

37

ARS **Yve-Alain Bois***

ano 16

n. 32

Tough love¹

Artigo

Tough love

palavras-chave:
arte moderna; arte
contemporânea; história da
arte; teoria da arte;
Hubert Damisch

O texto a seguir apresenta a contribuição de Yve-Alain Bois ao colóquio “Hubert Damisch, l’art au travail”, organizado em homenagem ao autor de *Théorie du nuage*, em Paris, pelo Institut National d’Histoire de l’Art, nos dias 8 e 9 de novembro de 2013. O relato rememora o convívio de Bois com Hubert Damisch e Roland Barthes, autores cujos seminários ele frequentou no início dos anos 1970.

keywords:
modern art; contemporary art;
history of art; theory of art;
Hubert Damisch

The following text presents the contribution of Yve-Alain Bois to the colloquium “Hubert Damisch, l’art au travail”, a homage to the author of *Théorie du nuage* organized in Paris by the Institut National d’Histoire d’Art in November 8th and 9th 2013. The report recalls the author’s relationship with Hubert Damisch and Roland Barthes, whose seminars Bois attended to during the early 1970’.

1. Tradução de Sônia Salzstein.

*Institute for Advanced Study
[IFS], Princeton.

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.
ars.2018.143243.

“O que, na obra de Hubert Damisch e nos problemas por ele abordados, teria desempenhado papel importante em seu próprio trabalho?”

Fácil responder, inicialmente pensei, mas quando tentava colocar as ideias no papel, me dei conta de que o débito a um mentor jamais pode ser sopesado – eu o sabia em teoria, mas nunca o havia experimentado tão vividamente. Não apenas porque nosso horizonte intelectual é necessariamente um ponto cego, mas porque o débito é feito de múltiplas camadas e age para além de nosso controle, a partir dos múltiplos recessos de nossa memória. Onde começa o débito? Ele pode, de algum modo, ser circunscrito? O que exatamente se aprende de um mentor? Será que a formação intelectual se dá conforme o modelo vegetal? De início uma semente, depois os jovens brotos, depois ramos se estirando em muitas direções, alguns interrompidos abruptamente ou se bifurcando, outros, não cessando de crescer e se tornar mais fortes? E se for assim, qual a natureza da semente? Como é semeada? Em que solo?

De fato, eu já havia escrito diversas vezes sobre o trabalho de Hubert (impossível, para mim, deixar de evocá-lo por seu primeiro nome). Não somente em razão da importância que teve para mim², mas também para a história da arte em geral. Disposto a não me repetir, comecei a ler ou reler livros de Hubert surgidos depois da última publicação que eu havia resenhado (o catálogo da exposição “Moves”, que ele havia organizado no Museu Boijmans van Beuningen, em Roterdã, em 1997³. O que encontrei não correspondia, absolutamente, a minhas expectativas. Não é que se invalidasse a análise de sua obra que eu antes havia proposto, mas tratava-se de algo que a extravasava por todos os lados.

Conforme a leitura que eu fizera até então, quatro modelos teóricos haviam sucessivamente desempenhado papel determinante no trabalho de Hubert. Primeiramente, o modelo perceptivo que ele havia elaborado contra Sartre, com a ajuda de Merleau-Ponty; depois o modelo técnico (ou epistemológico-háptico), graças ao qual ele havia logrado se libertar do preconceito modernista que privilegiava o visual; a seguir, o modelo simbólico, inspirado por um Cassirer modificado pelo formalismo russo, por meio do qual ele havia analisado as relações dinâmicas que entre si mantêm as séries discursivas reagrupadas na linguagem marxista sob a etiqueta de superestrutura ideológica (arte, ciência, religião, filosofia etc.); enfim, o modelo estratégico, que lhe havia permitido escapar ao impasse para o qual uma posição estritamente estruturalista o teria inelutavelmente conduzido.

Minha primeira surpresa foi que esses diferentes modelos, que ele havia colocado em prática um após o outro, coabitavam, entravam

2. Especialmente em um balanço de *Fenêtre jeune cadmium*, cujo título em inglês, *Painting as model*, nomeou uma coletânea de artigos nos quais esse balanço foi retomado, o que pretendia ser uma homenagem, e que foi, de fato, percebido como tal. Cf. BOIS, Yve-Alain. **Painting as model**. Cambridge: MIT Press, 1990.

3. DAMISCH, Hubert (org.). **Moves** (catálogo da exposição). Roterdã: Museum Boijmans van Beuningen, 1997.

4. Lançado antes da data da obra que tomo como ponto de partida – [o catálogo de] “Moves” – e que até então eu não havia lido.

5. DAMISCH, Hubert. **Skyline: la ville Narcisse**. Paris: Seuil, 1996. (N. T.)

6. DAMISCH, Hubert. **Un souvenir d'enfance de Piero par Piero Della Francesca**. Paris: Seuil, 1997.

7. DAMISCH, Hubert. **L'amour m'expose**. Paris: Klincksieck, 2001.

8. DAMISCH, Hubert. **La dénivelée: à l'épreuve de la photographie**. Paris: Seuil, 2001.

9. DAMISCH, Hubert. **La peinture en écharpe**. Paris: Klincksieck, 2001.

10. DAMISCH, Hubert. **Le jugement de Pâris**. Paris: Flammarion, 1992.

11. BARTHES, Roland. **Sade, Fourier, Loyola**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

12. Aqui utilizamos a edição em português de 2008. BARTHES, Roland. **Sobre Racine**. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2008. (N. T.)

