegou a parecer maior e mais importante com Duchamp. Existe todo esse alarido sobre a questão da arte, o que significa “arte”, o que é “arte”. O que nos permite afirmar que algo é “arte”? Eu tento retornar à questão da beleza, mas é claro que de modo algum em termos clássicos! Retornei ao que Freud tinha a dizer sobre o assunto. Ele argumenta que a beleza é uma questão de deslocamento. O que julgamos como belo é o que vemos através de um deslocamento, o deslocamento de aspectos sexuais, o que chamamos em francês “*les appâts*” [literalmente: as iscas]. São a fonte de beleza ou do que se relaciona com a beleza. Freud aborda a questão da beleza, primeiramente alegando que a psicanálise não tem muito a dizer sobre o

Fig. 3

Anton Raphael Mengs,
O Julgamento de Páris,
1757-59, óleo sobre tela, 226
x 295cm, The State Hermitage
Museum.

assunto. Mas o fato é que o que ele tem a dizer é estarrecedor: a beleza não só está relacionada ao sexual, mas deriva, da forma mais literal, da atração pelos órgãos genitais. É ainda mais surpreendente que Jakob Burckhardt já houvesse, anteriormente, reconhecido o fato, à sua própria maneira, quando afirmou ter decifrado o *Julgamento de Páris* de Rubens, e descoberto porque Páris escolheu Vênus: porque, graças aos truques de perspectiva, e representada dessa maneira, de perfil, de pé na frente de seu juiz, ela era a única a mostrar-lhe - eu cito - “tudo de si mesma”.

S. B. – Você usa como subtítulo para *Le Jugement de Páris* a ideia de uma “iconologia analítica”.

H. D. – Sim, e isso foi mal interpretado, porque a iconologia tem má reputação. Dizer que o livro lidava com iconologia em termos analíticos foi uma forma de introduzir o inconsciente – em um estilo bastante Warburgiano – e de colocá-lo em funcionamento na nossa abordagem da arte. Construir uma série de diferentes versões do *Julgamento de Páris*, como eu fiz, por exemplo, foi algo semelhante ao método que Warburg usava, com os conjuntos de figuras em seu *Bildatlas*. Isso envolveu muito de um trabalho inconsciente, muitas associações livres, ainda que bem fundamentadas em termos históricos. Sempre que nos referimos a outra pintura como transformação de uma primeira, o inconsciente está agindo de alguma forma, e a ideia de lidar com a iconologia em termos analíticos está relacionada ao papel do inconsciente na operação.

S. B. – Acho que deveríamos ver um outro slide, de uma pintura com a qual você já vem trabalhando há algum tempo.



Fig. 4
Luca Signorelli,
Ressurreição dos Mortos,
1499-1502, Afresco, Catedral
de Orvieto. [detalhe]

H. D. – Sim. Este é um slide que pertence a Stephen e é um belo slide: *A Ressurreição dos Mortos*, do ciclo de afrescos de [Luca] Signorelli na catedral de Orvieto (Fig. 4). É uma história muito estranha para mim, porque comecei a trabalhar nos afrescos de Signorelli há mais de trinta anos, em uma época em que eu mantinha uma troca de correspondências com Meyer Schapiro sobre o assunto. Tenho a intenção de publicar essas cartas no livro, se eu terminá-lo. Digo isto porque parece que eu não consigo terminá-lo, é muito estranho. Eu investi tanto nesses afrescos que parecem estar relacionados ao luto, relacionados à morte, relacionados ao nascimento, relacionados à sobrevivência, de uma forma muito estranha. Tenho um investimento muito estranho na obra de Signorelli, que corre em paralelo ao relato de Freud sobre seu lapso quanto ao nome de Signorelli no prefácio de *A Psicopatologia da Vida Cotidiana*⁸. Freud diz a seu leitor que durante uma viagem de trem, durante um período de férias na Bósnia, ele começou a conversar com as pessoas no compartimento, e, a certa altura, queria se referir (é uma estória complicada) aos afrescos de Signorelli, mas não conseguia se lembrar do nome do pintor. Levou mais de uma semana para se lembrar. Imediatamente, começou a analisar o episódio, usando o nome de Signorelli tanto como guia [*tracer*] quanto um material para interpretação. No livro que estou atualmente tentando terminar, traço um paralelo entre minha própria abordagem dos afrescos e o mapeamento de Freud de todo o processo do esquecimento. A pergunta dele é desconcertante: como alguém se torna tão investido em um poema ou em uma pintura que acaba esquecendo o nome de seu autor, ou comete um lapso ao citar uma linha ou um verso? Isso traz à tona a questão do que chamo de “*mise-du-sujet*” (posição do sujeito), o que pode estar em jogo e em funcionamento para o sujeito em sua relação com o trabalho de arte.

S. B. – Sim, isso me leva a fazer uma menção ao que acho que será o primeiro capítulo do livro. Estou certo?

H. D. – Uma parte que eu já publiquei.

S. B. – Sim, já está publicado nos anais do colóquio sobre seu trabalho, realizado na Villa Médicis⁹, recentemente. Trata-se de uma questão interessante. Alguém perguntou a você em um colóquio anterior: “Por que é que um historiador de arte como você teve tal interesse em Freud e seus escritos?” E eu vou parafrasear a maneira como você respondeu a esta pergunta: “Sem dar a isso nem um pinga a mais de atenção, pensei que poderia me livrar deste proble-

8. FREUD, Sigmund. **Sobre a psicopatologia da vida cotidiana**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2008.

9. Em maio de 1999, por iniciativa de Danièle Cohn, foi organizado um colóquio sobre a obra de Hubert Damisch na Villa Médicis de Roma. As dezessete conferências apresentadas nessa ocasião foram reunidas no livro **Y voir mieux, y regarder de plus près** [Paris: Ed. rue d’Ulm / Presses de l’Ecole Normale Supérieure, 2003] [N.R.].

ma em particular, respondendo, de modo igualmente abrupto, que poderia muito bem ser o caso de que o que é chamado de história da arte e o que ela representa para mim é, acima de tudo, um meio tortuoso de acesso à obra de Freud”. Para colocar a questão em suas próprias palavras, de novo: “Minha própria experiência me convenceu de que a crítica nunca é mais interessante, mais persuasiva do que quando se desloca ligeiramente na direção do clínico.

H. D. – Fico contente por você citar essas falas, porque frequentemente me vejo tentado a olhar para meu próprio trabalho na história da arte como uma maneira de ler Freud. Para alguém que não praticou a psicanálise, que nem sequer foi analisado, seria necessário algum tipo de material para se investir em sua própria leitura de Freud. O fato é que a história da arte me proporcionou tal material. Um material, para usar a terminologia de Deleuze, que é ao mesmo tempo crítico e clínico. Segundo Deleuze, existe uma diferença entre “crítica” e “clínica”. “Crítica” tem que ser praticada de acordo com certas regras, tem que estar de acordo com certos padrões. “Clínica” é livre associação, livre apropriação. Por isso, é o espaço intermediário que é interessante, sobretudo, quando a crítica se desvia para a clínica. Repito que a arte nos fornece material de grande importância para ler Freud, sem nenhuma preocupação com a aplicação da psicanálise à arte. Muito pelo contrário, poderia muito bem levar-nos a aplicar arte à psicanálise, uma outra maneira de jogar com conceitos, de deslocá-los, de testar sua elasticidade...

S. B. – Se puderem acender as luzes, podemos seguir em frente. Acho que agora devemos tratar da questão da arte moderna. Falamos muito sobre o seu trabalho em relação ao Renascimento, em particular. E sobre o seu trabalho inicial sobre Mondrian ...

