



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM METAFÍSICA (PPGμ)

**O paradoxo visual do saber e não-saber em *Devant l'image*,  
de Georges Didi-Huberman**

Mariana de Jesus Veras Coelho

Brasília

2020

Mariana de Jesus Veras Coelho

**O paradoxo visual do saber e não-saber em *Devant l'image*,  
de Georges Didi-Huberman**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Metafísica da Universidade de Brasília como requisito para a obtenção do título de Mestre em Metafísica.

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Vera Marisa Pugliese de Castro.

Brasília  
2020

## AGRADECIMENTOS

Esta jornada (ainda em curso e que está longe de acabar) só é possível graças ao apoio e contribuições filosóficas de certas pessoas. Algumas delas, encontrei em diversos caminhos afora de Brasília durante encontros e congressos que resultaram em reflexões para esta Dissertação, outras, a maioria, cruzaram o meu caminho no lugar (em tempo e espaço) que considero minha segunda casa desde 2014, por isso, agradeço à Universidade de Brasília e a todos colegas e amigos que lá conheci.

A longo prazo, agradeço aos professores e professoras de Estética e Filosofia da Arte da Universidade de Brasília que, desde a graduação até o mestrado, me instigaram e me inspiraram durante suas aulas.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Metafísica pela inovação e ao professor e coordenador Evaldo Sampaio pelo suporte, contribuição e participação na banca de qualificação.

Agradeço, em especial, à professora Vera Pugliese pelas aulas, ensinamentos e fundamental orientação neste percurso.

Ademais do ambiente acadêmico, agradeço a todos que me apoiaram. Meu muitíssimo obrigada a minha família, aos meus amigos e aos colegas de trabalho que me motivaram no dia a dia.

*Heuristicamente falando, portanto, nunca se saberá olhar um quadro.  
É que saber e olhar não têm absolutamente o mesmo modo de ser.*

Georges Didi-Huberman

## RESUMO

Esta pesquisa se propõe a pensar o paradoxo visual do saber e não-saber conforme figura, principalmente, no livro *Devant l'image* (1990) do filósofo e historiador da arte Georges Didi-Huberman (1953-). Busca-se apresentar como o paradoxo, relatado a partir de experiências estéticas paradoxais quando diante da imagem, permite a Didi-Huberman realizar especulações filosóficas que questionam o saber do visual estabelecido por diferentes vertentes teórico-metodológicas da historiografia da arte. A partir da revisão epistemológica (e não a negação) de modelos discursivos que desviaram metodologicamente de aporias visuais, desenvolve-se como a noção de não-saber surge sob as infindas singularidades dialéticas que perpassam a experiência estética e quais são suas implicações. Nessa via, pela qual a história da arte, na concepção de Didi-Huberman, não estaria habituada a estabelecer explicações objetivas verificáveis, evidencia-se que a experiência estética é o ponto primordial e imprescindível para o questionamento a modelos de escrita da história da arte. Assim, busca-se problematizar como a consideração do paradoxo visual tende a tornar a história da arte uma escrita que, ao voltar constantemente a sua constituição e ao versar sobre fenômenos dialéticos – no sentido benjaminiano –, acaba por tornar a sua prática ela mesma filosófica.

Palavras-chave: revisão epistemológica; paradoxo visual; imagem dialética; Georges Didi-Huberman; Walter Benjamin.

## ABSTRACT

This research aims to think the visual paradox of knowledge and not-knowledge as it appears, mainly, in the book *Devant l'image* (1990) by the philosopher and art historian Georges Didi-Huberman (1953-). It aims to present how the paradox, reported from paradoxical aesthetic experiences when confronting images, allows Didi-Huberman to make philosophical speculations that question the visual knowledge established by different theoretical-methodological aspects of art historiography. From the epistemological review (and not denial) to discursive models, which methodologically deviated from visual aporias, it develops as the not-knowledge notion emerges under the endless dialectical singularities that permeate the aesthetic experience and what its implications are. In this way, in Didi-Huberman's conception, by which the history of art would not be used to establish verifiable objective explanations, it is evident that the aesthetic experience is the primordial and the essential point for questioning writing models of art history. Therefore, this research seeks to problematize how the consideration of the visual paradox tends to make art history a writing which ends up making its practice itself philosophical, by constantly returning to its constitution and by dealing with dialectical phenomena, in the Benjaminian sense.

Keywords: epistemological review; visual paradox; dialectical image; Georges Didi-Huberman; Walter Benjamin.

## RESUMEN

Esta investigación propone pensar la paradoja visual de saber y no-saber como se muestra principalmente en el libro *Devant l'image* (1990) del filósofo e historiador del arte Georges Didi-Huberman (1953-). Planifica presentar cómo la paradoja, reportada desde experiencias estéticas paradójicas cuando ante la imagen, permite a Didi-Huberman hacer especulaciones filosóficas que cuestionan el saber de lo visual establecido por diferentes aspectos teórico-metodológicos de la historiografía del arte. A partir de la revisión (y no la negación) epistemológica a los modelos discursivos que se desviaron metodológicamente de las aporías visuales, se desarrolla cómo surge la noción de no-saber bajo las infinitas singularidades dialécticas que permean la experiencia estética y cuáles son sus implicaciones. En esta vía, a través de la cual la historia del arte, en la concepción de Didi-Huberman, no estaría acostumbrada a establecer explicaciones objetivas verificables, es evidente que la experiencia estética es el punto primordial y esencial para cuestionar los modelos de escritura de la historia del arte. Por lo tanto, planea problematizar cómo la consideración de la paradoja visual tiende a hacer de la historia del arte una escritura que, al regresar constantemente a su constitución y a los fenómenos dialécticos – en el sentido benjaminiano –, termina haciendo que su práctica en sí misma sea filosófica.

Palabras-clave: revisión epistemológica; paradoja visual; imagen dialéctica; Didi-Huberman; Walter Benjamin.

## LISTA DE FIGURAS

**Figura 1.** Fra Angélico (c.1387-1455), *Anunciação*, c. 1440/41. Afresco, 176 x 148 cm. Florença, Convento de San Marco.

**Figura 2.** Giorgio Vasari (1511-1574), Frontispício e última página da *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue infino a' tempi nostri : descritte in lingua toscana da Giorgio Vasari, pittore aretino – Con una sua utile et necessaria introduzzione a le arti loro*, 2ª edição, 1568. Xilogravura. Florença, Giunti.

**Figura 3.** Johann J. Winckelmann (1717-1768), Prancha do frontispício de *Geschichte der Kunst des Alterthums II*, 1764. Dresden.

**Figura 4.** Johannes Vermeer (1632-1675), *A rendeira*, c. 1669-70. Óleo sobre tela, 24cm x 21cm. Paris, Museu do Louvre.

**Figura 5.** Johannes Vermeer (1632-1675), *A rendeira*, detalhe, c. 1669-70. Óleo sobre tela, 24cm x 21cm. Paris, Museu do Louvre.

**Figura 6.** Johannes Vermeer (1632-1675), *Moça do chapéu vermelho*, c. 1665-66. Óleo sobre tela, 23cm x 18cm. Washington D.C., Galeria Nacional de Arte.

**Figura 7.** Johannes Vermeer (1632-1675), *Moça do chapéu vermelho*, detalhe, c. 1665-66. Óleo sobre tela, 23cm x 18cm. Washington D.C., Galeria Nacional de Arte.

**Figura 8.** Donald Judd (1924-1994), *Sem título*, 1977. Concreto, 50.17x99.7x49.21 cm. Califórnia, Los Angeles County Museum of Art.

**Introdução 10**

**CAPÍTULO I O questionamento sobre a historiografia da arte 20**

1.1 A escrita biográfica de Giorgio Vasari 27

1.2 A escrita sobre os antigos e a doutrina estética de Johann J. Winckelmann 35

1.3 A síntese da escrita iconológica de Erwin Panofsky 43

**CAPÍTULO II O paradoxo, a rasgadura [*déchirure*] 53**

2.1 Para além de Fra Angelico: a aporia em Vermeer 64

**CAPÍTULO III Questões de método entre Didi-Huberman e Walter Benjamin 75**

3.1 A verdade como lampejo 78

**Considerações finais 94**

**REFERÊNCIAS DE IMAGENS 99**

**REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 101**

## Introdução

A luz, a luminosidade, o brilho, o ofuscamento, o arrebatamento, como metáforas na história da filosofia ou das religiões, remontam a séculos de produção escrita e cultural com significados particularmente distintos a depender do contexto cultural. Em uma passagem que lembra a mais clássica metáfora da luz no contexto da filosofia ocidental, a alegoria platônica da caverna remete a uma luminosidade que, dado um primeiro momento, a luz do sol ofusca os olhos para pouco a pouco, gradualmente, tornar inteligível o mundo do lado de fora da caverna. Sendo essa a luz que permitiria a ascensão ao *eidos* platônico (República VII, 514a-518b).

Georges Didi-Huberman (1953-), filósofo, teórico e historiador da arte francês, refere-se ao efeito de ofuscamento luminoso não como metáfora eidética, mas a partir do seu relato de uma experiência estética<sup>1</sup> vivenciada ao entrar na cela em que se encontra uma pintura renascentista do antigo convento e hoje museu de San Marco, em Florença. A experiência é relatada no seu livro *Devant l'image: Question posée aux fins d'une histoire de l'art* (1990)<sup>2</sup> e diz sobre o momento em que se encontra diante do afresco de Fra Angelico (1395-1455), a *Anunciação* (1440-1441)<sup>3</sup>. A experiência é relatada a partir do fulgor que marca o momento e torna o encontro entre o olhar e a imagem uma evidente perturbação (figura 1):

---

<sup>1</sup> Opta-se pela expressão “experiência estética” para referenciar a relação e experiência do sujeito *com* a imagem e/ou objetos artísticos, isto é, retira-se a noção de imagens estéticas que têm capacidade de afetar para evidenciar a posição do sujeito que é afetado, inquietado com o visual. Justifica-se tal escolha com a citação de Didi-Huberman: “O ato de ver não é o ato de uma máquina de perceber o real enquanto composto de evidências tautológicas. O ato de dar a ver não é o ato de dar evidências visíveis a pares de olhos que se apoderam unilateralmente do ‘dom visual’ para se satisfazer unilateralmente com ele. Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta. Entre aquele que olha e aquilo que é olhado” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 77).

<sup>2</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem*. São Paulo: Editora 34, 2013. Nesta Dissertação opta-se pela utilização dos títulos originais no decorrer do texto com a devida referência da tradução utilizada (quando houver) em nota.