13. Barthes oferece uma definição de “biografema” no prefácio de *Sade, Fourier, Loyola* (2005, p. 706): “si j'étais écrivain, et mort, comme j'aimerais que ma vie se réduisît, par les soins d'un biographe amical et désinvolte, à quelques détails, à quelques goûts, à quelques inflexions, disons : des « biographèmes »,

em competição em sua obra recente, com ligeira vantagem para os modelos perceptivo e estratégico – penso particularmente em *Skyline: la ville Narcisse* (1996)^{4,5}, *Un souvenir d'enfance de Piero par Piero Della Francesca*⁶ (1997), *L'amour m'expose*⁷ (2001), *La dénivelée: à l'épreuve de la photographie*⁸ (2001) e *La peinture en écharpe*⁹ (também de 2001). Ainda descobri que certo afrouxamento das regras do jogo lhe permitiu, dali em diante, levar em conta diversas tradições da *Kunstwissenschaft*, que até então ele tivera de excluir a fim de estabelecer seu domínio próprio de pesquisa – tal como Saussure, por exemplo, tivera de ignorar o que havia constituído anteriormente o essencial de suas preocupações, a genealogia das línguas indo-europeias, para fundar a linguística estrutural. Uma das tradições a operar um retorno surpreendente no trabalho de Hubert (o que havia principiado com *Le jugement de Pâris*¹⁰, em 1992) é a iconologia. É claro que se trata de uma iconologia revista, a um só tempo informada pela noção de tema enquanto procedimento, herdada ao formalismo russo, e pela prática derridiana da desconstrução. Essa guinada particular me evoca a maneira como Roland Barthes aceitou a biografia como material literário (ou, mais exatamente, “romanesco”) em *Sade, Fourier, Loyola*¹¹, não obstante sua admiração de sempre pela polêmica de Proust contra Sainte Beuve e seu próprio combate contra a velha Sorbonne, após o escândalo causado por seu *Sur Racine*¹², de 1963.

Ao refletir sobre a similaridade entre essas duas guinadas – e sobre a estratégia comum em que se baseavam, isto é, o direito de salva guarda, de retornar a modelos teóricos obsoletos quando um objeto de indagação resistisse a modelos mais recentes; o direito de transformar esses modelos esgotados e de devolvê-los à circulação – fiquei subitamente aturdido com o papel atribuído à autobiografia na prosa recente de Hubert, me perguntando se o último modelo que ele havia decidido testar não seria a noção barthesiana de biografema¹³ e, caso isso se confirmasse, o que se poderia aprender daí. O que se pode aprender, a propósito, de uma posição autobiográfica? Talvez um modo de interpelação, um modo de apreender aquilo que visamos – o que não é, afinal de contas, uma lição negligenciável para quem se dedica ao ensino.

Não que esse modo de interpelação seja *a priori* mais eficaz que qualquer outro, mas particularmente no trabalho de Hubert o é, porque se combina a uma tática da qual ele se apropriou desde que havia principiado a escrever. Em uma entrevista publicada há muito tempo atrás, no momento da aparição de *Ruptures cultures*, em 1976¹⁴, Hubert me disse que gostaria de “fagocitar” seus leitores. Falávamos de sua sintaxe, dessas frases labirínticas que se redobram sobre si mesmas em múltiplas digressões, e que nos vemos inclinados a reler quando chegamos ao ponto

final, a fim de nos assegurar de que não deixamos escapar nada pelo caminho. Era, em particular, a propósito de suas “primeiras frases” que eu o questionava; mas curiosamente – deixando de lado a extensão delas e a forma de arabesco que com frequência desenhavam, eu não aludira a uma característica que se havia tornado cada vez mais evidente quando se liam seus textos mais recentes e que é, senão a condição necessária, ao menos o corolário de sua fagocitose: os intróitos abruptos – a maneira pela qual, no início de cada um de seus escritos, tanto os longos como os curtos, ele repentinamente lança o leitor à água, sem qualquer advertência; deixa-o diante de uma “floresta invernal”, para falar como Joseph Koerner a propósito de um quadro de Caspar David Friedrich¹⁵, *Bosquet d'arbres sous la neige*, de 1828 (refiro-me aqui à primeira frase do livro de Koerner sobre Friedrich, até onde sei, a primeira obra de história da arte em língua inglesa a iniciar assim, sem preâmbulo. Sem introdução, sem prefácio, sem a profusão de agradecimentos; apenas essas primeiras palavras: “You are placed before a thicket in winter” [Você se encontra diante de uma floresta invernal]). Éramos imediatamente submersos na mata do texto, empurrados à piscina por uma figura de autoridade cuja filosofia pedagógica é que só se aprende a nadar nadando: *though love*¹⁶, como se diz em inglês. Essa pedagogia do *tough love* está no cerne da prática de escritura de Hubert. Quase todos os seus escritos principiam por um golpe de bastão *zen*¹⁷ que ressoa por um breve instante antes de nos colocar em movimento e nos forçar a resistir ao lento trabalho de digestão ao qual seremos irremediavelmente submetidos.