H. D. – Meu primeiro trabalho de crítica de arte foi de fato sobre Mondrian. Já mencionei que aprendi tanto com Francastel quanto com Schapiro que não existe história da arte válida que não tenha seu ponto de partida no presente. Eu sempre tive um mau pressentimento sobre historiadores da arte que dizem que não estão interessados em arte moderna e contemporânea, ou mesmo que as odeiam. Tenho grandes dúvidas sobre sua competência. Não há uma abordagem alternativa à arte do passado que não seja vê-la através do presente, do que está acontecendo agora. Sempre dei muita importância a minha relação com os artistas. Tive uma amizade longa e muito forte com Dubuffet. Publiquei os quatro volumes de seus escritos completos e, por mais de

dez anos, nos mantivemos muito próximos, com altos e baixos, porque ele era uma pessoa muito difícil, e também eu. Do mesmo modo, tive um bom relacionamento com Robert Motherwell e, com Barnett Newman, uma relação curta mas muito intensa. E conservo meu interesse por artistas mais jovens. E arquitetos também: Jean Prouvé foi uma figura decisiva em minha formação. Desenvolvi uma estreita amizade com Rem Koolhaas e com outros arquitetos, como Peter Eisenman e Greg Lynn. Esses contatos foram e são muito importantes para mim. Acredito que, do mesmo modo como temos que aprender com a arte moderna a levantar questões pertinentes relativas à arte do passado, temos que aprender com os artistas sobre a história que está se fazendo – não apenas a [história] já escrita.

S. B. – Você se interessou em ver a obra de Gillian Wearing¹⁰ – acho que pela primeira vez – em exposição em Montreal.

H. D. – Sim, de fato. Foi graças a você. Em geral, estou cada vez mais interessado em experimentos relacionados à substância filmica [*filmic substance*]. Já disse, frequentemente, que o cinema foi meu primeiro interesse. Foi através do cinema que entrei em contato com arte.

S. B. – E você já fez várias curadorias de exposições...

H. D. – Não fiz tantas. Convidaram-me para ser curador de duas exposições. Um delas foi muito importante para mim, porque envolveu um deslocamento da tradição do Louvre. Foi surpreendente que eles aceitassem fazer tal exposição. Minha mostra foi parte de uma série na qual pessoas como Peter Greenaway, Jacques Derrida, Julia Kristeva...

S. B. – ... e Jean Starobinski, de Genebra...

H. D. – ... foram solicitadas a pedir em empréstimo desenhos do Département des Arts Graphiques, a fim de desenvolverem seu próprio “parti-pris”¹¹. Em meu *Traité du Trait* (*Tractatus tractus*), eu mesmo abordei um conceito para o qual, mais uma vez, não há equivalente em inglês. Minha intenção era exemplificar a questão colocada por Wittgenstein: como é que os conceitos descem para o sensível, o perceptível; em que medida pode um conceito *informar* a nossa percepção do visual? Como conceito, o “traço” não deve ser reduzido ao contorno: na arte chinesa é o oposto. Como você traduziria *trait*? “Vestígio” ?

S. B. – “Vestígio” realmente não tem o mesmo significado.

H. D. – Não, mas este é um ponto importante. Você não precisa de fato da palavra em inglês, porque não existe algo como um “traço” (*trait*)

10. Fotógrafa e videoartista britânica, nascida em 1963. Wearing diz que seu método de trabalho é “editar a vida”; usando a fotografia e o vídeo para gravar as confissões de pessoas comuns, a artista explora os desencontros entre a vida privada e a vida pública, entre a experiência coletiva e a individual. Wearing ganhou o Prêmio Turner em 1997 [para maiores detalhes, cf. <http://www.tate.org.uk/art/artists/gillian-wearing-obe-2648>] [N.R.].

11. A exposição **Traité du trait** [Tratado do traço] – o título é uma referência que Damisch faz ao *Tractatus de Wittgenstein* – ocorreu no Museu do Louvre, de 24 de abril a 28 de julho de 1995, e compreendia desenhos chineses (Zheng Xie, Zhu Da, Wen Zhegming, Wan Shouqi) e ocidentais (Fra Angelico, Carracci, Michelangelo, Corot, Piero di Cosimo, Jacques-Louis David, Jean Dubuffet, Albrecht Dürer, Paul Klee, Barnett Newman...), apresentados segundo um ponto de vista estético e filosófico. A exposição integrou uma série intitulada *parti-pris*, proposta por Régis Michel, então curador do Departamento de Artes Gráficas da instituição e, além de Damisch, contou com a colaboração de Julia Kristeva, Peter Greenaway e Jean Starobinsky como curadores convidados [N.R.].

em geral, apenas como conceito. Quando usamos a palavra “traço”, instamos a que se olhe para os desenhos e mesmo para pinturas de uma maneira especial. Existe algo parecido a um traço na pintura ou não? Na pintura ou caligrafia chinesa sim, definitivamente: a folha de bambu que resulta de um toque do pincel é um modelo típico do que um “traço” é, ou deveria ser; mas isso não tem nada a ver com a nossa noção ocidental do traço enquanto incisão, traçado, tal como é, com uma ponta seca ou um lápis apontado. Desse modo, a exposição inteira foi bastante wittgensteiniana – um pouco demais talvez! Eu a fiz junto com Regis Michel, um grande amigo meu, mas que exagerou o *propos* colocando citações por toda parte. Então, alguns anos depois, Chris Dercon, então diretor do Museu Boijmans van Beuningen, em Roterdã, convidou-me para a curadoria de uma exposição no museu. Nós gostamos muito de prepará-la. Foi parte de uma série em que ele pediu a várias pessoas, como Harald Szeemann, Bob Wilson, Hans Haacke e, mais uma vez, Peter Greenaway, para lidarem com objetos do museu, cada um à sua maneira e segundo pretensões próprias. Foi-nos dado um grande espaço no museu, e fomos autorizados a usar qualquer obra da coleção e a instalá-las conforme escolhêssemos. Minha ideia foi jogar xadrez com as pinturas e os objetos, e jogar cartas com os desenhos, gravuras e algumas fotografias. Foi uma experiência muito interessante, pois me foi permitido experimentar com obras de arte originais (como a *Torre de Babel* de Bruegel, ou um Mondrian famoso) em lugar de usar meras reproduções, como Malraux fez. Descobri, assim, que havia coisas – como, por exemplo, colocar uma pintura ao lado de outra – que poderiam ser feitas no papel, usando reproduções, mas que simplesmente não funcionavam, em situações em que podíamos ter as pinturas de fato penduradas na parede. Esta foi uma experiência e tanto, que me levou a questionar o argumento de Walter Benjamin sobre o que ele chamou de “a era da reprodução mecânica”. Não importa o quão influente Benjamin tenha sido para mim: devemos, agora, repensar integralmente o argumento.

S. B. – Sim, este é um interesse que nós definitivamente compartilhamos, não é? E sei que quando estávamos em Montreal você escrevia um artigo sobre Jean Fautrier, o artista abstrato francês, no qual você tratava da prática de reprodução dele...

H. D. – Exatamente. A certa altura, Fautrier começou a experimentar com meios de reprodução, ele queria fazer arte reprodutível. Arte que

fosse ela mesma uma reprodução, arte que fosse reprodução por definição. Acho que sua tentativa foi um fracasso total.

S. B. – Realmente... Talvez você pudesse dizer algo sobre abstração em geral. Porque é algo que está novamente muito presente em seus escritos recentes, não é?