<sup>3</sup> O mistério da Anunciação, mistério central do cristianismo na época, diz respeito à passagem bíblica (Lc 1:26-38) na qual há a Anunciação do Anjo Gabriel à Virgem Maria de que em seu ventre realizar-se-ia a Encarnação do Verbo de Deus “Eis que conceberás no teu seio e darás à luz um filho, e o chamarás com o nome de Jesus” (Lc, 1:31. *Bíblia de Jerusalém*, 2002).



Figura 1.  
Fra Angélico (c.1387-1455)  
*Anunciação*, c. 1440/41  
Afresco, 176 x 148 cm  
Florença, Convento de San Marco.

Quando penetramos hoje na cela ainda bastante silenciosa, o projetor elétrico apontado para a obra de arte não consegue conjurar o efeito de ofuscamento luminoso que o primeiríssimo contato impõe. Ao lado do afresco há uma pequena janela, orientada para o leste, e cuja claridade basta para envolver nosso rosto, para velar antecipadamente o espetáculo esperado. Pintado numa contraluz voluntária, o afresco de Angelico obscurece de certo modo a evidência da sua apreensão. Dá a vaga impressão de que não há grande coisa a ver. Quando o olho se habituar à luz do local, a impressão curiosamente vai se impor ainda mais: o afresco só “se aclara” para retornar ao branco da parede, pois tudo que está pintado aqui consiste em duas ou três manchas de cores desbotadas, sutis, postas num fundo da mesma cal, ligeiramente umbrosa. Assim, ali onde a luz natural investia nosso olhar – e quase nos cegava –, é agora o branco, o branco pigmentar do fundo, que vem nos possuir (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 19).

Após a identificação e análise de elementos visíveis e seus significados, Didi-Huberman convida a voltar o olhar, mais uma vez, para essa luz que quase o cegou quando primeiro entrou na cela. Propõe ao leitor considerar o ato em si, o estar diante da imagem e a sensação de arrebatamento que os efeitos visuais, em um primeiro momento, causaram. A consideração do branco, dessa claridade que envolve o rosto antes mesmo que se possa identificar elementos visíveis, permite que Didi-Huberman (2013, p. 19-69) introduza na especulação filosófica da imagem o paradoxo visual do saber e não-saber pelo qual a história da arte, na sua concepção, não estaria habituada a estabelecer explicações objetivas verificáveis:

Tal é, portanto, o não-saber que a imagem nos propõe. Ele é duplo: diz respeito primeiro à evidência frágil de uma fenomenologia do olhar, com a qual o historiador não sabe bem o que fazer, pois ela só é apreensível através do olhar dele, do seu próprio olhar que o desnuda. Diz respeito em seguida a um uso esquecido, perdido, dos saberes do passado [...] (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 27)

Depreende-se que seu intuito, e o que se pode considerar como o eixo norteador de sua teoria, é o de mostrar a peculiaridade e, como tal, a “irrecusável sensação de paradoxo” que tal experiência pode apresentar. Assim, cabe perguntar: como explicar esse acontecimento, essa sensação paradoxal causada por esse “efeito de ofuscamento luminoso que o primeiríssimo contato impõe”, essa “evidência frágil de uma fenomenologia do olhar”, que abre o visual em saber e não-saber e que não encontra correspondentes legíveis nas vertentes de matriz iconológica da história da arte?

Essa pergunta não só norteia esta pesquisa, como também indica a crítica de Didi-Huberman a duas posições que o sujeito pode escolher frente a tal acontecimento, mesmo que tais escolhas sejam tomadas inconscientemente segundo uma tradição ou costume que segue a análise da produção artística. É uma problematização tanto a uma posição de crença, que aqui é identificada como metafísica (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 23), como a uma posição de total legibilidade do visível. Na introdução de *Devant l'image*, a posição metafísica torna-se uma referência ao caráter teológico da pintura tanto pelo local em que se encontra e por quem a pintou – por um frade dominicano no Convento de San Marco – como também pela passagem bíblica da Anunciação, sentido no qual o caráter metafísico da obra se daria pela suposta crença para além do visível ou figuração do infigurável.

Dois anos depois de *Devant l'image*, em *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* (1992)<sup>4</sup>, Didi-Huberman apresenta a distinção entre a posição *tautológica* e a posição de *crença* ao delinear as duas extremidades de relação do sujeito com a imagem. Ao passo que, na extremidade tautológica, a imagem é resumida aos elementos visíveis, somente ao que é capturado pelo olhar e considera-se que não há mais nada a ver além; na outra extremidade há a crença de que na imagem há algo para além daquilo que se pode ver, algo que transcende a imagem, dotando-a de sentidos metafísicos que (talvez) não digam respeito a ela, mas sim para confortar “nossas memórias, nossos temores e nossos desejos” (DIDI-HUBERMAN, 1998. p. 48).

Mesmo que tal escolha não seja deliberada pelo sujeito que comumente não está consciente do processo interpretativo da imagem, há uma posição a ser escolhida? Didi-Huberman questiona não só a crença e a total legibilidade do visível como também recusa uma posição ontológica sobre as imagens. Do mesmo modo, já se posicionou sobre a natureza de seu trabalho – o que podemos considerar como ponto de partida para o estudo das imagens – e definiu, sem mais prolongamentos, na entrevista “La condition des images” (2011), que sua pesquisa não tem a ver com uma natureza ontológica, isto é, com a definição de um estatuto definitivo da imagem, mas sim com a sua *complexidade*.

Antes de uma tradutibilidade que enquadraria de antemão a imagem em uma mera descrição do visível ou em uma “região do invisível, em que uma metafísica é possível” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 23), para Didi-Huberman, leitor de Walter Benjamin (1892-1940), a

---

<sup>4</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.

eficácia das imagens atuaria em um olhar atento, um olhar dialético que consideraria o entrelaçamento tanto dos saberes semiológicos como de não-saberes presentes na relação entre sujeito-objeto. Ao pensar e apresentar essa complexidade, a “irrecusável sensação de paradoxo”, Didi-Huberman não se mantém aquém da cisão que separa a crença e total legibilidade do visível, pois se propõe a pensar o momento mesmo de cisão, o *entre* do movimento dialético que constitui a fenomenologia do olhar (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 77), o paradoxo visual do *saber* e do *não-saber*.

Desse modo, tendo como base experiências estéticas paradoxais, complexas, a presente Dissertação debruça-se sobre a revisão epistemológica de Didi-Huberman sobre a historiografia da arte. Contemporâneo, de constante produção escrita e professor da *École des Hautes Études en Sciences Sociales* de Paris, a singularidade da obra e pensamento de Didi-Huberman, que nas últimas décadas no Brasil e no mundo ganham constantes traduções e debates, teve sua primeira tradução no Brasil (*O que vemos, o que nos olha*, em 1998) estabelecida como “[...] uma excelente ocasião de entrar em contato com a mais recente Teoria francesa da Arte” (HUCHET, 1998, p. 7). Seus textos, entretanto, que não se restringem a uma Teoria sobre a arte francesa, possuem um amplo alcance ao discutir pertinentes estudos entre a filosofia e a historiografia da arte, apenas para citar duas áreas significativas de sua produção, que vão desde a Antiguidade aos movimentos da arte contemporânea.

Pode-se considerar, por exemplo, além de *Devant l’image* e *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* – obras aqui consideradas como norteadoras dos seus estudos –, a fecundidade de suas pesquisas e publicações desde a década de 1980. Desde os seus primeiros livros, como, por exemplo, *Fra Angelico. Dissemblance et figuration* (1990), Didi-Huberman abre as vias que serão exploradas ao longo de toda a sua obra, percorrendo os questionamentos sobre a posição metafísica. Em *La Peinture incarnée* (1985), Didi-Huberman realiza um estudo da pintura a partir do conto literário-filosófico de Honoré de Balzac (1799-1850), *Chef-d’oeuvre inconnu* (1831)<sup>5</sup>, colocando em debate questões sobre a *mimesis* e a representação nos campos da filosofia, da história da arte, da psicanálise, etc.

A partir dessas e outras obras, ao longo de um percurso sobre reflexões teóricas e metodológicas que têm como base principal a historiografia da arte ocidental, Didi-

---

<sup>5</sup> BALZAC, Honoré. *A Obra-Prima Desconhecida*. São Paulo: Escuta, 2012.

Huberman, considerado um historiador da arte “pós-panofskyano”<sup>6</sup> e “pós-Damisch”<sup>7</sup> (HUCHET, 2014, p. 239-240)<sup>8</sup>, também é reconhecido na contemporaneidade pela retomada do historiador da arte judeu-alemão Aby Warburg (1866-1929) e pela imersão no trabalho intelectual do filósofo, ensaísta, tradutor e crítico literário também judeu-alemão Walter Benjamin. No Brasil, entretanto, apesar de os debates e discussões sobre práticas metodológicas constantemente tomarem como referência os trabalhos de Didi-Huberman, as atuais pesquisas se debruçam sobre o propósito específico de um retorno a Warburg ou Benjamin<sup>9</sup>.

Considerando, entretanto, a distinção das pesquisas de Didi-Huberman para o campo da historiografia da arte, a despeito de um retorno estritamente filosófico a Benjamin, esta Dissertação trabalha com a hipótese de que o conteúdo aqui apresentado é fundamentalmente filosófico. Não apenas pela via teórica, mas como *prática* filosófica. Isto é, uma historiografia da arte que se desprende de um método para se tornar filosófica.

---

<sup>6</sup> Para Huchet, “Pós-panofskyano é o historiador da arte que deve valorizar no seu material de trabalho o conteúdo crítico das imagens como imagens, evitando sua redução por interpretações unívocas” (HUCHET, 2014, p. 240).