Fiquei estupefato a primeira vez que li *Théorie du nuage*¹⁸ (em 1972, quando foi publicado), diante de suas palavras iniciais: “Dado, em Parma, as cúpulas pintadas em afresco por Correggio...”¹⁹. Não entendo, portanto, como não havia pensado em fazer a conexão, no momento da entrevista, entre esse tipo de investida e o que Hubert me falava de seu desejo de fagocitose – ainda mais que o precedente proustiano (“longtemps je me suis couché de bonne heure...”²⁰) deveria ter me deixado com a pulga atrás da orelha. Será que eu havia me tornado demasiado próximo dele, e o método do *tough love* já não surtia efeito em mim? Vendo-me, talvez, na iminência de ser imunizado contra o golpe de bastão *zen*, eu estaria prestes a me tornar um clone? Hubert, eu me recordo, devia ter percebido algo assim. A entrevista em questão veio à tona no momento mesmo em que eu deixava de participar de seu seminário, a pedido dele. Relembrando sua difícil convivência com Pierre Francastel na École Pratique des Hautes Études e de quanto tempo havia se passado até que ele se sentisse enfim libertado dessa figura tutelar; temendo que eu jamais fosse capaz de voar com minhas

dont la distinction et la mobilité pourraient voyager hors de tout destin et venir toucher, à la façon des atomes épicuriens, quelque corps futur, promis à la même dispersion ; une vie trouée en somme, comme Proust a su écrire la sienne dans son œuvre”. Em tradução livre: “se eu fosse escritor, e estivesse morto, como gostaria que minha vida se reduzisse, pela diligência de um biógrafo amigável e desenvolto, a certos detalhes, certos gostos, certas inflexões, digamos – os ‘biografemas’, cuja singularidade e mobilidade poderiam viajar fora do alcance de qualquer destino e vir tocar, à maneira dos átomos epicurianos, algum corpo futuro, prometido à mesma dispersão; em suma, uma vida oca, como Proust soubera escrever a sua na própria obra”. (N. T.)

14. DAMISCH, Hubert.

Ruptures culturelles. Paris: Éditions de Minuit, 1976.

15. KOERNER, Joseph Leo.

Caspar David Friedrich and the subject of the landscape. London: Reaktion, 2009.

16. Em tradução livre: “amor severo”. A expressão designa atitude severa e implacável de encorajamento do mestre em relação ao discípulo, o qual quer ajudar sem parecer condescendente. (N. T.)

17. No zen budismo, o mestre zen controla e corrige os movimentos dos praticantes da meditação portando um bastão de madeira, o *kyōsaku*. Não se trata de castigo ou punição – os toques visam o encorajamento e a liberação dos praticantes. (N. T.)

18. DAMISCH, Hubert. **Théorie du nuage**: pour une histoire de la peinture. Paris: Seuil, 1972.

19. No original: "Soit, à Parme, les coupoles peintes à fresque par le Corrège..." (N. T.)

20. Frase que inicia o relato do tomo primeiro de À la recherche du temps perdu, *Du côté de chez Swann*, publicado em 1913. Na versão brasileira: "Durante muito tempo, deitava-me cedo". Cf. PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido**. v. 1. São Paulo: Biblioteca Azul, 2016. (N. T.)

21. Cf. DAMISCH, Hubert. **L'origine de la perspective**. Paris: Flammarion, 1987. (N. T.)

próprias asas se continuasse a me embeber de seus ensinamentos e a aprender por capilaridade; decidindo que havia chegado o momento de eu me por à prova – ele me privou brutalmente de minha dose semanal do seminário. Esse derradeiro golpe de bastão zen, simétrico àquele me diante o qual eu havia, texto após texto, submergido em seu universo de discurso, me pareceu cruel à época. Foi apenas muito mais tarde, tendo eu mesmo me tornado professor, que compreendi toda a generosidade do gesto. Entre outras coisas, essa privação inesperada teve por efeito imediato o lançamento da revista *Macula*, que eu produzia com Jean Clay – iniciativa que Hubert encorajou muito ativamente, oferecendo -nos diversos ensaios, entre os quais o primeiro esboço daquilo que viria a ser, oito anos mais tarde, *L'origine de la perspective*²¹, mas da qual ele conservou certa distância, ainda que ela resultasse diretamente de seu seminário. Também isso era pura generosidade da parte dele: permitir que dispuséssemos de seu legado conforme quiséssemos, sem qualquer censura; e quem quer que se aventurasse hoje a folhear os números da revista – e, em particular, a ler o editorial do primeiro número – não teria qualquer dificuldade em descobrir aí um desejo quase infantil de seduzir o mestre, mestre que muito facilmente poderia ter se apropriado da revista e a instrumentalizado para sua promoção pessoal, se assim tivesse desejado.

Pouco a pouco, sem que absolutamente eu o tenha previsto, acabei eu mesmo me deslocando para o terreno autobiográfico. Talvez isso fosse inevitável, considerando a questão que tento responder aqui, mas não é em celebração que eu gostaria de me ater. Em vez disso, gostaria de tentar cingir aquilo que recebi diretamente dos ensinamentos de Hubert e mostrar, para aqueles que não puderam ter essa experiência, como se pode reconhecer em seus escritos o estilo de seu seminário. De fato, relendo-os percebi que aquilo que designo como seu modo de interpelação ou de abordagem poderia ser nomeado, simplesmente, modelo pedagógico. As passagens autobiográficas que se seguem têm o único objetivo de trazer alguma luz a esse modelo.