H. D. – Sim, isso nos leva de volta a Wittgenstein. Estou, no momento, trabalhando em um pequeno livro que, modestamente, intitulo de *Notas sobre a abstração*. Há muitos anos, fui convidado pelo presidente do Centro Pompidou para ser o curador de uma grande exposição sobre o tema. No fim das contas, não deu certo, porque a equipe do museu não gostou da ideia de que a abstração pudesse ser uma questão não restrita ao século XX. Eles queriam que eu tratasse da arte abstrata que se desenvolveu no século XX, insinuando que ela agora acabou, e que deveríamos nos livrar dessas questões... Minha ideia era desenvolver a noção de que a abstração começou muito antes, há dois mil anos, na Grécia, com a origem da geometria. E teríamos lidado com a abstração como entendida pelos matemáticos, com um interesse especial na Idade Média –teríamos lidado com um significado geral da abstração. Teríamos desenvolvido a ideia de que, de certo modo, a abstração sempre fizera parte do processo geral da arte ocidental, e que um tipo de crise ocorreu no início do século XX, a ser comparada à crise na matemática, que buscava seus próprios fundamentos. Devido a tal crise – a crise da abstração, abstração como crise – a abstração se tornou o assunto central da arte. E isso teria sido o eixo principal da exposição. Essas considerações me levam a prestar homenagem a Meyer Schapiro, e assim a citar um trabalho dele de grande importância para mim. Trata-se de um artigo que ele escreveu nos anos 1950, intitulado “The Meaning of Abstract Art” (O Significado da Arte abstrata)¹². É muito importante porque exclui qualquer tipo de abordagem semiótica, ou melhor linguística, qualquer abordagem da arte em termos de significado. Abstração é isso. Cito: “O método de estudo aplicado na teoria da comunicação foi entendido para a literatura, a música e a pintura como artes que comunicam. No entanto, deve-se dizer que o que torna a pintura e a escultura tão interessantes em nosso tempo é seu alto grau de não-comunicação. Não é possível extrair uma mensagem de uma pintura por meios usuais. As regras habituais de comunicação não se aplicam aqui. Não existe um código claro ou um vocabulário fixo. Não há certeza do efeito em um momento determinado de transmissão ou exposição”. (“Exposição”

12. O ensaio aparece em SCHAPIRO, Meyer. **Arte moderna, século XIX e XX**. São Paulo: Edusp, 1996.

[*exposure*] soa interessante para mim, pois diz respeito tanto à fotografia quanto à exibição. Mas retornemos ao Meyer). “A pintura, ao se tornar abstrata e abrir mão de sua função representativa, alcançou um estado em que a comunicação parece ser deliberadamente evitada. E, em muitos trabalhos onde a forma natural ainda é preservada, o objeto e o modo de representação resistem a uma decifração fácil, e os efeitos dessas obras são imprevisíveis. O experimento da obra de arte é em si mesmo um processo, em última instância, oposto à comunicação tal como a entendemos hoje. O que parecia um ruído em um primeiro momento torna-se, ao final, necessariamente uma mensagem. Nunca, entretanto, uma mensagem no sentido de algo perfeitamente reproduzível. Não podemos traduzi-la em palavras ou fazer dela uma cópia, que seriam, de modo exato, a mesma coisa”¹³. Temos aqui um exemplo perfeito do modo de escrever de Schapiro, que soa tão simples e tem alcance tão profundo. Cada palavra é escolhida com precisão. Mas o que importa para mim tem o significado de uma mudança decisiva: chega de significado em artes visuais. Vamos nos concentrar no que é para ser visto, vamos olhar.

13. SCHAPIRO, Meyer. Recent abstract painting (1957). In: **Selected Papers. Modern Art 19th and 20th Centuries**. Nova York: George Braziller, 1978, p. 222–3. Ver nota 14.

14. O Grand Louvre é o mais conhecido dentre os “Grandes Projetos” – iniciativa colossal do presidente François Mitterrand destinada a erigir uma série de monumentos que simbolizariam o papel central da França na arte, na política e na economia mundial no fim do século XX.

S. B. – Eu acho que este é o momento certo para passarmos a palavra a Pat Rubin, e pedir-lhe para presidir o resto da sessão da manhã.

Discussão subsequente entre Hubert Damisch, John Goodman, Stephen Bann, Jon Bird, Margaret Iversen, Yve-Alain Bois e membros da plateia:

H. D. – Bem, é difícil eu me pronunciar em face do que disse Yve-Alain, porque, claramente, pelo menos dois terços dessa fala é mera ficção. Mas lembremo-nos de Lacan : “*Il n’y a de vérité que de fiction*” [“*Só há verdade de ficção*”]. Considerando que Yve-Alain e eu somos ambos franceses, nos dirigindo a um público britânico, vale a pena recordar o que John Goodman falou há pouco, quando ressaltou que esse tipo de coisa não poderia ter acontecido há dez anos – eu me refiro ao encontro que estamos tendo hoje. De repente, lembrei-me de algo que aconteceu comigo em Paris há muitos anos, quando eu estava participando de um colóquio organizado por Pierre Francastel sobre Paris durante a era clássica. Tentei analisar alguns aspectos do desenvolvimento do Grand Louvre¹⁴ a partir de alguns pontos de vista da semiótica. No final da minha palestra, o falecido Sir Anthony Blunt dirigiu-se a mim e disse friamente: “Esse tipo de coisa não poderia acontecer na In-

laterra”. O que quer que isso signifique, as coisas mudaram muito. Mas, mesmo em Paris, como Yve-Alain Ihes disse, o único local onde era possível trabalhar com arte de uma maneira não-conformista era a École des Hautes Études. E o mesmo vale para a arquitetura, pois naquele tempo não havia outro lugar em Paris onde pudéssemos debater. Não estou dizendo que as coisas eram muito melhores na França do que na Inglaterra, de maneira alguma, pelo contrário. Mas acho que é muito importante que atualmente possamos nos encontrar da maneira como estamos fazendo hoje. E que possamos nos reunir e discutir as questões específicas que foram levantadas pelos três palestrantes anteriores. Vou tentar ser o mais específico possível. Margaret mencionou o problema da perspectiva. Como podemos tratar a perspectiva em termos históricos? Precisamos de uma abordagem diferente para a história e a ideia de perspectiva, e isso novamente me leva ao que aprendi com Francastel e com Merleau-Ponty, quando este me aconselhou a ler Panofsky (que Francastel abominava!). O que Panofsky aspirava fazer, assim como Cassirer, era a construção de uma genealogia do *a priori*: o *a priori* do espaço considerado como resultado de uma história multifacetada, que envolve diferentes culturas. E isso me levou a lidar com o problema de sua instituição, como dizemos em francês – instituição ao invés de constituição – em relação à emergência do sujeito, ou seja, em relação ao produto do sistema, o ponto que foi atribuído ao assim chamado espectador, ou, para citar Viator, “*le point du sujet*” (o ponto do sujeito). Pascal tem uma forma muito veemente de expressar isto, quando diz que precisamos de um ponto de partida: em pintura, a perspectiva nos diz onde localizá-lo. Mas, e quanto à moral? Quanto à ética? (estou traduzindo o texto *grosso modo*, a partir da memória). Assim, a ideia de que a perspectiva envolve o sujeito como um produto do sistema é também algo muito importante, porque significa que o sujeito não detém o controle do sistema, não há a ideia de domínio [*mastery*]. É apenas a posição atribuída ao sujeito que nos faz acreditar que ele está na origem do sistema e que está no controle total desse sistema. O sujeito é um produto do sistema, independentemente de questões de sexo, classe ou gênero. É um produto do sistema da mesma maneira que, em um sistema gramatical, o sujeito “eu” é um produto do sistema. Descartes diz: “Eu penso, logo existo”. O gênero não importa, a classe não importa nesta fase – bem, importa de certo modo. Mas, primeiramente, é preciso lidar com o sujeito em termos mais abstratos.

Um evento dos mais interessantes se passa entre Alberti e Piero della Francesca. Alberti aderiu ainda à ideia de que o espectador deveria se posicionar no ápice da pirâmide. Então, veio Piero della Francesca, que afirmou que a única restrição à qual o espectador estava submetido era não se posicionar demasiado próximo da pintura. Ele deveria se manter a uma distância não menor que a metade da largura ou comprimento da pintura. Mas ele estava livre para se mover na frente dela, como nós fazemos, exceto que a melhor vista [view], por certo, ainda resulta do posicionamento em um eixo perpendicular à pintura. A liberdade é proporcional à restrição, mas a restrição é, em si mesma, proporcional à liberdade. Mais uma vez, minha principal preocupação consiste em transformar a visão [view], ou deslocar o conceito. É por isso que me interessei por estudos de gênero desde o seu início, embora eu não os coloque em prática (embora eu faça referência a eles em *O Julgamento de Páris*). Estudos de gênero também envolviam um certo tipo de deslocamento, que foi de grande importância em seu tempo. O problema, para mim – porque realmente tenho dificuldade em me expressar sobre isso – é em relação à chamada história “social” da arte. As pessoas sempre pensam que meu trabalho é uma oposição a ela. Não sou contra a chamada “história social da arte”. Mas eu não a pratico, o que é uma questão diferente. Um dos meus grandes modelos – e para tratar de arte eu acho que é possível usar esse modelo – um dos meus grandes modelos é a abordagem que Theodor Adorno dá à música. Música, especialmente música moderna, é um objeto tão coerente, para não dizer um objeto estrutural, que é possível analisá-la em termos estritamente formais e, ao mesmo tempo, levar em conta o contexto. Ao lidar com artes visuais, o objeto é estruturado muito mais livremente, não há nada de sistemático, exceto quando se trata de Mondrian e, talvez, Pollock, o que nem é tão óbvio. Na maioria dos casos, a relação é tão frouxa que você realmente tem que ser capaz de trabalhar muito, de modo a desenvolver algum tipo de análise formal de qualquer espécie. Não é assim tão fácil. Se tiver tempo para tanto, você também pode fazer história social da arte, mas você não pode fazer as duas coisas ao mesmo tempo. Creio que isso seja impossível.