<sup>7</sup> Hubert Damisch (1928-2017), foi professor de História e Teoria da Arte na *École des Hautes Études en Sciences Sociales* em Paris, tendo publicado textos e obras sobre uma variedade de temas e problemáticas, além de ter orientado Didi-Huberman em sua tese de doutorado. Seus escritos são norteados pelo trato filosófico e semiológico das pinturas na história da arte, desconsiderando uma legibilidade absoluta ou estudos das pinturas como meras manifestações passivas de uma cultura ou período histórico. Em *Théorie du nuage* (1972), por exemplo, Damisch examina os dispositivos pictóricos clássicos (como as nuvens renascentistas e barrocas) que se mostravam suscetíveis a perturbar certo padrão de organização visual da pintura e, portanto, de uma legibilidade absoluta. É nesse livro que Damisch emprega o conceito de “sintoma” (conceito utilizado anos mais tarde por Didi-Huberman) para “[...] definir a capacidade da nuvem em subverter semiologicamente a hegemonia da representação e a homogeneidade do sentido das imagens [...]” (HUCHET, 1998, p. 11). Didi-Huberman, a partir dos estudos de Damisch, especificamente a partir de *Théorie du nuage*, compreendeu “[...] de imediato que ali se passava algo decisivo, na história da arte, no cruzamento das disciplinas filosóficas e das ciências humanas” (DIDI-HUBERMAN, 2018). Cf. DAMISCH, Hubert. *Théorie du nuage: Pour une histoire de la peinture*. Paris: Éditions du Seuil, 1972; DIDI-HUBERMAN, Georges. O mestre dos possíveis e o mestre impossível. In: *Revista Porto Alegre*. v. 1, n. 1, p. 39–51, jul./dez. 2018.

<sup>8</sup> Stéphane Huchet apresenta no prefácio da edição brasileira (primeiro livro de Didi-Huberman traduzido no Brasil) a posição e o perfil epistemológico das obras de Didi-Huberman no campo da Teoria francesa da arte, desde Jean-François Lyotard (1924-1998), Louis Marin (1931-1982) e Hubert Damisch (1928-2017). Cf. Passos e caminhos de uma Teoria da arte. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 7-23.

<sup>9</sup> Essa consideração leva a pensar, por exemplo, quais são os critérios (ou ordem de importância, se houver) para a tradução dos textos de Didi-Huberman no Brasil quando as traduções não seguem a mesma ordem de publicação dos originais. Além disso, no campo de dissertações e teses produzidas em programas de pós-graduação de Filosofia, realço as únicas pesquisas presentes na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações que se dedicam diretamente ao trabalho de Didi-Huberman, cf. TAVARES, Marcela. *O(s) Tempo(s) da Imagem: uma investigação sobre o estatuto temporal da imagem a partir da obra de Didi-Huberman*. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2012; MILLEN, João Bosco. *Atlas Mnemosyne: temporalidade na perspectiva de Georges Didi-Huberman*. Tese (Doutorado em Filosofia) - Programa de Estudos Pós-Graduados em Filosofia, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2017.

Depreende-se que, ao destacar e considerar no afresco a peculiaridade do branco ao fundo da cela, Didi-Huberman tem por objetivo não só o estudo das imagens por outra perspectiva, mas também, e principalmente, o interesse de questionamentos filosóficos.

Conceber o ato de parar e se deter diante de uma imagem e os efeitos esteticamente paradoxais causados por elementos visuais considerados, de certo modo, inexistentes, é, além de questionar os métodos da disciplina que possui vertentes que por vezes suspende a consideração daquele que observa e é afetado, interrogar o modo pelo qual escritas de certezas foram constituídas. Isto é, repensar a constituição originária<sup>10</sup> dos objetos artísticos concomitantemente a uma historiografia da arte que em sua prática, ao permitir especulações filosóficas, seja ela mesma reflexiva sobre seus objetos de estudo.

Por mais longe que se remonte a datação da historiografia da arte ao desejo de dar conta da totalidade da legibilidade ou interpretação das artes visuais, a consideração da complexidade das imagens aponta para reflexões internas e externas sobre um domínio que não pode ser reduzido isoladamente à verdade da análise objetiva – que também é passível de variações no decurso da história, seja como objeto de interesse ou desinteresse. Na contemporaneidade, a partir de Didi-Huberman, a experiência estética das imagens comporta para a compreensão da complexidade da imagem – necessariamente e segundo diferentes métodos – em sua própria abertura de saber e não-saber.

De reflexão filosófica puramente especulativa e não normativa, reabrir a discussão sobre os saberes das imagens resulta em considerar que os conceitos mais gerais não constituem verdades absolutas, pois na contemporaneidade a natureza das imagens está em permanente situação de discussão. Contrário a um estatuto definitivo da imagem, traz à tona a não caracterização da natureza da imagem em uma definição específica. A hipótese é da via de mão-dupla. Considerar o não-saber traz à tona tanto um sujeito observador como também a complexidade das imagens. Retira-se a neutralidade ou a totalidade de ambos os lados. Revela-se tanto um sujeito pensante, como uma prática filosófica sobre um objeto de especulação.

Em vista dessa via de mão-dupla, o objetivo desta Dissertação é o de traçar um percurso que responderá a uma possível concepção, mas não delimitação, da noção de não-saber a partir do paradoxo visual das imagens e como tal alternativa de perspectiva (antes

---

<sup>10</sup> Cf. capítulo 3, sobre a diferenciação entre gênese e origem a partir da filosofia benjaminiana.

uma alternativa à imposição de mais um método) permite a passagem à especulação filosófica. Busca-se, também, ressaltar a condição de experiência dialética e suas implicações a uma crítica sobre o que sabemos sobre as imagens, no âmbito da história da arte e da filosofia.

Desse modo, esta Dissertação se debruça sobre a obra *Devant l'image: Question posée aux fins d'une histoire de l'art*. Dentre as obras iniciais de Didi-Huberman, é a que traça de maneira clara e precisa um percurso dialético – de tese, antítese e síntese e, posteriormente, o que estaria fora desse eixo dialético – que diz sobre uma “verdadeira *histórica crítica* da história da arte”, diferentemente de uma história da história da arte. O percurso, prolongado nas demais obras de Didi-Huberman, leva em consideração “[...] o nascimento e a evolução da disciplina, suas causas práticas e suas consequências institucionais, seus fundamentos gnoseológicos e seus fantasmas clandestinos” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 12, grifo nosso).

É a partir dessa *história crítica* que a questão colocada aos fins da história da arte<sup>11</sup> vem à tona para questionar os fins legados à história da arte como conhecimento objetivo, ou melhor, sobre o conhecimento específico redutível à síntese que temos ou procuramos ter sobre as imagens artísticas. Sem a pretensão de se situar na história dos sistemas da Estética ou da historiografia da arte, sua crítica epistemológica sobre a história da arte parte da perspectiva da historiografia da arte objetiva. Para isso, situa seu percurso entre os historiadores da arte Giorgio Vasari (1511-1574), Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) e Erwin Panofsky (1892-1968).

O que Didi-Huberman observa, em *Devant l'image*, é a insuficiência dessa matriz historiográfica e teórica da arte ao ver e pensar seus objetos ao fechá-los em um esquema de síntese. Para retirar o sujeito-historiador da arte distanciado e conveniente a análises iconográficas ou de análises iconológicas, Didi-Huberman propõe que seja alterada a observação dessa relação estabelecida entre sujeito e objeto, na qual o sujeito não é mais distanciado, mas se encontra na acepção da dialética benjaminiana; acepção evidenciada no livro de 1992. Para, enfim, pôr em jogo o entrelaçamento dos saberes e não-saberes que são transmitidos e deslocados sobre as imagens. É nessa linha crítica que é apresentada a noção

---

<sup>11</sup> Referência ao subtítulo do livro *Devant l'image: question posée aux fins d'une histoire de l'art*.

do paradoxo visual das imagens artísticas e sob a qual esta Dissertação se dedica a alguns caminhos da noção de não-saber.

Do ponto de vista formal, para traçar tal percurso, busca-se pelo esclarecimento de elementos do paradoxo e seus desdobramentos, principalmente ao que não se enquadraria em uma estrita análise iconográfica ou interpretação iconológica das imagens segundo a tradição panofskyana, isto é, o que Didi-Huberman considera para além de uma análise convencional. Seguindo a linha de pensamento de Warburg, sobre uma “ciência sem nome”<sup>12</sup>, Didi-Huberman não só recusa um modelo panofskyano de interpretação iconológica que recobre a história da arte por questões disciplinares e mesmo metodológicas, como propõe – a partir de sua experiência estética pessoal – o pensar as imagens.

Do ponto de vista metodológico, nesta Dissertação prioriza-se o desenvolvimento do pensamento filosófico de Georges Didi-Huberman acerca do objeto de pesquisa que aqui foi escolhido, tal como será apresentado e comentado no primeiro capítulo. É reconhecida, de antemão, a dificuldade da empreitada, visto o arcabouço intelectual do filósofo-historiador que perpassa diversas áreas do conhecimento. Não se trata, entretanto, de saber se Didi-Huberman constrói ou não uma estética ou um “sistema” fechado acerca da noção de não-saber, visto que tal possibilidade de construção sistemática contrariaria toda a construção de Didi-Huberman, mas sim do seu desdobrar-se. Desse modo, não se busca a delimitação do objeto nas diversas áreas em que pode ser desenvolvido, nem dos problemas que surgirão.

No primeiro capítulo, é exposto o percurso dialético historiográfico que Didi-Huberman propõe no livro *Devant l’image* (1990). Nesse percurso, são apresentados ao leitor os momentos e historiadores da arte decisivos (Vasari, Winckelmann e Panofsky) em que, em termos de constituição da ordem de uma escrita específica nesse campo de conhecimento, colaboraram para o estabelecimento de escritas metodológicas da história da arte. Observa-se, pois, o processo de questionamento de Didi-Huberman sobre a escrita de supostos nascimentos ou renascimentos da história da arte com vista ao método objetivo

---

<sup>12</sup> O filósofo Giorgio Agamben (1942-) trabalha a ideia do interminável projeto de construção de uma “disciplina inonimada” ou “ciência sem nome” em Aby Warburg, comumente identificada como a recusa de um método estilístico-formal que domina e determina os limites da história da arte no fim do século XIX e, também, de uma história dos estilos e análise estética que possui uma consideração puramente formal das imagens. Cf. AGAMBEN, Giorgio. Aby Warburg et la Science sans Nom. In: *Image et mémoire*. Paris: Desclée de Brouwer, 2004, p. 9-36.

que, por vezes, preserva, exclui, desloca, julga ou delimita a fecundidade da história da arte em sua qualidade de acontecimentos.

No segundo capítulo, investiga-se o paradoxo visual tanto pela crítica ao saber, como pela apresentação do não-saber. Isto é, o propósito pelo qual Didi-Huberman questiona as diferentes metodologias da historiografia da arte expostas no primeiro capítulo. Para isso, o paradoxo é desdobrado em suas especificidades tal como apresentado por Didi-Huberman. Além desse desdobramento, o paradoxo é colocado frente aos esquemas e métodos pelos quais a historiografia da arte não estaria habituada a estabelecer explicações objetivas verificáveis com, por exemplo, considerações sobre o seu livro, *La Peinture incarnée* (1985)<sup>13</sup> e suas experiências com as pinturas de Johannes Vermeer (1632-1675). Espera-se que tal especificação dê base à problematização da pesquisa que versa sobre uma prática além da escrita sobre as imagens ou objetos artísticos.