Encontrei Hubert no outono de 1971, pouco depois de minha chegada a Paris para estudar com Roland Barthes. Foi Barthes, a propósito, que me prescreveu seguir como ouvinte o seminário de Hubert. Naquela época eu abandonara completamente meu sonho de estudar história da arte. Tentara duas vezes, ambas desastrosas. Na primeira, ainda um colegial, eu havia assistido às duas primeiras conferências

de um curso consagrado à arquitetura românica, na Universidade de Toulouse; a segunda foi na época de meu primeiro ano de faculdade, em Pau, para onde meus pais haviam se mudado enquanto eu passava um ano nos Estados Unidos, na condição de aluno intercambista, logo depois de receber o *bac*²². Os cursos em Toulouse haviam sido uma caricatura, mas eu sabia o suficiente sobre o tema – tendo visitado inúmeras igrejas e claustros dos arredores – para atribuir a mediocridade deles à decrepitude do velho professor que os proferira. O fiasco em Pau havia sido mais sério: era o único curso de história da arte entre os oferecidos pela Faculdade de Letras de Pau, e a ministrante era jovem e agressiva. Suas posições eram hiperconservadoras e ela não dava trégua, atacando tudo pelo que eu começava a me interessar – lembro-me em particular de sua diatribe contra Wölfflin! Se ela tivesse vertido seu veneno contra Hubert, é bem provável que eu tivesse de imediato me lançado à procura das publicações dele, e que minha aversão crescente pela história da arte se visse, ao final daquele ano, consumada naquilo que eu pensava ser um adeus definitivo. Mas ela não se pronunciou sobre Hubert, e eu tive de encarar o tédio fenomenal de seu curso sobre arte inglesa – ainda hoje é impossível para mim olhar um Hogarth ou um Gainsborough sem ter de lutar ativamente contra a maré de más recordações que me sobrevêm desse curso fatídico. Deixei a França há muito tempo para poder dizer se as coisas mudaram desde então, mas há quarenta anos a situação da história da arte na França era absolutamente catastrófica. O seminário de Hubert era, talvez, o único lugar onde ela não fora reduzida a algo como a filatelia.

Isso eu ignorava totalmente, e reagi com o maior ceticismo ao conselho que me deu Barthes logo que cheguei a Paris – ir ao seminário, ver do que se tratava. Foi a contragosto que o fiz. Havia passado o verão trabalhando meu luto pela história da arte e estava convencido de que a semiologia, então a disciplina que Barthes oficialmente ensinava, era o que mais me convinha. Jamais esquecerei a primeira sessão do seminário de Hubert a que assisti, de fato a primeira do ano acadêmico. Na sala de tamanho médio que a escola alugava na Rue de Varenne, cerca de trinta pessoas se juntavam em torno de uma mesa enorme, respirando um ar cada vez mais enfumaçado. Hubert falava sem parar, muito rápido, durante duas horas – o único ruído de fundo era o das canetas arranhando furiosamente o papel. Durante as sessões seguintes, que dali em diante se estenderam por três horas, o ritmo se fez menos desenfreado. Havia uma pausa de quinze minutos, e a segunda parte era consagrada ou à discussão, ou à apresentação de algum dos participantes. Mas a impressão inicial de me encontrar em meio a uma explosão

22. *Bac* (de *baccalauréat*) designa o diploma conferido a estudantes que concluem o ensino médio, habilitando-os a frequentar o ensino superior. (N. T.)

intelectual de fogos de artifício, com ideias e questões eclodindo de todo lado, jamais me deixou durante os quatro ou cinco anos em que frequentei regularmente o seminário.

O seminário de 1971-1972 foi consagrado à Bauhaus. Eu vira a grande exposição itinerante dedicada à famosa escola, que passara por Paris em 1969; havia lido seu catálogo e tudo o que se podia encontrar em francês sobre o assunto, o que não era, então, muita coisa (aqueles que não viveram essa época não podem ter ideia do pouco de informação que existia a nossa disposição). Lera também inúmeros livros em inglês, comprados por ocasião de minha passagem de um ano pelos Estados Unidos como estudante de intercâmbio. Em suma, pensava conhecer bastante bem o tema, e minha atitude ao chegar à Rue de Varenne era do tipo *blasé*. O que se poderia ainda aprender sobre a Bauhaus e sua utopia abortada? Foi então que a “floresta invernal” me confrontou.

Mal passaram cinco minutos e Hubert já havia levantado um enxame de questões ontológicas: o que era a Bauhaus? Um movimento? Uma escola? Um “aparelho ideológico de Estado” (seu verdadeiro nome, ademais, era *Staatliches Bauhaus*)? Um grupo de vanguarda obrigado a refletir sobre sua relação de produção com a sociedade? Depois, ele se debruçou de imediato sobre um dos aspectos cujo exame lhe era mais caro: qual foi exatamente a contribuição teórica da Bauhaus? Concerniria a uma nova pedagogia? Ou tratar-se-ia de uma nova maneira de pensar a articulação entre duas séries simbólicas – a série “arte” e a série “tecnologia”? Será que ela marcava um retorno à *Gesamtkunstwerk* wagneriana? Seu projeto essencial era a abolição da divisão do trabalho na esfera artística? E qual poderia ser a pertinência desse projeto hoje? Seria justo subsumir todas as suas atividades sob a categoria única de “design”, como se fez com frequência? As questões se sobrepunham umas às outras. Hubert não respondia nenhuma diretamente – sobretudo porque esse bombardeio apenas fazia as vezes de introdução a uma investigação que se estenderia por um ano. Mas, a propósito de cada questão levantada, Hubert oferecia um apanhado daquilo que tinha em mente ao aludir a um texto, uma obra de arte, um debate, os quais faziam sobressair os dados de um problema a elucidar. Rapidamente eu descobri dessa maneira: que Karl Marx havia discutido as vantagens que as máquinas ofereciam na produção de formas geométricas; que na Rússia a querela entre o Proletkult e Trotsky relativa à herança cultural poderia ser considerada como a contraprova das proposições da Bauhaus sobre o mesmo assunto; e, enfim, que a concepção que Bertold Brecht fazia da abstração era resposta direta ao programa funcionalista da Bauhaus – coisas absolutamente novas para mim.