Público – Por que? Simplesmente porque você acha que é muito trabalhoso se concentrar em ambas ao mesmo tempo?

H. D. – Não, porque existem muitas linhas a serem sustentadas simultaneamente. Você não pode ao mesmo tempo olhar para o trabalho e para

seu contexto. Você tem que fazer uso de duas óticas, ou lentes diferentes. S. B. – Acho que Adorno diz, a certa altura, em sua *Philosophy of Modern Music* [Filosofia da música moderna] que você pode, potencialmente, fazer com Mondrian o que ele faz com a música. E isso me lembra também do caso de Lévi-Strauss, que surgiu nas outras discussões. Claro que Lévi-Strauss assume uma posição muito reacionária no que diz respeito à abstração. Ao passo que, ao mesmo tempo, ele produz, sem dúvida, uma análise musical maravilhosa naquilo que ele chama de “abertura” para *O cru e o cozido*¹⁵. H. D. – Você tem toda a razão. É interessante notar que Lévi-Strauss sonhou, primeiramente, em ser pintor. Sua verdadeira ambição era ser um artista. E quando o conheci – me haviam encomendado um pequeno livro sobre a sua obra, mas nunca o fiz – eu despertei seu interesse no projeto quando me referi aos modelos em papel e papelão que ele tinha construído a fim de representar em 3D o funcionamento dos diferentes sistemas de parentesco. Naquele momento – cerca de vinte anos atrás – ele ainda os mantinha consigo, e era muito orgulhoso deles, porque o faziam pensar que era algum tipo de artista.

Isso me faz lembrar da importância que eu atribuía a grades [*grids*]. Há mais de dez anos venho tratando do assunto. Mas tenho muitas dúvidas sobre minha capacidade de concluir o livro, mais um no qual venho trabalhando por toda a minha vida: um ensaio sobre o que eu chamo de «ideologia gráfica». A maneira pela qual uma grade é instalada remonta aos processos de adivinhação na antiguidade. O ponto de partida implicou o estabelecimento de algum tipo de grade para manipular [*to play*] o objeto na forma de um desenho. Em seguida, veio a etapa da criação de cidades de acordo com decretos específicos e assim por diante; é, então, uma longa história. O que importa aqui é que a grade nos fornece um dispositivo muito interessante. Neste ponto, eu discordo de minha amiga Rosalind Krauss, quando ela se refere à grade como uma estrutura¹⁶. Uma grade não é uma estrutura. Em termos wittgensteinianos, uma grade é uma forma: o que significa, a possibilidade de uma estrutura. Sobre uma grade, você pode fazer coisas diferentes, ao lidar com uma grade você pode fazer coisas diferentes. Você tem que aplicar a fórmula certa, considerando que a forma é uma possibilidade de estrutura. Em uma grade, você pode jogar damas e pode jogar xadrez, duas abordagens estruturais diferentes para os usos de uma grade. Aqui, estamos apontando para algo que interessa. Em francês, temos

15. LÉVI-STRAUSS, Claude. **Mitológicas I – O cru e o cozido**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

16. cf. KRAUSS, Rosalind. *Grids*. In: **The originality of the Avant Garde and other modernist myths**. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1986, p. 8-22.

uma palavra que é intraduzível em inglês, mais uma. Referimo-nos ao tabuleiro, o tabuleiro de xadrez, como o “*sous-jeu*”. É uma condição do jogo, que é *sub-jacent*. E também estamos apontando para algo que me associa a Rosalind. Apesar de tratarmos de grades de maneiras diferentes, ambos nos ocupamos do assunto. A grade está implícita em muito de nosso trabalho. A própria noção de grade nos permite diferentes interpretações, diferentes formas de empregar o conceito.

Jon Bird – Estou de acordo com todos os pontos que você levanta – o que disse sobre a impossibilidade de combinar os dois tipos de abordagem do objeto de arte: a abordagem semiótica e estrutural, por um lado, e a história social da arte. Mas, de fato, tenho dificuldade a esse respeito, eu não quero absolutamente que isso seja uma impossibilidade. Impossivelmente difícil, talvez, uma missão sem futuro, quem sabe. Mas valorizo justo essa produtividade que vem da tentativa das pessoas de lidarem com ambas as questões.

H. D. – O que você quer dizer?

J. B. – Acho que é impossível fazer essas duas coisas ao mesmo tempo. Mas a própria tentativa de trabalhar no limite dessa cisão, por mais frustrada, por mais destinada ao fracasso que possa ser, é, em si mesma, a tensão, a dinâmica, o contexto no qual um trabalho interessante acontece. Eu não consigo me lembrar quem, mas um dos formalistas russos, acho que talvez tenha sido Tomashevsky, disse que um pouco de formalismo – estou parafraseando – nos remove da história, mas bastante formalismo nos coloca de volta na história.

H. D. – Certamente. Primeiro, temos que saber como funciona um trabalho para compreender sua relação com o contexto. Acho que os formalistas eram os verdadeiros marxistas naqueles tempos; nós partilhávamos essa opinião. Quanto à arte, Marx nunca objetou ao fato de que se tem, primeiro, que levar em conta as próprias obras. Para ele, a verdadeira questão era: como é que ainda podemos estar interessados nas obras do passado? Como isso pode se dar, se elas dependem, estritamente, de um contexto? A resposta de Marx é de que as obras de arte são como memórias de fases anteriores do desenvolvimento da humanidade. Daí o “eterno fascínio da arte grega”. Eu discordo da visão de que nossa relação com a arte tornou-se mais e mais intelectualizada. Não é verdade, nós ainda somos literalmente afetados por uma pintura de Vermeer ou Miró. Por que? Como se explica isso? O que existe na obra de arte que ainda nos toca?

J. B. – Mas a diferença entre nós talvez seja o que quisemos dizer com o termo “história social”, e se ele é algo mais empírico, conforme descrito anteriormente, no dia de hoje. Reconheço que há essa fase, em sua existência no mundo. Mas há, igualmente, o que reconheço, do mesmo modo, como proveniente do pensamento marxista, e acho que é a isso, de fato, que você está se referindo – uma referência que remete a um conceito inicial, tal como definido no passado. É a força da abstração – aqui falo de abstração enquanto pensamento – ela tem a competência, (por assim dizer), de não realizar o empírico, mas de formular questões em abstrato.

H. D. – Certamente temos em mente duas noções diferentes do que seja história social...

Tamar Garb – Esse ponto levanta a questão do prazer. Quero dizer, estou considerando argumentos acerca do *Julgamento de Páris*, e pensando na maneira como Páris é constantemente uma figura que faz juízos estéticos, e também juízos sobre objetos de beleza, ou mulheres. E na maneira como as mulheres no quadro significam [*stand for*], de certo modo metaforicamente, o estético e o sexual. Você lida maravilhosamente e de maneira estimulante com a possibilidade da gratificação sexual e a questão do desejo. Mas o que me interessa hoje, e que me ocorreu, observando as versões do século XVII, é o fato de todas as mulheres parecerem iguais. Não há diferença entre elas, exceto na medida em que significam diferentes atributos. Metaforicamente, elas são idênticas sob o aspecto físico.