No terceiro capítulo, busca-se pela problematização do objeto de pesquisa, isto é, sobre a consideração da imagem como objeto de pensamento reflexivo a partir do paradoxo, precisamente a partir da noção de não-saber. Para isso, é apresentada a relação intrínseca do paradoxo com noções filosóficas benjaminianas, sem as quais a própria noção de paradoxo não poderia ser um desvio do método. A problematização é, enfim, a consideração de que o ato de ver não deve, se considerada a experiência, ser posto apenas como ato de tradução e classificação dos elementos visíveis, legíveis ou invisíveis, mas que seja uma experiência *considerada* ela mesma a partir de sua perturbação e peculiaridade dos aspectos visuais.

---

<sup>13</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *A pintura encarnada*. São Paulo: Escuta, 2012.

## **CAPÍTULO I O questionamento sobre a historiografia da arte**

Uma das questões que, pode-se considerar, é um marco constitutivo da obra do filósofo e historiador da arte Didi-Huberman e de uma filosofia da história da arte, como será investigado, é o problema do emprego de metodologias em diferentes vertentes da historiografia da arte como meio para a determinação de um campo do saber, da escrita de uma história da arte que seja memorável, lembrada frente à fragilidade e esquecimento da memória humana. O questionamento a tais constituições desloca metodologias para evidenciar o caráter eminentemente problemático que surge a partir da delimitação proposta pelo método.

Anteriormente, mesmo que aqui sejam realçadas as especulações filosóficas de Didi-Huberman acerca de proposições teórico-metodológicas que afirmaram a historiografia da arte ao longo dos séculos, há que diferenciar brevemente desde o início o que se entende pelas concepções da *história* e *história da arte* – com a devida ressalva de que tais diferenciações excedem ao que é apresentado nesta Dissertação. Evidenciam-se a seguir algumas concepções que tangem o escopo dessa obra e que se relacionam ao que será desenvolvido.

Em relação ao termo *história*, a filósofa Jeanne Marie Gagnebin apresenta três acepções de um núcleo narrativo que essa noção sugere para indicar uma pluralidade de significados mais amplos que a oposição entre “«histórias» (plural) que seriam contadas para desviar dos fatos e a «história» (singular) que deveria nos restituir a verdade do passado” (GAGNEBIN, 2013, p. 2), são elas: a história [*Historie*] como disciplina, isto é, conhecimento objetivo, a história [*Erzählung*] como narração que procura em seus esforços a reconstituição dos acontecimentos efetivos, e a própria história [*Geschichte*] dos acontecimentos efetivos ou mesmo fictícios (GAGNEBIN, 2013, p. 2).

No âmbito das expressões artísticas, em relação ao termo *história da arte*, o historiador da arte Stéphane Huchet apresenta, de maneira sintética, um recorte do desenvolvimento diacrônico da história das artes visuais como disciplina da cultura ocidental. Segundo Huchet (2014, p. 224), a expressão *história da arte* é uma “fórmula” que remete tanto à história dos acontecimentos das artes visuais como à disciplina que produz conhecimento sobre esses objetos. Ademais, essa história da arte como disciplina equivaleria ao que se compreende como *historiografia da arte*, devido ao interesse na grafia das práticas estéticas (como fazer artístico) da história da humanidade.

Didi-Huberman (2013, p. 70; 1998, p. 187), do mesmo modo, busca se referir a essa diferença substantiva da história da arte em *sentido genitivo subjetivo*, isto é, a arte e sua própria história (os acontecimentos fenomênicos ditos *reais*, no sentido de não-fictícios) e em *sentido genitivo objetivo*, isto é, a arte como objeto de estudo de uma disciplina (como ordem de discurso com vista à grafia dos acontecimentos ditos *reais*). Enfim, por um lado o assunto é, em si, suficientemente importante para tornar de enorme pretensão o questionamento sobre quando ou como se deu início a essa história da arte no sentido genitivo subjetivo, de tal modo que essa pesquisa não se dispõe a fazê-lo.

Por outro lado, sob a perspectiva da história da arte no sentido genitivo objetivo, Didi-Huberman (2002, p. 11) questiona se a história da arte, como ordem do discurso, de fato nasceu um dia, pois métodos, aspirações e fórmulas surgiram e tornam a surgir na cronologia da história da arte. Tratados, escritos teóricos e enciclopédias sobre a pintura, a escultura e a arquitetura, como, por exemplo, o livro XXXV da enciclopédia *Historia Naturalis* (77) do historiador Plínio, o velho (23-79)<sup>14</sup>, que apresenta dados de artistas, descrições de obras de arte, materiais e técnicas da produção visual greco-romana. Também, o tratado *De Pictura* (1435) de Leon Battista Alberti (1404-1472), entre outros, já no século XV foram considerados como tentativas de estruturar uma concepção normativa e fundamentos teóricos sobre as artes visuais.

Entretanto, apesar da sistematização de conhecimentos artísticos, tais obras não constituíam uma história das artes visuais. Longe, porém, de uma história da história das artes visuais, Didi-Huberman disserta sobre um percurso dialético de tese, antítese e síntese que excede a catalogação de marcos constitutivos dessa historiografia. É sobre tal percurso que o presente capítulo é colocado como a introdução contextual histórica-artística-filosófica do paradoxo que será apresentado nos próximos capítulos.

Com a necessidade de delimitar epistemologicamente esse *continuum* da história da arte no sentido genitivo objetivo na obra *Devant l'image*, Didi-Huberman se detém na apresentação e questionamento daqueles que, em termos de uma constituição da ordem do discurso específico nesse campo de conhecimento, teriam fundado a história da arte no genitivo objetivo. Ou, sobre as bases de propostas metodológicas de maior impacto que, de

---

<sup>14</sup> Em outro livro Didi-Huberman propõe de modo simplificado, mas preciso, observar as diferenças que constituem, a seu ver, dois começos/recomeços da historiografia da arte, isto é, entre as obras de Plínio, o velho, e Giorgio Vasari. Cf. "A imagem-matriz. História da arte e genealogia da semelhança" In: *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

certa maneira, funcionaram como um novo gênero de escrita para um campo de conhecimento.

Assim, neste primeiro capítulo será abordado o percurso dialético proposto por Didi-Huberman, que é caracterizado por um procedimento de tese, antítese e síntese de supostos nascimentos ou renascimentos da historiografia da arte com vista ao método. Destarte, é necessário salientar desde o início que seu recorte corresponde de maneira precisa a específicos períodos da história da arte e específicos historiadores da arte, não delimitando a pluralidade da história da arte no sentido genitivo subjetivo de algum modo frente a história da arte no sentido genitivo objetivo.

É por meio desse percurso que Didi-Huberman considera a relevância de Warburg e sua “ciência sem nome”<sup>15</sup> para a historiografia da arte, dado que não o considera como pertencente ao *mainstream* da história da arte. Segundo ele, Warburg “é um espírito tão original [...] que ele não poderia entrar no quadro de uma simples indagação colocada ao *mainstream* da história da arte contemporânea” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 124). É desse modo que Didi-Huberman publica em 2002 um livro sobre a obra de Warburg (*L’image survivante: Histoire de l’art et temps des fantômes selon Aby Warburg*), resultado de uma pesquisa de longo tempo, constando nessa obra a junção de seminários e artigos que variam entre os anos de 1990 e 1998. Além do livro, é notável que Warburg aparece nas recorrentes obras de Didi-Huberman, visto o percurso dialético proposto.

Essa consideração de um historiador da arte fora do eixo e que influi nos questionamentos de Didi-Huberman ao *mainstream*, é estabelecida a partir de duas noções transdisciplinares colocadas por Warburg, são elas: *Nachleben der Antike*, a sobrevivência do antigo, e *Pathosformel*, a fórmula de pathos. Tais noções levam a considerar as imagens para além de posições que totalizam a experiência estética e compreendem sua complexidade, sua tensão, seus sentidos. Além disso, o caráter transdisciplinar entre a história da arte, a antropologia e a filosofia se estende e transpassa as fronteiras do conhecimento em relação ao que lhe confere interesse, a construção da *Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg*

---

<sup>15</sup> Cf. nota 12.

(KBW), a Biblioteca Warburg para a Ciência da Cultura em Hamburgo<sup>16</sup>, e o projeto *Der Bilderatlas Mnemosyne*, o Atlas de imagens.

O projeto inacabado do Atlas – que tem em seu título o nome da deusa grega da memória, do mesmo modo que Warburg colocou um letreiro com a palavra grega na porta de entrada, estabelecendo a memória como o eixo norteador dos seus interesses –, como um projeto em que montagens de painéis de imagens revelariam sobrevivências (*Nachleben*), deslocamentos, transformações e retornos da forma (*Pathosformel*), é caracterizado pelo interesse no entendimento da cultura humana em sua história, no mesmo sentido em que Benjamin, como veremos, colocou que a história deve ser considerada em seu sentido originário e não de gênese.

Nesse sentido, como afirma Etienne Samain, “Todo o desígnio de Warburg foi efetivamente o de procurar ver como o Renascimento cristão dos séculos XV e XVI, na Europa [...] tinha reinterpretado a Antiguidade pagã (ou, ainda, como a Antiguidade <<sobreviveu>> no Renascimento” (SAMAIN, 2012, p. 53). Isto é, sobre a capacidade de sobrevivência das formas de *Pathos*, formas de expressão da memória humana coletiva que ressurgem em diferentes tempos, tensões e sintomas, deslocando a regularidade linear da história e suas escritas.

Para Didi-Huberman, em seu livro de 2002, a história da arte pelo olhar de Warburg é agitada, perturbada. Não só a história da arte pelo olhar de Warburg, mas o próprio Warburg é considerado nos dias atuais como um “*urgente survivent*”, um sobrevivente urgente, em aversão a uma história da arte estetizante (DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 32-35):

Ao modelo natural dos ciclos de “vida e morte”, “grandeza e decadência”, Warburg o substituiu por um modelo decididamente não natural e simbólico, um *modelo cultural* da história [...]. Ao modelo ideal das “renascenças”, das “boas imitações” e das “serenas belezas” antigas, Warburg o substituiu por um *modelo fantasmal* da história, no qual os tempos já não se calcavam na transmissão acadêmica dos saberes, mas se exprimiam por obsessões, “sobrevivências”, remanências, reaparições das formas. Ou seja, por não-saberes, por irreflexões, por inconscientes do tempo (DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 27-28, tradução nossa, grifo do autor)<sup>17</sup>.