Depois, houve uma mudança no andamento. Essa saraivada de cerca de meia hora foi seguida pela refutação paciente, ponto por ponto, de um artigo recentemente consagrado à Bauhaus por Marcelin Pleynet – leitura de texto, por certo, recheada de muitas digressões. Um dos *slogans* repetidos por Pleynet a propósito da “autonomia relativa” da arte deu lugar ao exame de um paradoxo inerente ao modernismo: o fato de que sua busca por uma especificidade própria a cada meio correspondeu, historicamente, à dissolução de todas as especificidades – Hubert concluía que não se poderia analisar esses dois fenômenos em separado, porque estavam dialeticamente ligados. (A situação russa era uma vez mais colocada na berlinda, agora por meio de um desvio pela conferência que El Lissitzky dera em Berlim em 1922²³, texto brilhante que seria evocado inúmeras vezes ao longo do ano e ao qual uma sessão inteira seria um dia consagrada. Mas a ossificação progressiva de um Clement Greenberg foi igualmente abordada nessa ocasião, como consequência do fracasso do crítico em pensar a dialética em questão, não obstante o conhecido trotskismo de seu período inicial. Foi nesse ponto da torrente verbal de Hubert que ouvi falar pela primeira vez de *A arte e seus objetos*²⁴, de Richard Wollheim). O artigo de Pleynet conduziu Hubert ao terreno da Bauhaus propriamente dito, mas sem que ele abandonasse a questão da especificidade; ao contrário, esta era uma vez mais abordada pelo viés da pedagogia da Bauhaus, muito particularmente, de seu *Vorkurs*, ou curso preliminar. Esse curso responderia ao desejo de encontrar um denominador comum, uma “raiz” comum a todas as artes? Em caso de resposta afirmativa, será que ele se nutriria de uma ideologia de tábula rasa? Qual era a pertinência da fenomenologia nesse contexto histórico (dada a contemporaneidade dos trabalhos de Husserl)? Haveria uma dimensão antropológica na fascinação que a Bauhaus demonstrava pelas ilusões de óptica, sobretudo após a nomeação de Albers como responsável pelo *Vorkurs*? Será que o sonho de uma linguagem visual universal, espécie de esperanto visual, estaria necessariamente fadado ao fracasso? Em caso afirmativo, caberia condenar *a priori* as produções artísticas que o próprio sonho havia engendrado? Nesse ponto da análise se intercalou outra digressão, dedicada a Le Corbusier, cuja obra era então condenada por toda parte (em 1971 estávamos no começo da corrente assim chamada “pós-modernista” em arquitetura), vilipendiada como o mais puro exemplo de uma concepção agressiva, imperialista, quase fascista, da arquitetura moderna. Nem é preciso dizer que Hubert tomou o lado de Corbusier, sublinhando a distância entre seu discurso e os edifícios que realizou; apoiando-se, paradoxalmente, em *Complexidade e contradição em arquitetura*²⁵, de

23. EL LISSITZKY. *The New Russian Art: a lecture (1922)*. In: LISSITZKY-KÜPPERS, Sophie. **El Lissitzky: life, letters, texts**. London: Thames & Hudson, 1980. [N. T.]

24. WOLLHEIM, Richard. **A arte e seus objetos**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

25. VENTURI, Robert. **Complexidade e contradição em arquitetura**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2004.

Robert Venturi, um livro do qual eu nunca tinha ouvido falar – foi apenas mais tarde, portanto, que percebi o aspecto paradoxal dessa invocação –; recriminou Manfredo Tafuri, também um desconhecido para mim, a propósito de uma de suas diatribes virulentas e impingidas de má fé a Le Corbusier. A discussão do texto de Pleynet foi levada às últimas consequências, com as correspondentes excursões, a cada caso chanceladas por referências bibliográficas precisas e comentários breves, destinados a iluminar o candeeiro de pobres ignorantes como eu sobre os autores mencionados.

Eu me vi nocauteado ao fim dessa sessão inaugural, aturdido, como que esfalfado, mas também em um estado de excitação que não experimentava há anos. Por certo me senti acanhado ao me dar conta do quanto era mal preparado para esse seminário – contrariamente ao que acreditava. Mas a erudição extraordinária de Hubert e suas evocações constantes – quando a ocasião se apresentava – das mais diversas fontes, a fim de elucidar tal ou qual aspecto, jamais eram castradoras. Ele não fazia com que eu me envergonhasse de minha ignorância. Em vez disso, mostrava-me como a informação ou a teoria poderiam ser postas em circulação, como disciplinas independentes podiam ser levadas a se friccionar umas contra as outras e como novas ideias podiam nascer dessa fricção. Cada uma de suas digressões, ademais, se fazia prolongar por um eco. Eu me surpreendia explorando numerosas pistas que ele apenas entreabrira para atizar nosso apetite – não somente ia ao reencontro das passagens de Marx ou de Brecht que ele havia mencionado vagamente, ou me punha a desentranhar o livro de Venturi em já nem sei mais qual livraria especializada (ou, ainda, a descobrir, frustrado, que havia disponível apenas em italiano o livro de Tafuri), mas também seguia minhas próprias divagações. A pedagogia do banho forçado fizera maravilhas; durante muitos dias, uma vez recomposto do furacão dessa primeira sessão, eu fervilhava de ideias (evidentemente, consultei meu caderno de anotações para escrever o relato que acabo de dar dessa primeira apresentação – mas fiquei surpreso ao descobrir que esquecera pouca coisa.