H. D. – Isso é questionável. Teríamos que examinar uma amostragem mais ampla de exemplos. Não se aplica no caso [do *Julgamento de Páris*] de Cranach, por exemplo. As mulheres de Cranach têm cabelos de várias cores, vestem-se de modos diferentes, usam chapéus ou não, definitivamente não têm a mesma aparência.

T. G. – É verdade, mas isso se deve a diferentes convenções e tradições estilísticas etc. Porém, o que acaba por ser uma fusão, uma fusão habitual parece-me, em muitas teorias estéticas, é que o conhecedor de mulheres e o conhecedor de arte venham a ser entendidos, em certo sentido, como as duas faces da mesma moeda: opostas e complementares.

H. D. – Você disse conhecedor de mulheres?

T. G. – O conhecedor de mulheres e o conhecedor de arte – a fusão entre eles é problemática, por certo, e você estava profundamente

ARS preocupado com essa fusão, em termos da estética do sexual...

ano 14

n. 27

H. D. – Temos que lembrar o ponto de John Goodman, você sabe, sobre a relação heterossexual e a relação homossexual. Ele está totalmente correto quando diz que *O Julgamento de Páris* é muito ambíguo sob esse ponto de vista. Páris é descrito em toda a mitologia grega como um homem muito belo. Ele era aparentemente muito atraente, mesmo que algo efeminado. Gostaria de dizer algo sobre o prazer. Claro, há prazer na arte. O prazer desempenha o papel mais importante. Mas prazer em que sentido, exatamente? Beleza em que sentido? Beleza não é uma mera questão de harmonia, proporção, e assim por diante. Beleza está relacionada ao que estamos nos referindo, à sexualidade, e o mesmo vale para o prazer. O prazer não é de modo algum simples, e Kant tem algumas ideias muito precisas sobre o assunto. Diz respeito à maneira como podemos nos envolver na obra de arte. Por exemplo, o que tentei fazer em meu livro sobre Piero della Francesca, *Madonna del Parto*, foi mostrar porque estamos interessados no afresco não apenas em termos de significado, mas, antes de tudo, em termos de pintura. O problema é que negligenciei totalmente a questão da cor. Foi um descuido grave e preciso corrigi-lo. A cor desempenha papel essencial no processo e não vi isso. Eu só tive olhos para certas questões que ainda são de grande importância para nós: de onde é que as crianças vêm etc.? A propósito, isto não tem nada a ver com o contexto social: as crianças do mundo, de onde é que elas vêm? De onde é que todos viemos? As obras de arte sugerem uma série de questões fundamentais. Toda vez que lidamos com uma obra de arte, temos de lidar com questões que é preciso identificar como tais. Não é um enigma. Temos que entender a questão que a obra de arte sugere. Não é diretamente uma questão de prazer, nem só de prazer. É uma questão de «investimento», no sentido freudiano, um investimento que pode ser vantajoso em termos de prazer.

Público – Parece-me importante, então, dizer que qualquer que seja seu interesse em Kant e em juízo estético, sua posição é muito mais próxima de Hegel, no sentido em que para você a arte pensa – é isso o que ela faz.

H. D. – Sim. Meu ponto é radicalmente não-kantiano, porque implica que nossa relação com a obra de arte não é, de modo algum, «desinteressada».

Público – Isso define as condições sob as quais você se aproxima de Kant.

H. D. – Certamente. E eu continuo lendo e relendo constantemente a

terceira Crítica¹⁷.

Público – Estou interessado na referência que você fez ao sujeito em relação ao sistema, à estrutura que compreende a obra de arte. E estou recordando o que você disse anteriormente, sobre sua ligação especial à pintura chinesa. Dado o sentido em que, conforme sua visão, o sujeito é, por assim dizer, estruturalmente envolvido pela obra, talvez a pintura chinesa, em especial, responda a sua abordagem. Isso se daria porque sua abordagem é capaz de lidar com as transformações no interior da estrutura mais prontamente do que pode lidar com o movimento de tal sistema ou estrutura para outro. De modo que você tende a não olhar, digamos, para o que é caracterizado em boa parte da arte ocidental, que é o fato de ela mudar estruturalmente. De modo que você poderia operar dentro do espectro e dentro do sistema constituído, digamos, pela obra de Mondrian ou pela arte abstrata enquanto tal. Mas suas operações se dariam nos termos de tal sistema. Gostaria de saber, então, se a arte chinesa enquanto um sistema que compreende em seu próprio interior transformações poderia ser uma região ideal para suas operações. Tenho uma questão suplementar: quando muda da perspectiva renascentista para a pintura abstrata e para a pintura chinesa, você é, em cada caso, um sujeito diferente?

H. D. – No que diz respeito à pintura chinesa, a primeira coisa a se dizer é que a noção de quadro, a noção de “tableau”, não é relevante. Ao desenrolar um pergaminho chinês só se pode vislumbrar uma parte de cada vez. Nos museus ocidentais, os visitantes podem ter acesso direto a eles, em toda a sua extensão, como também ocorre no museu do Palácio em Taipei, mas aí o fazem com grande relutância e parcimônia. Normalmente, somos autorizados a ver apenas uma parte, um trecho muito pequeno. E, quanto ao que chamamos de “pinturas”, elas não foram feitas para serem permanentemente penduradas na parede. Em termos lacanianos, não podemos falar do quadro como uma função na qual o sujeito teria que encontrar suas marcas. O espectador deve primeiro buscar acesso a ele, e aí encontrar seu caminho seguindo o rastro de alguma pequena figura de viajante montado em um cavalo, ou ser absorvido em contemplação, por intermédio de um eremita sentado à margem de um rio etc. Minha segunda observação é que os chineses têm a sua própria ideia daquilo de que trata a história da pintura. A história da pintura é, presumidamente, fundada não em reprodução,

17. KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2005.

mas em cópia. Tudo começa com os grandes modelos da antiguidade, que os artistas devem tentar igualar, ou pelo menos evocar. Mas, claro, há sempre alguma diferença que pode requerer consideração. O verdadeiro desafio é como lidar com as grandes obras primas do passado. Os artistas nunca conseguem se igualar a seus antecessores, mas eles devem tentar, tentar desesperadamente. É disso que trata a história da pintura – é disso que é feita em sua própria matéria, sem nenhuma preocupação declarada pela inovação. Agora, sobre o sujeito. Eu não o formularia em termos de alguém que olha para um Mondrian ou para uma pintura renascentista... Se me permitir, gostaria de transformar a sua pergunta. O sujeito não deve ser considerado, de modo algum, como algo dado. É verdade que o sujeito é, de certa maneira, um produto do sistema renascentista de pintura, no qual ele aparece, emerge como tal. Aquilo a que somos confrontados, em Mondrian, é um tipo inteiramente novo de sujeito, um “ *sujet nouveau*”, que ainda não podemos definir. A arte de Mondrian pede um novo sujeito, um novo tipo de sujeito. Diante de *Broadway Boogie-Woogie*, não posso deixar de perguntar a mim mesmo: “O que estou fazendo aqui? Tenho meu lugar aqui? Há espaço para mim?” Diante de uma pintura tradicional, sentimo-nos mais seguro, ela foi feita com essa intenção. De acordo com a definição de Alberti, do plano pictórico como uma seção da pirâmide visual, o espectador deveria posicionar-se no ápice da pirâmide, a fim de ter uma visão apropriada do “*tableau*”. Pascal ainda se demonstrava tributário de tal imagem quando se referia à perspectiva como um dispositivo que impunha olhar para uma pintura de um ponto de vista localizado de modo preciso e a uma distância igualmente precisa. Por princípio, era sabido onde se posicionar enquanto “sujeito”. Não existe tal compromisso diante de uma pintura de Mondrian (para não mencionar Pollock). Você nem sabe como deve pendurá-la na parede e assim por diante. Desenrolar uma pintura, como fazem na China, também implica uma relação diferente com a pintura. Mas eu não sou chinês, e não fui educado de um modo que me sirva para comentar apropriadamente o assunto.