---

<sup>16</sup> Com a ascensão do Nacional Socialismo e do antissemitismo de Hitler, em 1933 a Biblioteca foi esvaziada e os livros transportados para o *Warburg Institute*, em Londres, dez anos depois integrado a Universidade de Londres.

<sup>17</sup> “Au modèle naturel des cycles <<vie et mort>>, <<grandeur et décadence>>, Warburg substituait un modèle résolument non naturel et symbolique, un *modèle culturel* de l’histoire [...] Au modèle idéal des <<renaissances>>, des <<bonnes imitations>> et de <<sereines beautés>> antiques, Warburg substituait un

Isto é, para Didi-Huberman (2002, p. 39-42), Warburg sentia-se insatisfeito com as fronteiras estabelecidas por certas vertentes teórico-metodológicas (ou o que Didi-Huberman chamará de saber). A experiência estética do diante da imagem, que ultrapassa as fronteiras do saber exato, é constituída e constitui os movimentos transdisciplinares que atravessam a imagem histórica, antropológica, psicológica e filosoficamente. Desse modo, em Warburg, a imagem constituía uma constelação da cultura em que se passa do estudo de uma *Kunstwissenschaft*, uma ciência da arte, para uma *Kulturwissenschaft*, uma ciência da cultura pela abertura da história em seus “inconscientes do tempo”, isto é, segundo anacronismos.

Enfim, o percurso escolhido por Didi-Huberman em *Devant l’image* evidencia sob quais bases e pressupostos grande parte da historiografia da arte foi escrita ao longo dos séculos: um modelo biográfico, após os muitos tratados sobre arte, um modelo de doutrina estética sob um ideal e um modelo de síntese iconológica sob uma racionalidade kantiana. Apesar desta Dissertação não se deter em Warburg, muitas questões surgem quando, ao se repensar as bases sobre as quais um saber é construído, percorrendo um regresso às certezas impostas aos objetos de arte ao longo de toda a tradição da disciplina, problemas de método são expostos. Desse modo, é necessário salientar novamente que modelos divergentes continuam a constituir teorias, o que esclarece que tal percurso não corresponde à totalidade da historiografia da arte.

Além disso, também é evidenciado o que na visão de Didi-Huberman constituiu a historiografia como um estudo das obras de arte que visa a diferentes fins, por vezes uma escrita de certezas, modelos biomórficos, de mortes e renascimentos ou ideais. Ainda, é evidente uma crítica à metafísica, como modelo ou discurso de crença a partir das imagens. Tal crítica servirá a Didi-Huberman não só para negar uma posição de crença, mas também uma posição ontológica das imagens, no sentido de um estatuto definitivo. Longe de abarcar qualquer totalidade, tal percurso criticado por Didi-Huberman constituiu e constitui um saber demarcado na área do conhecimento, contribuindo de diversas maneiras para a

---

*modele fantomal ide l’histoire, où les temps n’étaient plus calqués sur la transmission académique des savoirs, mais s’exprimaient par hantises, <<survivances>>, rémanences, revenances des formes. C’est-à-dire par non-savoirs, par impensés, par inconscientes du temps” (DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 27-28).*

especialização de tal área, mas, por vezes, sem dar a devida atenção para outras experiências com imagens e mesmo no geral com objetos artísticos.

Nesse sentido, a questão sobre o que dentro de constituições da história no sentido genitivo objetivo é correspondente a um conhecimento ou verdade acerca da história no sentido genitivo subjetivo ocorre nesse primeiro decurso e se desdobra nos demais capítulos. A partir dessas breves considerações, o objetivo deste capítulo é pensar sobre a antecipação da história da arte em um *sistema* metodológico antes mesmo de que se pense a historiografia como prática filosófica em conjunto com seu objeto e o sujeito diante/por trás dele.

### 1.1. A escrita biográfica de Giorgio Vasari

Na tese desse percurso dialético, Didi-Huberman considera o marco constitutivo da obra do arquiteto e escritor italiano Giorgio Vasari (1511-1574), *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri: descritte in lingua toscana da Giorgio Vasari, pittore aretino – Con una sua utile et necessaria introduzzione a le arti loro*<sup>18</sup>, publicada pela primeira vez em Florença no ano de 1550, com uma segunda edição revisada e ampliada no ano de 1568.

Nessa obra, que constitui não só um marco no processo de historicização da arte, como também uma interpretação teleológica, Vasari escreve de maneira cronológica biografias dos artistas que considera como os melhores ao longo da história até sua época: “*le vite de' più eccellenti*”. Atualmente, considera-se que tal escrita possibilitou a organização de uma leitura retrospectiva e cronológica<sup>19</sup> da história da arte, segundo sua própria temporalidade e a visualização das artes em torno da noção de progresso (HUCHET, 2014).

Vinculada à *Rinascita*, considerada por Vasari como uma das épocas da história em que as artes visuais (pintura, escultura e arquitetura) progrediram à perfeição, Vasari apresenta o desenvolvimento da produção artística a partir de uma visão cíclica da história da arte. Essa visão cíclica acontece sob uma ordem de progresso em três fases analógicas às fases de desenvolvimento da vida humana e, principalmente, sob o enaltecimento da arte florentina: na infância da arte, protagonizada e “renascida” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 69) das cinzas depois da Idade Média, principalmente com Giotto di Bondone (1267-1337); no seu florescimento e juventude com Tommaso (1401-1428), mais conhecido como Masaccio; e na maturidade o auge e perfeição com Michelangelo Buonarroti (1475-1564).

---

<sup>18</sup> VASARI, Giorgio. *Vidas dos artistas*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

<sup>19</sup> Sobre essa consideração biográfica e cronológica, cf. a citação do historiador André Chastel: “Não se pode esquecer o que a própria concepção de história da arte «por artistas» deve-se aos modelos antigos, revisitados e valorizados pela cultura humanista. [...] Vasari conservou a idéia de uma construção contínua; um certo encadeamento significativo constitui a trama de seu livro, no qual nenhum lugar é dado ao acaso. A estrutura da obra comanda estreitamente a distribuição das biografias e, no entanto, cada uma delas é tratada com uma narrativa completa com sua progressão, seu tema moral, seu problema artístico. Cada monografia é ao mesmo tempo uma peça do conjunto e, dentro do possível, uma porção independente” (CHASTEL, 1966, p. 3).

Segundo o historiador da arte Erwin Panofsky (2013, p. 45-70) em seu livro *Idea: Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie* (1924)<sup>20</sup>, no qual estuda a trajetória teórica e artística do conceito de *idea* no percurso histórico desde a Antiguidade até o Neoclassicismo, a concepção da atividade artística no Renascimento traz como principal característica, em oposição à Idade Média<sup>21</sup>, a retirada do objeto artístico da sua representação subjetiva ao mesmo tempo em que objetiva esse objeto e, conseqüentemente, é reconhecida a importância do processo de criação artística ao passo que a fruição do artista não corresponde mais à glória divina. As seguintes escritas para o enaltecimento do gênio artístico passam a ter tanta ou mais importância que as obras de arte.

Além disso, essa caracterização da arte no Renascimento supostamente deveria dispor da perspectiva que aguça os dois componentes da criação artística e que ainda constitui um problema hodierno: a relação sujeito-objeto. Do contrário, apesar de os objetos artísticos constituintes dessa objetivação do século XV serem práticos, históricos e apologéticos, ainda não constituíam objetos de interesse para especulações filosóficas. Em suma, no contexto renascentista, o objetivo da atividade artística e da sua objetivação foi, por um lado, “[...] fazer da arte contemporânea a herdeira legítima da Antiguidade greco-romana e conquistar-lhe, com base em seus méritos e suas prioridades, um lugar entre as «artes liberais»” e, por outro lado, “[...] fornecer aos artistas, para orientar sua atividade criadora, regras firmemente e cientificamente fundadas” (PANOFSKY, 2013, p. 50). Mas quais eram essas regras fornecidas aos artistas?

Em Vasari, a retrospectiva do desenvolvimento histórico da atividade artística – atividade essa que em seu processo cultural passou da arte mecânica à arte liberal e que colocou na posição de prestígio aqueles que em sua visão foram considerados como mestres – liga-se à ideia<sup>22</sup> de perfeição da obra de arte. No que Vasari entende como a maturidade

---

<sup>20</sup> PANOFSKY, Erwin. *Idea: contribuição à história do conceito da antiga teoria da arte*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

<sup>21</sup> No sentido de que os objetos artísticos, em sua maioria, eram constituídos como instrumentos para uma atividade espiritual e a manifestação de uma beleza absoluta e, para a época, metafísica. Observa-se, no decorrer desta Dissertação, como Didi-Huberman trabalha a noção de crença religiosa associada à noção de metafísica.

<sup>22</sup> Para diferenciar da noção de “Ideal” no Renascimento, segundo Panofsky (2013, p. 60-69), especificamente em Vasari, *Idea* designa toda representação artística que se tem de uma imagem independentemente da natureza, isto é, que inicialmente projetada no espírito do artista, preexiste a sua representação exterior; corresponde as concepções de “pensamento”, “conceito”, “tema” ou “projeto”.

artística da época, Michelangelo é o artista que mais se aproxima da ideia de uma perfeita imitação das formas da natureza. O estudo e a exploração da natureza como um meio de adquirir conhecimentos sobre o mundo visível justifica, assim, o renascimento das artes, mas que segundo Didi-Huberman (2013, p. 96), a grande “noção-totem” do suposto renascimento é a *imitação* da natureza. O caráter cíclico do antigo entre nascimento, morte e renascimento; biográfico e de progresso em relação às fases de desenvolvimento da vida humana traz à tona um retorno/renascimento ao/do antigo, daquilo que, de certo modo, já estava morto.

Segundo um objetivo vasariano, considera-se a história da arte no sentido genitivo objetivo como a legitimação da arte de seu tempo para o autorreconhecimento de seus grandes artistas (aqueles que, segundo um ideal de progresso, buscaram e se aproximaram do auge ou perfeição artística). E, do mesmo modo, para fazer-se reconhecida na constituição de um corpo social da história da arte – seja pelo cortejo aos príncipes com uma carta dedicada “Ao ilustríssimo e excelentíssimo Senhor Cosimo de’ Medici, Duque de Florença” (VASARI, 2011b, p. 3), logo no início das *Vite...*, ou quando, por exemplo, Vasari inclui sua autobiografia na segunda edição da obra, de 1568.