Não demorou para que eu me desse conta de que, se quisesse me beneficiar plenamente dos ensinamentos de Hubert, deveria inventar uma nova maneira de escutar. Seria preciso abrir em mim, a um só tempo, dois receptores; um para o argumento principal, outro para todos os apartes que deste divergiam sem cessar e que igualmente reclamavam minha atenção. Tive a astúcia de tomar notas em duas colunas, com uma margem espaçosa na qual eu poderia rabiscar as referências fornecidas à toda velocidade por Hubert em suas digressões mas também,

por meio de uma espécie de habilidade estenográfica que me é própria, todas as associações livres que elas provocassem em mim.

Até aquele momento, os únicos modelos pedagógicos que havia deparado eram, por um lado, aquele do qual eu me afastara, contrariado – os cursos *ex-cathedra* em que o professor, seja em Toulouse ou em Pau, se satisfazia em declamar um catálogo de fatos sem fazer o mínimo esforço para estruturá-los –, e, por outro, aquele oferecido por Barthes, para quem a participação em seu seminário dizia respeito a uma forma de aprendizado. Barthes não tinha nenhum interesse em transmitir saber, mas jamais teria empurrado quem quer que fosse à piscina. Ele não queria, absolutamente, o papel de pai (devo confessar que a mim ele sempre pareceu muito mais uma figura materna). O que ele queria, e que aliás fazia à perfeição, era mostrar como se escreve, escrevendo diante de nós. Cada um dos seminários de Barthes que frequentei resultou em um texto publicado e, não raro, em um livro inteiro (aí incluído o *Roland Barthes por Roland Barthes*²⁶): ao lerem o “produto final”, seus estudantes podiam mensurar o que havia sido eliminado e como ele havia pacientemente cinzelado a arquitetura à qual conduzira, a partir dos materiais empilhados desordenadamente de que partira. Seus escritos, como seus ensinamentos, representavam uma forma de ascetismo. Não era esse o caso no que concerne aos de Hubert, como logo vim a perceber. Tal diferença talvez se devesse à meia geração que os separava²⁷. Seja como for, a mesma generosidade presidia suas respectivas práticas pedagógicas, mas de um modo completamente diferente. Barthes nos mostrava como desbastar uma indagação até que chegasse ao essencial; Hubert, como circular em um labirinto, como deambular por conta própria e explorar o recôndito mais secreto sem se perder. Nenhuma formação intelectual – isso fica muito claro para mim com o passar dos anos – teria superado tal coquetel.

Dito isso, não obstante todas as diferenças, Hubert e Barthes tinham muito em comum: os mesmos inimigos; o mesmo passado estruturalista (estávamos, então, precisamente no início do que se chamou “pós-estruturalismo”); a mesma capacidade de atualizar suas pesquisas, de mostrar em que elas eram pertinentes *hic et nunc*, em que elas se reportavam às nossas (quaisquer que estas fossem) e nos concerniam de modo direto; a mesma aspiração constante de desentranhar em suas preocupações do momento os problemas teóricos que os motivavam secretamente. Tive a sorte de aferir essa comunidade de pensamento assistindo ao seminário que cada um consagrou durante um ano àquilo que poderíamos chamar “a história da semiologia” (no caso de Hubert, tratava-se certamente de semiologia da arte). O seminário de Barthes

26. BARTHES, Roland. **Roland Barthes por Roland Barthes**. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

27. Roland Barthes (1915-1980); Hubert Damisch (1928-2017).

ocorria no mesmo ano do de Hubert sobre a Bauhaus, e um seminário de Hubert ainda se realizou no ano seguinte – uma dádiva, porque esse último contemplaria um material muito mais amplo e diversificado.

A curiosidade dos estudantes de Barthes havia sido aguilhoada pelo anúncio de seu curso sobre semiologia: nesse período de grande agitação intelectual marcado por um desejo edipiano, aparentemente geral, de dar cabo do modelo estruturalista, esperavam dele uma espécie de poção mágica que permitisse passar sem dor de A (estruturalismo) a B (“pós-estruturalismo”). Esperavam também de Barthes algo como uma cronologia comentada – um grande afresco narrativo que começaria por uma apresentação cerrada dos conceitos de Saussure e Pierce, se adensaria sobre o formalismo russo, depois, acompanhando Jakobson em seu exílio, falaria um pouco do Círculo de Praga, deter-se-ia um bom momento sobre o estruturalismo francês e concluiria com a semiótica kristeviana e a desconstrução da linguística estrutural operada por Derrida em *Gramatologia*²⁸.

28. DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

Os ouvintes de Barthes não se decepcionaram – foi bem uma narrativa desse gênero que ele lhes ofereceu, mas muito menos previsível. Em vez de começar por Saussure, o que teria sido lógico, Barthes iniciou seu quadro histórico com três sessões consagradas à crítica ideológica a que Brecht se havia dedicado a partir dos anos 1920. Ainda que em sua época o sonho de objetividade científica do estruturalismo não o tenha seduzido menos que a seus pares, Barthes tomava implicitamente o partido de uma abordagem subjetiva; longe de querer simplesmente estabelecer o mapa de uma disciplina, ele preferira contar a história de sua própria aventura semiológica, que de fato havia principiado por sua descoberta dos escritos de Brecht. Vindo da parte de um escritor cuja crítica ao biografismo provocara escândalo, era um bocado desconcertante (a noção de biografema viria à tona apenas alguns meses mais tarde, com *Sade, Fourier, Loyola*²⁹). Mas havia um motivo estratégico nesse início brechtiano, um motivo que surge claramente à leitura do posfácio de *Mitologias*³⁰, “O mito hoje”.

29. BARTHES, 2005.

30. BARTHES, Roland. *Mitologias*. São Paulo: Difel, 1982.

Em “O mito hoje”, ao qual ele fizera apenas uma breve alusão na primeira sessão de seu seminário, Barthes havia estabelecido, em 1957, as balizas dos futuros axiomas estruturalistas: os signos se opõem uns aos outros e sua significação é produzida por essas oposições, independentemente daquilo a que eles se referem; cada atividade humana participa ao menos de um sistema de signos (frequentemente, de diversos ao mesmo tempo), cujas regras é possível rastrear; enquanto produtor de signos, o homem é condenado à significação, incapaz de se libertar da “prisão” da linguagem, para falar como Fredric Jameson. Nada do

que o homem enuncia pode ser insignificante – mesmo o “nada” dizer tem um sentido (ou, antes, múltiplos sentidos, que mudam conforme o contexto, ele próprio, estruturado).

Ao escolher, em 1971, apresentar esses axiomas derivando de Brecht (e não de Saussure, o que fizera em 1957), Barthes sublinhava o elo histórico entre o modernismo e a concepção da linguagem como uma estrutura de signos. Em numerosos textos teóricos, Brecht sempre havia atacado o mito da transparência da linguagem sobre a qual se fundava a prática do teatro, definida como catártica desde Aristóteles. Os procedimentos de montagem anti-ilusionistas que interrompiam o fluxo de suas peças sempre haviam tentado impedir a identificação do espectador com qualquer que fosse o personagem e produzir um efeito de distanciamento, como ele dizia.

O primeiro exemplo que Barthes comentou longamente durante seu seminário de 1971-1972 foi um ensaio ao longo do qual o escritor alemão decodificava pacientemente os votos de Natal pronunciados por dois líderes nazistas (Hermann Goering e Rudolf Hess) em 1934. O que havia chocado Barthes era a atenção extrema que Brecht dera à forma do discurso nazista, dissecando palavra por palavra a fim de lhe opor o antídoto de seu próprio contradiscurso: “A destruição do discurso monstruoso é conduzida, aqui, segundo uma técnica amorosa”. Avançando a passos lentos nesse texto, Brecht iluminava os cordéis retóricos submersos na matéria viscosa de seu fluxo contínuo (Barthes chamava esta última de *le nappé de la logosphère* [a cobertura da logosfera]). O Brecht de Barthes, em suma, era um formalista, desejoso, antes de qualquer coisa, de demonstrar que a linguagem não era de modo algum um veículo neutro cuja função seria apenas transmitir diretamente uma mensagem, pois tinha materialidade própria, e essa materialidade era sempre portadora de significação. Para Barthes, Brecht era um formalista a despeito de si mesmo, embora o rótulo tivesse revoltado o dramaturgo, que se empenhou em lançá-lo como um insulto à face de Lukacs.

Em vez de prosseguir me alongando sobre esse seminário, durante o qual Barthes conduziu seus ouvintes de surpresa em surpresa (a mais memorável tendo sido, sem dúvida, a apresentação do Saussure dos anagramas – do qual um florilégio acabava justamente de ser publicado por Jean Starobinsky³¹ – como coveiro do estruturalismo), gostaria de retornar ao seminário de Hubert consagrado à aventura semiológica.

Seu lance inaugural foi menos exótico que o de Barthes. De fato, a primeira sessão foi consagrada à fotografia, e o primeiro texto em que Hubert mergulhou foi o célebre ensaio que Barthes havia escrito sobre a “mensagem fotográfica”³², no apogeu do estruturalismo.

31. STAROBINSKY, Jean. **As palavras sob as palavras:** os anagramas de Ferdinand de Saussure. São Paulo: Perspectiva, 1974. [N. T.]

32. BARTHES, Roland. **A câmara clara.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

33. Émile Benveniste (1902-1974), linguista francês, representante da escola francesa da gramática comparada de Meillet, de quem foi discípulo e sucessor. Tal escola é herdeira direta dos ensinamentos parisienses de Saussure e preconiza a gramática comparada do indo-europeu como um ramo da linguística geral, de sorte que seus métodos devem ser sempre justificados por conceitos universais, válidos para todas as línguas. (N. T.)