Margaret Iversen – Gostaria de avançar nessa questão da pintura renascentista ou do sujeito como produto do sistema da perspectiva. Isto é, quão literalmente você diz isso. Ou seja, o que dizer da divisão de trabalho, das relações familiares? Você sabe, por certo, que esse tipo de condições sociais e econômicas muito fortes pro-

duz, de algum modo, o sujeito. Assim, não se poderia pensar que a perspectiva se constitui nesse momento por ser uma posição integral, satisfatória, ou o que quer que seja, para esse sujeito histórico?

H. D. – Minha resposta seria que a perspectiva renascentista baseava-se na abstração total de tudo a que você está se referindo, e que, a fim de realmente entendermos as implicações do sistema, temos que nos submeter à mesma regra. O tratado de Piero della Francesca sobre perspectiva começa com a suposição de que tudo de que precisamos é o olho, ou seja, um ponto. Nessa instância, não vejo o que classe, gênero etc tenham a ver com a questão. O sujeito é primeiramente reduzido a uma mera abstração, o que trará enormes consequências em termos gráficos, bem como filosóficos. Aí, então, é claro, concordo com você, estaríamos livres para levantar todas as questões que você acabou de mencionar. Mas o primeiro passo é reduzir o sujeito a um ponto. É por isso que a perspectiva foi tão influente, é por isso que ela está relacionada à ascensão do sujeito da ciência, de acordo com Lacan. Mas Lacan se equivocou; não percebeu a importância da redução do sujeito a um ponto. Para construir um sistema perspectivo não precisamos mais do que isso: um ponto. E um ponto apenas, sem necessidade de qualquer ponto de distância – Desargues deixa isso claro – e sem que se faça diferença entre o ponto de vista e o ponto de fuga. O sujeito é reduzido a um ponto exatamente da mesma maneira como no sistema gramatical pode ser reduzido a um “eu”. Quando você diz “je”, você não diz se é um trabalhador, ou uma mulher, ou um homem, diz “je”, isso é tudo. Não me lembro exatamente como está escrito no belo italiano de Piero: *“La prospettiva suona nel nome suo...”* Alberti foi o primeiro a relacionar o olho a um ponto (o vértice da pirâmide): o primeiro a lidar com o ponto como a imagem de uma linha perpendicular a um plano, com o resultado (a demonstração de Brunelleschi dependia disto) de que dois pontos localizados em uma única e mesma linha podem coincidir num plano. Mas ele ainda submeteu-se à óptica e à teoria clássica da visão em todos os seus aspectos, físicos e atmosféricos. Piero não precisa de nada além de um ponto. Nada além da geometria.

M. I. – Mas você precisa do desejo.

H. D. – Não nessa fase, que é apenas teórica. Você pode decidir, pode até querer ou precisar inscrever um ponto na superfície, ou querer segui-lo, ousou dizer: mas não se trataria de uma questão de desejo, nem de prazer.

M. I. – Oh?! Mas, seria justo dizer que, nessa discussão, quando

ARS **você diz que o sujeito é um ponto, e que é assim que a perspectiva constrói o sujeito...**

ano 14

n. 27

H. D. – Esta não é a maneira de colocar a questão. Você não pode introduzir o sujeito sem qualquer preparação. Primeiro você tem que lidar com o ponto, enquanto primeiro passo para o surgimento do sujeito, que acabaria por ser sexualizado – ou dotado de gênero. É uma mulher ou um homem? Isto não é uma questão de perspectiva. Não tem nada a ver com ideologia. Como bons frutos de 1968, alguns amigos, interessados em teoria do cinema, começaram a discutir a perspectiva enquanto um típico sistema burguês. Isso não significava nada para mim. Era como dizer que a aritmética era «burguesa». Nós conhecemos essa também, a ideia de uma ciência “burguesa”. Claro que há uma arte burguesa, mas não faz muito sentido lidar com a perspectiva em tais termos. Perspectiva não é uma ciência, mas tende nessa direção.

M. I. – Mas você disse, sim, em pelo menos uma ocasião – estava querendo dizer, por exemplo, que a prática de François Rouan poderia estar a estabelecer um modo de proceder com o “tableau” que ofereceria algo como um repensar o sujeito do “tableau”. Uma alternativa ao sujeito, à gramática do sujeito instalado pela perspectiva.

H. D. – Devo lhe agradecer por se referir ao trabalho de François Rouan, outro bom amigo meu – não sei se você está familiarizada com a abordagem que ele propõe da pintura, chamada “tressage”. Pintava duas telas, cortava-as em tiras, que ele, então, entrelaçava com cuidado, a fim de produzir o que ele chamou de «tableau». Mais uma vez, aqui está o apelo a um novo sujeito, “*un nouveau sujet*”. Não temos ideia do que isso possa significar, exceto olhando para esse novo tipo de pintura. Não podemos nos aproximar de uma pintura de Mondrian da mesma maneira como nos aproximamos de uma pintura de Piero della Francesca. Ela situa, aborda o espectador de uma maneira totalmente diferente. Até que ponto importa se o espectador é uma mulher ou um homem? Você pode levantar essa questão, mas aí o sujeito já não é mais redutível a um ponto.

M. I. – E, então, a gramática da predicação...

H. D. – ... é totalmente diferente. Isso é parte da questão. Temos, então, de lidar novamente com o olho e os predicados que o olho é capaz de suportar. A promessa da obra de Rouan, de certo modo, é que o sujeito está instalado não como um ponto isolado, mas como uma duplicidade...

M. I. – Dividido, cindido.

H. D. – Dividido, cindido. Portanto, a questão de gênero, tal como é potencialmente levantada no que concerne à prática de Rouan, é muito diferente da questão de gênero como seria levantada em relação ao trabalho de um artista renascentista. Temos que entender que a perspectiva é um exemplo típico do que significa a abstração na arte ocidental. As primeiras linhas do tratado de Alberti sobre a pintura – ninguém jamais mencionou isso – são tiradas diretamente de Aristóteles. Segundo Aristóteles, os matemáticos entendem uma superfície como algo que não tem qualquer textura, uma linha, como algo sem espessura, um ponto, como algo sem extensão. A fim de tornar as coisas visíveis, o pintor depende de um meio mais substancial. Mas, não obstante essa restrição, a abstração funciona na pintura renascentista de modo paradoxal: como é que podemos pensar no abstrato em termos de visibilidade?

S. B. – Outro aspecto que você menciona em *Théorie du nuage* não é tanto a abstração, mas a repetição. Os *jus fetiale*¹⁸, conforme empregado pelos romanos, exemplifica isso. Ele decerto funcionaria de modo muito diverso?

H. D. – Sim, obrigado por mencionar um motivo de grande importância e para o qual eu não dediquei atenção suficiente no *Théorie du nuage*. Devemos a Georges Dumézil, o historiador francês das religiões, alguns exemplos muito interessantes de repetição, no sentido em que você acaba de mencionar. Durante o período arcaico, uma determinada categoria de sacerdotes deveria abrir caminho antes que exército romano tentasse invadir um país estrangeiro. Eles não estavam agindo como espões, na clandestinidade. Pelo contrário, trabalhavam abertamente, marcando os pontos onde a batalha deveria acontecer, de acordo com um ritual preciso. Da mesma maneira que a principal tarefa da perspectiva era construir o tabuleiro de xadrez sobre o qual a representação deveria acontecer, os *fetiale* estavam encarregados de montar o cenário para os atores que viriam. Isso sendo feito, eles voltariam para Roma, e o exército procederia de acordo com as linhas estabelecidas pelos sacerdotes. Em outro nível, não mais abstrato ou ritual, penso na perspectiva como uma instituição do teatro. Nestes termos, a perspectiva também é repetitiva. Primeiro, ela instala a grade [*grid*] em que a *istoria* ocorrerá. Isto é exatamente o que Alberti tem em mente quando descreve o tabuleiro de xadrez como um terreno no qual se deve-se montar uma decoração tridimensional, que serviria como um cenário para a *storia*. E isso é exatamente o que Foucault tinha em mente quando caracterizou *Las*

18. O *jus fetiale* designava, na Roma antiga, um direito que dava consagração religiosa a tratados e negociações diplomáticas. O *fetial* era uma espécie de sacerdote que integrava colegiados incumbidos das relações entre Roma e outros povos [N.T.].