Com o objetivo de reunir na sua obra a biografia “dos melhores arquitetos, pintores e escultores italianos...”, Vasari constitui um discurso que consagra, reúne e delimita uns e outros artistas sob uns e outros critérios que, ao seu olhar, eram necessários. Sua obra funciona não só como um extenso modelo historiográfico artístico para o reconhecimento e glorificação da arte do seu tempo, mas também como uma crônica que instaura um novo gênero de escrita. Sob a perspectiva de legitimações dos estilos e gêneros artísticos em torno de “palavras-totens” como a de Renascimento, ideia e desenho (*rinascita, idea e disegno*), esse novo gênero se alia à glória dos artistas que atingem os ideais estipulados por Vasari (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 94).

Um “sistema [...] complexo, de procedimentos de *legitimações*” que Didi-Huberman (2013, p. 74-80) considera como um “prodigioso golpe” da obra vasariana que tem seus efeitos até os dias atuais, dado que a legitimação se deu não somente pelo ato de considerar na escrita a produção artística (com seu caráter inovador na proposição de uma escrita da história das artes visuais e também sua possibilidade de erros), mas, o mais importante, que a meta da história da arte no seu sentido genitivo objetivo seja a constituição e o reconhecimento de um corpo social ao colocar esses artistas na história para sua

posterioridade. Uma meta como modo de legitimação da glória e fama dos artistas para além do tempo presente, para que não sejam esquecidos no passado, mas lembrados no futuro como modo de evitar o esquecimento frente à voracidade do tempo e à fragilidade da memória humana.

Antes de uma crítica infundada, deve-se ter a devida consideração ao ponto de vista e às escalas de valores de Vasari que, inevitavelmente, não pertenciam somente a ele, mas ao corpo social da Itália renascentista, dado que o gênero biográfico da *Vite...* estava inserido em uma época e ambiente nos quais a cidade de Florença estava habituada a sistematizações e contínuas descrições da vida, fosse essa política, econômica ou cultural.

Além disso, por mais que haja controvérsias e relatividades sobre qual seria o mais importante período da história (segundo múltiplas considerações) ou se houve de fato um período mais importante que outro, no sentido de gloriosos e florescentes acontecimentos culturais, é necessário considerar que, à luz de um olhar histórico-cultural, surge durante o próprio período a noção de glória e fama. Considerando em oposição à Idade Média não só o artista, mas o ser humano no primeiro plano e voltado a assumir e valorizar o seu caráter de grandiosidade em todas as áreas do conhecimento, tal contexto confere aos indivíduos que se destacaram da coletividade o trabalho de rememoração.

Para evidenciar tal noção de glória, Didi-Huberman (2013, p. 83-85) analisa a xilogravura utilizada no frontispício e na última página da segunda edição da *Vite...* de 1568 (figura 2). Segundo ele, a xilogravura traz o uso alegórico da *Eternità*, uma personagem andrógina que evoca ao mesmo tempo o anjo da Ressureição e a divindade feminina do panteão greco-latino *Renoméé*, que era incumbida de divulgar as notícias tocando uma trombeta. Na parte superior da xilogravura, segura em uma mão a trombeta, que desperta os seres (no caso os artistas) do mundo dos mortos e, na outra mão, segura a tocha que ilumina o ambiente com uma luz que irradia como *glória* para exaltá-los diante das três damas (ou derivações) da Arte do desenho [*Arti del disegno*]:

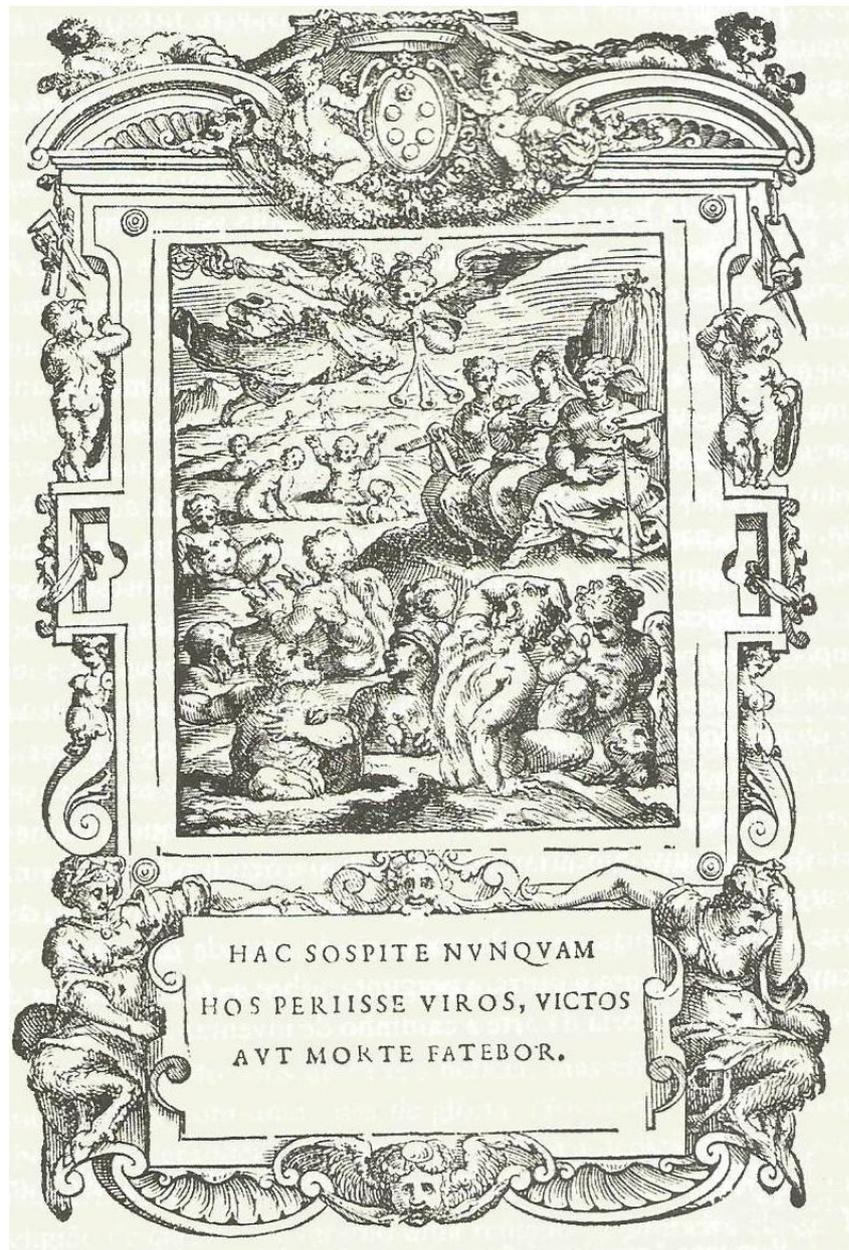


Figura 2.  
Giorgio Vasari (1511-1574)  
Frontispício e última página das *Vite...*  
2ª edição, 1568  
Xilogravura  
Florença, Giunti.

A noção geral de um projeto histórico parece condensar, portanto, as diferentes figuras da Ressureição, da Eternidade e da Glória. *Fama eterna*, “a eterna Renomada”, é um lugar-comum do pensamento vasariano [...]. Seja como for, a história inventada por Vasari ressuscitava os nomes dos pintores para *renomeá-los* no sentido forte do termo, e os renomeava para que a arte se tornasse *imortal*; com isso essa arte se fazia *renascente* e, ao renascer, tinha acesso a seu duplo estatuto definitivo: imortalidade reencontrada da sua origem, glória social do seu florescimento. [...] Poderíamos quase reconhecer agora, no personagem meio homem, meio mulher, que toca a trombeta e ilumina as Artes, a figura mesma do historiador da arte, esse anjo erudito que ressuscita mortos e vela pela sua glória, maternal, como uma alegoria (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 83-84, grifo do autor).

Configura, assim, o conjunto das artes visuais (Escultura, Arquitetura e Pintura) que se desprenderia de meros fazeres liberais e mecânicos para elevar-se a um novo estatuto intelectual e cultural: a perfeição a partir do denominador comum das três artes, o desenho [*disegno*]. É o desenho, a partir de uma reflexão filosófica como o princípio de identificação e matriz simbólica entre as belas artes, que fecunda a perfeita imitação da natureza. Não mais como um produto artesanal, mas como a constituição de um conhecimento e reconhecimento intelectual, isto é, o re-nascimento e a escrita da arte (para a glória) de seu tempo (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 74).

Na xilogravura há ainda a inscrição em latim “*HAC SOSPITE NUNQUAM/ HOS PERIISSE VIROS, VICTOS/ AUT MORTE FATEBOR*” significando “Este sopro proclamará que esses homens não pereceram e não foram vencidos pela morte” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 86)<sup>23</sup>, confina o trabalho de rememoração ao trabalho do historiador para fazer renascer, evitar o limbo do esquecimento e tornar a arte e os artistas – aqueles do corpo social que são merecedores de serem lembrados – como imortais. É o historiador da arte, que surge como aquele que ilumina as Artes e as ressuscita do limbo do esquecimento que foi a Idade Média, tornando-a gloriosa e fomentando sua imortalidade a partir de um novo gênero de escrita e perante um corpo social.

Didi-Huberman (2013, p. 87) considera que esse modo de legitimação da história da arte, do qual a xilogravura (figura 2) faz parte, traz à tona – ao mesmo tempo em que faz renascer – os *fins* legados por Giorgio Vasari por toda a história da arte: uma sobreposição

---

<sup>23</sup> Composta pelo monge, artista e mestre literário de Vasari, Dom Vincenzo Borghini (Florença, 1515-1580), faz referência à passagem 470-1 do livro VIII da *Eneida*, do poeta romano Virgílio (70 a.C.-19 a.C.): “Mas bons guerreiros e opulentos reinos aliar-te vou: dos fados conduzido, conjunção tens aqui para salvar-te” (VIRGÍLIO, 2008, livro XIII, p. 17).

do sentido genitivo objetivo sobre o sentido genitivo subjetivo e, ainda, o gênero biográfico. Depreende-se da leitura de Didi-Huberman que atualmente a obra de Vasari é considerada, dentro das categorias de sua época, como uma crônica narrativa do século XVI que expõe os acontecimentos seguindo uma ordem cronológica. Uma obra que considera a história da arte como um romance que supera as inverossimilhanças da história dos acontecimentos ditos reais e a reconstrói por uma perspectiva teleológica da disciplina; dando sentido e direção a partir daquilo que pareceria necessário aos seus olhos para, no fim, salvar os artistas de uma segunda morte (quando a primeira é a do corpo), exercendo ele mesmo, Vasari, o papel do anjo-historiador.