34. DAMISCH, 1972.

Imediatamente Hubert opôs a ele a “Pequena história da fotografia”, de Walter Benjamin, texto que poucos conheciam na época, a fim de criticar o aparente escasso interesse de Barthes pelo aparato técnico. Seguiram-se inúmeras digressões relativas à teoria da referência em Frege – a fim de refutar a noção barthesiana (e tão pouco brechtiana!) de “mensagem sem código”. Na segunda sessão, entretanto, Hubert deu dois saltos, a meu ver tão surpreendentes quanto a consagração, por Barthes, de Brecht como um primeiro semiólogo: apresentou brevemente as duas experiências inaugurais de Brunelleschi, sobre as quais se estenderia mais tarde, como uma tentativa de “evacuar” o real codificando-o (e, portanto, como uma das primeiras invenções de um “simulacro” semiótico), e apresentou a iconologia de Panofsky como recusa da posição estruturalista que havia sido aquela do Panofsky dos primórdios, quando escrevia em alemão. Daí desembocou rápido na questão do logocentrismo – e em uma crítica da posição de Benveniste³³, para quem somente a língua tinha o poder de interpretar outros sistemas de signos, questionamento que, com o recuo do tempo, parece-me hoje o tema recorrente do seminário ao longo do ano.

Foi, aliás, ao longo desse ano que surgiu *Theorie du nuage*³⁴, e um dos múltiplos benefícios que auferi do seminário foi que o aspecto metodológico mais importante do livro era aí constantemente salientado ou posto em prática (algo que, nem preciso dizer, facilitou-lhe enormemente a compreensão), isto é: um sistema estrutural apenas pode ser “provado” por meio de uma exceção; aquilo que não pode ser levado em conta por um sistema é, a um só tempo, aquilo que o explica e permite que ele funcione (é porque não se pode desenhá-la em perspectiva que a nuvem terá desempenhado um papel decisivo tanto na invenção da perspectiva, por Brunelleschi, como no desenvolvimento da pintura ocidental a partir da Renascença. A nuvem é, de certa maneira, o que permitiu ao sistema da perspectiva monocular se estabelecer e perdurar). Ao longo desse ano, fomos constantemente instados a encontrar o que desempenhava o papel da nuvem em cada sistema de pensamento ou cada modo de visualidade que dissecávamos.

Os domínios que explorávamos eram vastos e variados, mas, graças às relações que Hubert continuamente estabelecia entre eles, tomávamos consciência de sinergias teóricas que até então desconhecíamos. Eis alguns exemplos do que nos era oferecido: a produção recente da semiologia soviética, aí incluída a análise que o Grupo de Tartu propunha dos ícones russos, análise que era comparada à que havia sido proposta cinquenta anos antes por Nikolai Taraboukine e seus amigos formalistas; os raros textos que Marcel Mauss consagrou à arte (os quais compreendiam

notas para o *Manual de etnografia*, publicado pouco antes de sua morte); textos que pouco se conheciam (e, além disso, não traduzidos) de Charles Sanders Peirce (lembro-me particularmente de uma sessão na qual nós nos agarramos à noção obscura de *hypo ícone*, noção que Hubert ligava, de modo tão assombroso quanto inesperado, ao conceito de regressão proposto por Freud na *Traumdeutung*³⁵; além de Freud, lemos Cesare Ripa, Meyer Schapiro, Joseph Albers, Ludwig Wittgenstein, Roman Jakobson e muitos outros, textos todos em relação aos quais nós, no fundo, formulávamos essa mesma questão (muitos anos antes que Derrida se propusesse a respondê-la³⁶): o que Cézanne entendia por “a verdade na pintura”? O correr do ano foi um festim, Hubert nos levando a cada semana novos nutrientes (seu apetite era voraz, mas sem que nós nos déssemos conta, ele nos havia acostumado, pouco a pouco, a deglutir doses gargantuescas). Se o relato de Barthes se abrira a Brecht para em seguida fazer um *flashback* sobre Saussure, depois seguir passo a passo a aventura semiológica até Kristeva e Derrida, e o efeito dos trabalhos respectivos de ambos sobre o dele próprio, Hubert havia esquadrinhado muito mais longe, mas sem jamais perder de vista a questão essencial do seminário: a diferença fundamental entre imagem e texto. Barthes nos tomara pela mão e guiara nossos movimentos (no que me concerne, quase os meus primeiros passos) em uma travessia da semiologia, gentilmente carpindo para nós o caminho a seguir, eliminando obstáculos que nem chegávamos a suspeitar – seduzindo, como um bem-intencionado flautista de Hamelin: o próprio método que ele coloca em prática em seus escritos. Hubert, por sua vez, nos havia mostrado o uso que se faz dos obstáculos, como fazer alavancas deles. Contrariamente ao que se poderia supor, era ele o mais socrático dos dois. Ao reler o editorial de *Macula* que mencionei, no qual as articulações principais desse seminário de Hubert apareciam sob uma forma interrogativa, eu me dou conta de que, enquanto era digerido por fagocitose, também eu havia aprendido a digerir o discurso teórico ou – retomando um enunciado marxista que melhor se aplica, creio eu, a toda a empreitada de Hubert – a testar e aumentar seu valor de uso.

Yve-Alain Bois é crítico e historiador da arte, especialista em arte europeia e norte-americana do século XX. É coeditor da revista *October* e professor em Princeton na School of Historical Studies do Institute for Advanced Study. Como curador, uma de suas mais relevantes exposições foi “L’Informe”, organizada com Rosalind Krauss. Entre seus livros, destacam-se *Painting as model*, *L’informe: mode d’emploi* e *Matisse et Picasso*.

35. Refere-se à obra *Die Traumdeutung* (em tradução literal, A ciência dos sonhos), de Sigmund Freud, publicada em 1900. Em edição brasileira, cf. FREUD, Sigmund. **Obras psicológicas completas**. v. 4-5. Rio de Janeiro: Imago, 1972. [N. T.]

36. Refere-se à obra DERRIDA, Jacques. **La vérité en peinture**. Paris: Flammarion, 2010. [N. T.]