ARS *Meninas* como uma representação do sistema de representação clássica.
ano 14 **A**¹⁹. – Posso estar errado, mas me parece que vocês estão falando coisas distintas. Quando você fala sobre o sujeito, quer dizer algo fundamentalmente diferente de Maggie Iversen. Parece-me que, quando você fala sobre o ponto que constitui o sujeito como

19. Intervenção de autor identificado apenas pela inicial “A” na versão original da entrevista [N.R.].

20. Literalmente: assunto [N.R.].

um produto do sistema da perspectiva, trata-se de um argumento filosófico, lógico, ou estrutural sobre algo que necessariamente é parte desse sistema. É somente quando o sistema é habitado, conforme são colocadas as peças em um tabuleiro de xadrez e se tem um jogo em particular, que se obtém um sujeito particular, com características particulares. Desse modo, você está falando sobre algo filosófico e Maggie Iversen, parece-me, apresenta um outro tipo de argumento.

H. D. – Eu formularia de maneira diversa. Quando me refiro ao ponto enquanto produto do sistema, não há nada filosófico nisso, mesmo que possa ser de grande importância para a filosofia.

A. – Mas o ponto é um produto lógico do sistema...

H. D. – ... um produto geométrico.

A. – ...e isso é algo diferente do que Maggie estava dizendo?

H. D. – Claro, há um «sujeito da diferença» entre nós – significando que não se trata de uma palavra com apenas um sentido. É isso que é tão interessante. Vocês têm em inglês um conceito notável: “*subject matter*”²⁰. É extraordinário. Lembro-me de discutir este assunto com Schapiro...

A. – Ou “object matter”.

H. D. – Sim, você tem razão, porque “subject matter” parece um paradoxo ou um oxímoro: a coisa mais abstrata, o sujeito, transforma-se em matéria ou a matéria se transforma em sujeito. Bem, suponho que em inglês, como em francês, “subject” não se refira apenas a uma pessoa física ou gramatical, “eu”, “você”, “ele” etc. Existem diferentes sentidos da palavra, tanto ativos como passivos. Um aspecto interessante da teoria da perspectiva é que ela lhe permite e até mesmo pede que você pense sobre todas essas diferenças. Você pode pensar em todos esses diferentes significados de “sujeito” em termos de perspectiva. É por isso que o paradigma é tão forte, por isso nunca se esgota. Você tem apenas que olhar para o que está acontecendo nas novas mídias. Elas todas se referem à perspectiva enquanto um sistema que é, de certo modo, ahistórico. É por isso que não faz sentido se referir a ela como «burguesa», ou o oposto. O paradigma ainda está ativo. Ele ainda é útil em termos

teóricos e nunca vai deixar de funcionar como modelo.

A. – Isto também significa, não é, que a mesma coisa se aplica às narrativas que contamos. Há uma forte tendência, na história da arte, de contar histórias sobre o Modernismo e o surgimento da abstração, nas quais se pensa a pintura descartando coisas que se designam por convenções, e que são, evidentemente, descartáveis. Uma delas é a perspectiva, que foi descartada um sem número de vezes, certo? Mas me parece que a perspectiva é importante, tanto em razão das coisas que nos permitem interagir com ela, quanto em razão do que dela foi suprimido. Não é óbvio que possamos descartar a perspectiva, ou que ela tenha sido descartada. Enquanto houver a questão do «tableau», em certo sentido, haverá sempre uma questão de perspectiva. Mas acho que ela permanece ativa na pintura francesa nos anos 1950 e 1960, ao passo que, pelo menos, nos EUA, achávamos que já a havíamos abandonado.

H. D. – Há um livro clássico de Fritz Novotny intitulado *Cézanne e o fim da perspectiva científica*. Mas Cézanne nunca alegou ter descartado a perspectiva. Quando diz “tenho que tratar as coisas com o plano, a esfera e o cilindro”, a afirmação não tem nada a ver com a introdução de cubos, esferas, ou triângulos em suas pinturas. Refere-se, simplesmente, a diferentes tipos de projeção geométrica: planas, esféricas, ou cônicas. Cézanne jamais rejeitou a perspectiva. Meu argumento é que a perspectiva desempenha um papel muito mais importante em nossa cultura agora do que durante o Renascimento. Não há tantas pinturas assim construídas de acordo com uma perspectiva estrita no século XV; já o filme, a fotografia, as novas mídias, dependem diretamente dela.

Tamara Trodd – Posso perguntar sobre Mondrian?

H. D. – Bem, Mondrian é um caso totalmente diferente, mas você pode ver que a única maneira de se livrar da perspectiva foi se tornar abstrato.

T. T. – Mas ainda tem a ver com o “tableau”?

H. D. – Certamente tem a ver com a questão do “tableau” enquanto tal. Você sabe que agora é moda dizer que já não temos de lidar com a pintura, que a pintura é algo do passado. De certa maneira, isso é verdade, mas, por outro lado, quando olhamos para o que está acontecendo em termos de vídeo arte e em termos de arte conceitual, o modelo pictórico ainda está em funcionamento por toda parte. E boa parte dos fotógrafos está, obviamente, tentando produzir um tipo de fotografia que pode ser recebido, em termos de mercadoria e com o auxílio da cor e de grandes

formatos, como substituto de pinturas. A pintura pode parecer fora de moda; o modelo do « tableau » ainda está ativo.

Briony Fer – Concordo absolutamente com o que o você acabou de dizer, mas estou interessada no ponto de Tamara sobre Mondrian. Eu não sei se esta é uma questão menor, e estou um pouco confusa, porque achei que você havia se referido há pouco a um novo tipo de sujeito com Mondrian. Por outro lado, Mondrian é surpreendente, dado que em alguns aspectos representa uma espécie de abstração um bocado antiga. Você sabe – que permaneceu em voga durante muito tempo. E poderíamos pensar que nos tornamos demasiado familiarizados com ela. Por outro lado, você falava, nesta manhã, de uma maneira muito interessante, sobre uma exposição que eu acho que você nunca chegou a fazer, na qual você queria remontar a abstração a um tempo muito antigo.

H. D. – E muito a frente também.

B. F. – E muito a frente. Uma das coisas que você fez maravilhosamente – e foi muito influente, por certo, com seu trabalho sobre perspectiva – é o modo como a tornou tão extraordinariamente elástica e penetrante. Mas me pergunto se a questão a respeito de Mondrian é um problema lateral... ou um paradigma alternativo, que você pudesse querer tornar tão grande e significativo quanto o outro...

H. D. – Concordo, mas Mondrian foi muito radical à sua própria maneira. Você não pode lidar com Mondrian do mesmo modo como lida com outros pintores. Com Pollock. Pollock é muito mais radical do que Picasso, exceto no período cubista de Picasso. Mas existem alguns momentos na arte do século XX que são tão radicais que temos de levá-los em conta. E você não pode tratar Mondrian como algo do passado, meramente. Para mim, a razão de a arte do século XX ser tão importante é que ela explorou muito das possibilidades do quadro lidando com a cor. Temos alguma ideia sobre abstração geométrica, mas não temos ideia do que seja abstração cromática. Yve-Alain tem alguma ideia de que seja, quando trata de Ellsworth Kelly. Mas ainda temos que investigar isso. Minha ideia é que, da mesma maneira que a arte abriu caminho ao desenvolvimento da geometria, em termos de pontos, linha e superfície, a arte moderna abriu e ainda está abrindo caminho para uma geometria da cor que vai se desenvolver nos próximos séculos.

B. F. – A cor, então, é uma questão crucial.

H. D. – Certamente. E isso tem a ver com o ponto, porque um ponto pode não ter extensão em termos matemáticos. Mas para que um ponto cromático possa ser ativo, ele precisa de alguma extensão. Os pontos de Seurat, você sabe, não podem ser minimizados. Eles precisam de alguma extensão para funcionar como pontos cromáticos. Mas isso significaria um começo inteiramente novo em geometria.