Como crítica a essa escrita que glorifica as artes do desenho, Didi-Huberman (2013, p. 89) considera que Vasari constrói um sistema ideal baseado na história subjetiva, mas que em si mesmo apoia-se em uma fenda que separa o saber, objetivo, e a verdade, aqui subjetiva. Isto é, uma fenda em que a legitimação e constituição do saber biográfico, narrativo, que recobre uma série de acontecimentos não reconhecidos pelos ideais estipulados por Vasari. Entretanto, a Didi-Huberman não interessa se houve ou não a constituição de um sistema de legitimações em Vasari, mas justamente o que recobre essa fenda:

Vasari montou um tesouro de saberes, mas teceu esses saberes com o fio do *verossímil* que, como se compreende facilmente, tem pouco em comum com a verdade. Vasari portanto nos “desenhou” – desejou e nos representou – uma história verossímil que suturava de antemão todas as fendas ou as inverossimilhanças da história verdadeira. [...] Era preciso construir um relato que tivesse sentido, isto é, uma direção e um fim [...], mas também um relato que fosse legível pelo príncipe, que fosse eficaz e autoglorificador para todos os *artefici del disegno* – e redescobrimos o essencial teor retórico dessa (da nossa) história da arte a caminho de se inventar (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 91, grifo do autor).

Assim, do mesmo modo que antes a pergunta “qual foi o juízo de valor que Vasari elegeu para si?” apareceu nas entrelinhas, agora a questão surge sobre o próprio juízo de valor, isto é, acerca do discurso dito objetivo. O questionamento que surge através dessa fenda evidenciada por Didi-Huberman é sobre o que se deve considerar como saber e como verdade. A linha é tênue, entre o verossímil e o inverossímil, por isso mesmo considerada como uma fenda que resultou, enfim, de uma “dialética do desejo” proveniente do próprio Vasari como sujeito-historiador da arte.

Essa “dialética do desejo” diz sobre intenções ou ideais que desejou constituir, uma “metafísica” vasariana que trouxe correlata aos seus *fins* o início de uma história objetiva e o desejo de triunfo de uma era das artes visuais, seja para fins cortesãos ou para a imortalidade e glória de uns e outros artistas (e também de si mesmo). Isto é, metafísico no sentido de fomentação da arte a partir de um “[...] conceito de imortalidade sobre a base de uma utilização glorificadora da memória”, o estatuto de imortalidade atribuído a uns e outros artistas segundo ideais artísticos do próprio Vasari (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 87). E, ainda, a liberdade renascentista para enquadrar, inventar, escolher uma ordem de progresso com vista à perfeição e estabelecer relações segundo o que pareceria necessário aos seus olhos (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 90).

Desse modo, os legados de Vasari, principalmente em relação ao gênero biográfico, por mais que tenham se constituído segundo preferências de escolhas, perpetuam-se hodiernamente na historiografia da arte, seja pela manifestação da obsessão monográfica e pela história da arte se apresentar mais como uma história dos artistas ou por envolver um grande jogo de trocas e ideais cortesãos que classificam e desclassificam as obras de arte até os dias atuais (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 114).

Enfim, depreende-se que a problematização de Didi-Huberman à constituição vasariana sobre a historiografia da arte parte, em suma, dos poderes de invenção de discursos sobre um objeto, sobre a escolha de uma série de elementos para a constituição de um discurso que se volta a objetivos e ideais, e sujeita o objeto de estudo a tais objetivos e ideais. Não tanto pela glorificação de um fato ou por sua importância no decurso histórico, mas sim como a história da arte no genitivo objetivo se vale da escolha de tais acontecimentos para constituir um saber e, também, a partir de qual ponto a escolha desses fatos constituem um limite para o próprio objeto.

## 1.2. A escrita sobre os antigos e a doutrina estética de Johann J. Winckelmann

A predominância do modo de escrita de Vasari se deu aproximadamente até a metade do século XVIII. Quando, dois séculos mais tarde, o alemão Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) ao escrever o livro *Geschichte der Kunst des Altertums* (1764)<sup>24</sup> em Dresden, na Alemanha, representou o início de uma *antítese à Rinascita* da historiografia da arte de Vasari (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 119). O método historiográfico artístico e estético de Winckelmann, situado na defesa e enaltecimento da excelência dos Antigos, representou mais um recomeço da ordem do discurso que deu lugar à restauração artística Neoclássica em contraposição ao Barroco e ao Rococó<sup>25</sup>.

Apesar de em *Devant l'image* Didi-Huberman não se deter de maneira prolongada em Winckelmann – do mesmo modo que se detém em Vasari e em Panofsky, como veremos a seguir –, em *L'image Survivante: Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg* (2002)<sup>26</sup>, Didi-Huberman (2013, p. 4) observa o reconhecimento atribuído a Winckelmann como aquele que “inventa a história da arte”, a *Kunstgeschichte*, na concepção moderna do termo, com o estabelecimento da história da arte como disciplina teórica no mesmo horizonte moderno que confere à reflexão estética a sua sistematização com o filósofo Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762).

No mesmo contexto histórico-filosófico em que o filósofo alemão Immanuel Kant (1724-1804) sujeita o saber à crítica na época do Esclarecimento [*Aufklärung*], a historiografia da arte reflete sobre seu próprio ponto de vista, submetendo-se à prova de uma crítica e, principalmente, de conhecer seu próprio estatuto e seus limites de conhecimento. Ao mesmo tempo em que a filosofia crítica de Kant influi modificações

<sup>24</sup> WINCKELMANN, Johann J. *Histoire de l'art chez les anciens*. Paris: Saillant, 1766.

<sup>25</sup> O Neoclassicismo, presente nas últimas décadas do século XVIII e nas primeiras décadas do século XIX, retomou os princípios da arte da Antiguidade greco-romana que coincidiu com a Revolução Francesa (1789) e o Império Napoleônico (1799-1815). Segundo Argan (1998, p. 14-21), “Com a cultura francesa da revolução, o modelo clássico adquire um sentido ético-ideológico, identificando-se com a solução ideal do conflito entre liberdade e dever; e, colocando-se como valor absoluto e universal, transcende e anula as tradições e as «escolas» nacionais. Esse universalismo supra-histórico culmina e se difunde em toda a Europa com império napoleônico”. Além disso, Argan destaca que “Tema comum a toda arte neoclássica é a crítica, que logo se torna condenação, da arte imediatamente anterior, o Barroco e o Rococó. Adotando a arte grego-romana como modelo de equilíbrio, proporção, clareza, condenam-se os excessos de uma arte que tinha sua sede na imaginação e aspirava despertá-la nos outros”.

<sup>26</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013b.

radicais na predominância da estrutura historiográfica da arte legada por Vasari, Winckelmann, inserido em uma época pretensamente moderna, inclina-se a um modelo pretensamente objetivo e que cujas premissas teórico-metodológicas ensejam a observação e valorização da Antiguidade grega, em detrimento da romana, para fundar uma doutrina *estética* das artes visuais (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 119). Desse modo, sua doutrina estética não se destinava a uma biografia dos artistas nem a uma visualização das artes em torno da noção de progresso, mas ao estabelecimento de critérios para a análise estética dos objetos artísticos.

É notório no campo filosófico que a partir da filosofia crítica de Kant, considerações filosóficas sobre as faculdades afetam a esfera do conhecimento em todas as áreas. Observa-se que tais considerações foram em sua maioria reverberações de mudanças que aconteceram no âmbito científico e sociocultural, principalmente em relação às possibilidades de conhecimento na relação sujeito-objeto. Considerando, pois, os deslocamentos insolúveis das filosofias inatistas e empiristas sobre a realidade ou conhecimentos alcançados pela razão, com a racionalidade kantiana, o ponto de partida da filosofia passa a ser as condições necessárias e universais nas quais o conhecimento racional é possível, isto é, o ponto de partida da filosofia passa a ser o estudo da própria faculdade de conhecer do sujeito, o uso da própria razão.

Nesse sentido, tal perspectiva filosófica alcança, inclusive, a arte e o próprio modo de se fazer historiografia da arte, conduzindo um “[...] momento decisivo de *antítese* produzido pela filosofia crítica – para se constituir em seguida com mais firmeza, refundando-se numa magistral *síntese*” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 120, grifo do autor). O que incide, então, em um modo próprio de escrita que se deu segundo uma legitimação que não mais corresponde ao mundo social das academias de artes visuais, ou segundo fins cortesãos tal qual a dedicação de Vasari na *Vite...* à família Médici, mas que passa a corresponder ao mundo do conhecimento objetivo.

A partir de então, a historiografia da arte de Winckelmann legitima seu discurso sob a perspectiva de uma filosofia crítica do conhecimento que, como veremos, é alicerçada sobre um viés estético. Do mesmo modo, associada à concepção de indivíduo moderno que busca por sua identidade em relação ao mundo e à necessidade de conhecer as faculdades que permitem a construção do conhecimento, a teoria estética de Winckelmann adquire grande

relevância para a compreensão do advento do Neoclássico na Europa (BORNHEIM, 1975, p. 7-32).

Nesse percurso, considera-se o estudo e a admiração da arte grega (que tinha a escultura como objeto de maior estudo) por Winckelmann como o resultado da cisão cultural e religiosa que separou o mundo após a Idade Média entre o humanismo renascentista e o protestantismo nórdico. A Reforma Protestante (1517) de Martinho Lutero (1483-1546) e a única consideração ao Evangelho contra a Igreja Católica Apostólica Romana estende o período de Renascimento na Alemanha quando no século XVIII, após o isolamento cultural em face da cultura latina, determina-se o desejo de reintegração da cultura alemã ao restante da cultura europeia (BORNHEIM, 1975, p. 7-32).

Nesse contexto, é a partir de Winckelmann que “a Alemanha começa a desprender-se do exclusivismo de Lutero, buscando uma nova dimensão para a sua alma na antiga Grécia” (BORNHEIM, 1975, p. 10)<sup>27</sup>. Desse modo, uma das considerações que atribui originalidade ao pensamento de Winckelmann é a sua concepção de cultura grega clássica, e, principalmente, pela retomada dessa cultura grega e pelo ressaltar da sua especificidade – talvez, um dia já considerada morta – na cultura do Ocidente quando era na Itália que se concentrava o elogio à cultura católico-romana e cortesã.