Público – Estou pensando em forçar essas questões a um terreno ligeiramente diferente. Uma das coisas que foi marcante para mim, hoje – se pensarmos, novamente, no que você dizia sobre o que é a história da arte, o que é a filosofia na arte, e assim por diante, é o quanto nos debruçamos, nos últimos trinta minutos (a esta altura, provavelmente até mais), sobre a questão do espectador, sobre o observador [*beholder*], o sujeito. A pessoa, por assim dizer, no ponto de recepção da obra de arte final. E o que estou pensando – e estou pensando isso porque trabalho em uma escola de arte, com pessoas que fazem arte, e sei que hoje há bastante gente desse meio por aqui – é que, em vez de pensar a questão a partir de um tipo de perspectiva histórica, onde se está na posição de receber um item acabado, nossa preocupação é, muitas vezes, mais sobre como se pensa, se testa o conhecimento, se alarga o conhecimento através da realização mesma do trabalho. Suponho, falando muito cruamente, que se trata de uma questão de oposição entre produção e consumo. Estou pensando na necessidade de se reavaliar ideias que recebemos através de Kant, cuja obra se revelou um dos principais fatores da institucionalização desse tipo de abordagem. Esta é uma questão ampla, e não pretende, de modo algum, ser maliciosa, mas acho que levanta problemas muito importantes sobre a maneira como se pensa sobre a arte e sobre o alargamento da filosofia na direção da arte. Possivelmente movendo-se em direção aos objetos de arte do modo como falamos anteriormente. Mas pensando sobre eles nos processos de produção, por assim dizer. Você toca nessa questão, circunstancialmente, mas o tema principal da discussão (que eu acho que não é de todo surpreendente, uma vez que este é o mundo que habitamos) foi impulsionado pela ideia da recepção da arte como uma mercadoria acabada, ou possivelmente inacabada. Mas, mais do ponto de vista daquela que a pratica.

H. D. – Estou surpreso em ouvir Kant invocado no contexto das manifestações do público, porque quando penso em Kant, eu o vejo oferece-

rendo-nos um tipo de estética que é, de qualquer maneira, e muito fortemente, cravada no objeto. É verdade que sou eu quem diz que o objeto é belo. Mas meu julgamento seria irrelevante se não houvesse um alvo.

A. – Bem, Kant nunca diz o que é belo.

H. D. – Você está certo: ele nunca o faz. Mas pode-se argumentar que todo o peso da sua estética, de fato, tem menos a ver com o espectador do que com o objeto.

A. – Eu diria o contrário.

YVE-ALAIN BOIS – Kant não oferece qualquer regra, é o que há de tão surpreendente. Não existe uma regra estética, exceto a de que é preciso ter a convicção de que seu julgamento é de valor universal. O julgamento é subjetivo, na medida em que tem que ser feito por alguém, mas precisa ser fundado objetivamente...

H. D. – O que é impressionante, na análise do juízo de gosto, é que não se pode dar qualquer razão objetiva para fundamentá-lo. No entanto, há uma nota de rodapé sobre a cor em que Kant se refere explicitamente aos novos desenvolvimentos em Óptica e afirma explicitamente que começar a lidar com a luz e a cor em termos matemáticos poderia levar a uma forma mais rigorosa de juízo estético. Concordo com você: a tarefa, agora, é passar da esfera da recepção de volta à da produção. Neste ponto, eu estou, estritamente, com Marx: a produção vem em primeiro lugar, não importa quais as reivindicações da ideologia do consumo. É por isso que é tão importante manter-se em contato com os artistas e seu trabalho em andamento.

A. – E acho que em um trabalho como o de Yve-Alain essa ideia resultou em uma tremenda ênfase e cuidadosa atenção para o modo como a obra é feita [*'made-ness' of the work*].

H. D. – Concordamos nisso. A recepção certamente deve ser levada em conta. Mas não se pode ter acesso real às artes através dela.

Y-A. B. – Tenho certeza de que o fato é pouco conhecido, mas, nos anos pós-1968, Althusser realizou um seminário e queria produzir um livro sobre a produção de arte do ponto de vista de seus autores, com base em entrevistas e na análise de sua prática a partir de um ponto de vista marxista... Você se lembra disso?

H. D. – É claro que me lembro. Essa foi uma das razões de minha adesão à École Normale. Eu cheguei mesmo a publicar na *Scolies*, um periódico de vida curta patrocinado pela ENS, uma espécie de manifesto intitulado “Historie et/ou théorie de l’art”, em que há um eco dessas

discussões. O problema, em retrospecto, foi com o tipo de artistas em que cada um de nós estava interessado... bons tempos!

A. – Podemos terminar por aqui?

H. D. – Claro que sim! Quero agradecer a todos vocês, antes de nos retirarmos. Foi realmente uma grande experiência para mim. Obrigado!

Hubert Damisch (1928) é Professor Emérito de História e Teoria da Arte junto à École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris, tendo fundado na instituição o Centro de História e Teoria da Arte (CEHTA). Lecionou na Universidade Cornell, Universidade Colúmbia e Centro de Estudos Avançados em Artes Visuais, em Washington. Damisch publicou, entre outras obras fundamentais, **Théorie du nuage: pour une histoire de la peinture** (Paris: Seuil, 1972), **L'Origine de la perspective** (Paris: Flammarion, 1987), **Le Jugement de Pâris: iconologie analytique**, (Paris: Flammarion, 1992), **Un Souvenir d'enfance par Piero della Francesca** (Paris: Seuil, 1997) e **La Dénivelée: à l'épreuve de la photographie** (Paris: Seuil, 2001).

Stephen Bann (1942) é Professor Emérito de História da Arte na Universidade de Bristol e editor da **Oxford Art Journal**. Publicou **The clothing of Clio** (Cambridge: Cambridge University Press, 1984), **The inventions of history** (Manchester: Manchester University Press, 1990), **Romanticism and the rise of history** (Nova York: Twayne Publishers, 1995) **Ways around modernism: theories of modernism and postmodernism in the visual arts** (Londres: Routledge, 2006), entre outros.

Filippo Brunelleschi, *Catedral de Florença - Santa Maria del Fiori*. Desenho de Ludovico Cigoli, [1559-1613].

Artigo recebido em 26 de Maio de 2016 e aprovado em 12 de Junho de 2016.

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2016.117618

MI
 76
 77
 78
 79
 80

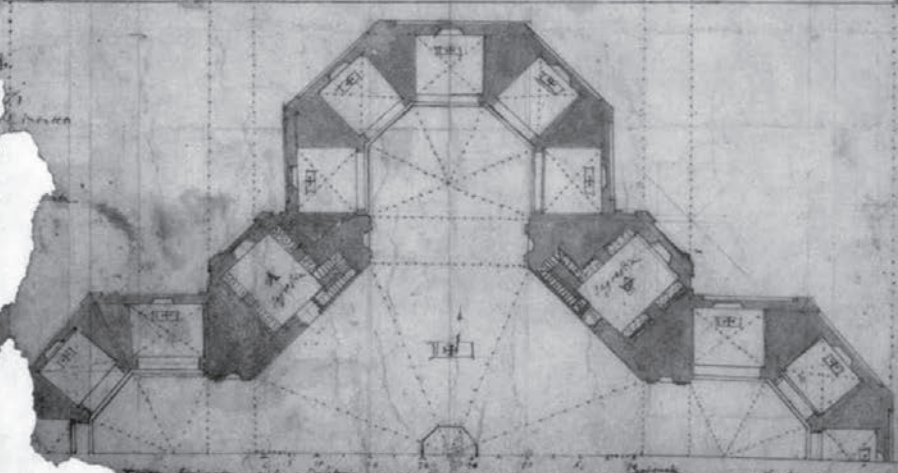
il punto A
 il punto B
 il punto C
 il punto D
 il punto E

La punta pare me
 lo Prate
 La punta pare me
 lo Prate
 La punta pare me
 lo Prate

A B
 C D
 E F

LA M
 C V
 DEL F

il diametro della volta è di metri 115
 il diametro della base del tamburo è di metri 80
 il diametro della base della cupola è di metri 40
 il diametro della base della cupola è di metri 40



Vertical text on the right side of the page, likely a list of dimensions or a scale:

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20

Bottom text at the bottom of the page, likely a title or reference:

La pianta pare me lo Prate