Nesse sentido, Winckelmann sobrepõe o elogio à cultura grega à cultura renascentista italiana. Ao contrário de uma dedicação à imitação da natureza, predominante na época a exemplo do barroco do artista Lorenzo Bernini (1598-1680), no qual, segundo Winckelmann, o realismo e o excessivo *pathos* representariam todas as características perniciosas da arte a serem evitadas, Winckelmann recomenda a imitação dos antigos (os gregos), aos quais ele atribui a valorização da expressão econômica e os considera como os únicos que atingiram o pleno desenvolvimento da forma; sendo a partir da relação entre as forças normativas do ser humano e da sua representação em sua simplicidade que a graça divina mais perpetuou:

O bom gosto, que mais e mais se expande no mundo, começou a se formar, em primeiro lugar, sob céu grego. [...] As fontes mais puras da arte estão abertas: feliz quem as encontra e sorve. Procurar essas fontes significa

---

<sup>27</sup> Sobre o horizonte cultural resultado pelo isolamento alemão perante a Reforma Protestante e as relações entre a Alemanha e a Grécia clássica, a retomada da cultura antiga e a influência que essa viria a exercer na Alemanha e na cultura ocidental, cf. BORNHEIM, Gerd A. Introdução à leitura de Winckelmann, In: WINCKELMANN, Johann J. *Reflexões sobre a arte antiga*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1975, p. 7-32.

viajar para Atenas; e Dresden será, daí por diante, Atenas para os artistas (WINCKELMANN, 1975, p. 39).

Enfim, o caráter geral, que antes de tudo distingue as obras gregas, é uma nobre simplicidade e uma grandeza serena tanto na atitude como na expressão. Assim como as profundezas do mar permanecem sempre calmas, por mais furiosa que esteja a superfície, da mesma forma a expressão nas figuras dos gregos mostra, mesmo nas maiores paixões, uma alma magnânima e ponderada (WINCKELMANN, 1975, p. 53).

Desde jovem, ao se dedicar ao estudo da língua grega e aos poetas da Grécia antiga, Winckelmann aumentou cada vez mais sua admiração pelos antigos, sobre os quais desejava um renascimento para a Alemanha, apesar de nunca ter visitado o país. Na obra *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (1755)<sup>28</sup>, Winckelmann discorre sobre a arte antiga grega e a enaltece em suas premissas *estéticas* declaradamente antibarrocas: para ele, não é a natureza que deve ser imitada, mas os antigos. Winckelmann valoriza o original grego, ou da arte bela; valoriza a exatidão do contorno, das linhas, do elemento puro (BORNHEIM, 1975, p. 10-17).

Há, contudo, uma observação. Bornheim (1975, p. 18-22) considera que o conceito de imitação em Winckelmann pode ser facilmente deturpado, mal interpretado. Com a imitação dos antigos, Winckelmann não tem a consideração de uma simples e ingênua cópia da natureza em suas formas e signos para igualar-se aos gregos, isto é, não deseja um outro do mesmo. A imitação – cópia – da natureza pura e simplesmente caracterizaria todo o naturalismo e a aparência sensível (portanto perniciosa) que Winckelmann rejeita na arte barroca; do contrário, a arte grega clássica representaria o caminho para o já alcançado equilíbrio da natureza por meio da arte, de tal modo que a imitação dos antigos serviria como exemplo de grandeza e seria o alicerce para a sabedoria e individualidade do ser no mundo moderno.

Além disso, dois aspectos se relacionam e caracterizam a atitude de Winckelmann perante sua contribuição para a História da Arte como antítese a Vasari. O primeiro aspecto é relativo à análise da obra de arte. A despeito do caráter biográfico de Vasari, Winckelmann propõe um estudo que tende a recriar na análise crítica as condições *estéticas* da produção artística, opondo-se ao Barroco e elogiando o Clássico. O segundo aspecto é relativo ao trabalho arqueológico e minucioso do historiador da arte em que Winckelmann propõe a

---

<sup>28</sup> WINCKELMANN, Johann J. *Reflexões sobre a Arte Antiga*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1975.

observação e a decomposição da obra em seu tempo, seu estilo, seu povo, sua cultura, etc. (BORNHEIM, 1975, p. 31). É a partir desse trabalho que Didi-Huberman (2002, p. 13) remete à análise a prancha do frontispício de *Geschichte* (figura 3), na qual sob os destroços deve-se procurar reconstituir as condições gerais nas quais a obra de arte foi criada, isto é, Winckelmann fundamenta sua análise a partir dos momentos de *gênese* e constituição da obra de arte.

Esses dois aspectos confluem, assim, para a estruturação de um *método objetivo* na historiografia da arte que envolve a análise, crítica, classificação, aproximação e comparação de divisões estilísticas que permitem classificar as obras em períodos distintos da história. Bornheim (1975, p. 31) também considera que o método de Winckelmann não só situa a obra historicamente, mas também considera a necessidade de apreender o sentido da obra de arte, daí o trabalho arqueológico; e não mais de somente fazer-lhe uma história ou leitura biográfica tal qual a historiografia crônica de Vasari. Em *Geschichte*, Winckelmann (1776, p. XI) ressalta que a história da arte a que se propõe a escrever não é uma mera escrita sobre acontecimentos e transformações da arte, mas sim que se propõe a estabelecer um edifício doutrinário [*Lehrgebäude*] sobre a arte antiga, isto é, para Winckelmann há a necessidade de vinculação historiográfica à análise estética sistematicamente fundada.

Se por um lado, Winckelmann é reconhecido pela estruturação objetiva da história da arte, por outro, Didi-Huberman (2002, p. 15-16) destaca que o historiador poderia facilmente ser reconhecido por uma aparente polaridade contraditória, polaridade essa que corresponde a um problema de natureza filosófica: de um lado, sua prática como historiador e sua “análise de tempo” *historicamente determinada* em *Geschichte* (1764); do outro lado, uma *doutrina estética* como horizonte normativo e atemporal da imitação (no caso de voltar-se aos gregos, uma arte do passado, “morta”) em *Gedanken* (1775).

Isto é, diz sobre a polaridade de uma doutrina estética atemporal que é estabelecida pela temporalidade, pela análise arqueológica de tempo de um objeto artístico do passado. É uma polaridade aparente pois, para Didi-Huberman, essa polaridade é trabalhada em conjunto e é ela mesma a característica que constitui um sistema [*Lehrgebäude*] na perspectiva moderna das artes visuais. Do contrário, tornaria incompreensível a expressão mesma de “história da arte” na modernidade (DIDI-HUBERMAN, 20002, p. 15-16, grifo nosso), ou seja, constitui novamente o re-nascimento da arte.



Figura 3.  
Johann J. Winckelmann (1717-1768)  
Prancha do frontispício de *Geschichte der Kunst des Alterthums II*, 1764  
Dresden

Segundo Didi-Huberman (2002, p. 17), tal constituição, acerca de uma temporalidade passada no presente e consciente do próprio historiador, apesar de novamente resultar em um sistema estético valorativo do próprio historiador, oscila entre a essência da arte e o seu devir biomórfico, em sua grandeza e sua miséria. A história da arte de Winckelmann recomeça por essa definição, ela tem desde o início um objeto do presente como decadente para exaltar a grandeza do objeto do passado declinado, de tal modo que o esquema temporal de seu objeto de estudo compõe uma história correspondente à história natural evolucionista e seu tempo biomórfico: marcada por sua origem (*Ursprung*)<sup>29</sup>, seguida por seus progressos (*Wachstum*) e variações (*Veränderung*) até seu momento de auge e perfeição, para por último marcar seu momento de decadência (*Untergang*) e queda (*Fall*) (WINCKELMANN *apud* DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 18).

Por outro lado, a análise sobre esse esquema temporal e biomórfico de Winckelmann diz sobre a correspondência de um modelo *ideal* que Didi-Huberman considera como metafísico. Metafísico pois, apesar da ausência do objeto, Winckelmann deseja “discutir a própria essência da arte” (WINCKELMANN *apud* DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 19), isto é, um modelo ideal a ser alcançado a partir de premissas estéticas normativas estabelecidas ao mesmo tempo em que se destaca o tempo biomórfico de auge e declínio da arte para fundar o discurso teórico historiográfico, sendo, nesse caso, um modelo temporal que lida necessariamente com a ausência do objeto estudado.

Para isso, Didi-Huberman evidencia metaforicamente a escrita winckelmanniana a partir de um “tecido” constituído por três nós (que continuam a evocar problemas) que o próprio título da obra *Geschichte der Kunst des Altertums* impõe: “um nó três vezes atado” entre a história, a arte e a antiguidade. Um nó que questiona tanto a escrita da história, a análise da arte e a rememoração da antiguidade, sendo que o que permite esse discurso e esse nó é se não, assim como em Vasari, a escrita sobre a imitação [*Nachahmung*] (rememorativa) da Antiguidade grega (DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 24). Novamente, essa metáfora traz os problemas da arte e do tempo relacionados à construção do discurso, mas relacionados a diferentes ideais. Mas que, contrário a Vasari, em *Geschichte* a história da arte de Winckelmann volta-se para a obra e não para os artistas.

---

<sup>29</sup> A noção de origem (*Ursprung*) será apresentada em outro contexto, de Walter Benjamin, no capítulo três, p. 73-91.

A imitação dos antigos, praticada pelo artista neoclássico, tem por virtude reanimar o desejo para além do luto. Ele cria um vínculo entre o original e a cópia, de tal sorte que o *ideal*, a “essência da arte”, pode como que reviver, atravessar o tempo. [...]

Pois é justamente de presença e presente que se trata: o presente da imitação faz “reviver uma origem perdida” e, desse modo, restabelece na origem uma presença ativa, atual. Isso só se mostra possível porque o objeto da imitação não é um objeto, e sim o próprio ideal (DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 25, tradução nossa)<sup>30</sup>.

A imitação da arte dos antigos cria um vínculo no qual as diferenças se unem envolvendo o original e a cópia, o antigo e o moderno, entre a arte grega e arte neoclássica, de tal modo que a ausência do antigo torna-se presença no moderno (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 25). Entretanto, o ideal, a essência mesma da arte, coloca-se como inatingível, permanece perdido no passado. Como propõe Bornheim, o conceito de *imitação* em Winckelmann pode ser facilmente mal interpretado, dado que não se trata da simples e ingênua cópia da natureza em suas formas e signos para igualar-se aos antigos, mas, do contrário, a noção de imitação perpassa a noção de ideal, a essência da arte para Winckelmann.

Desse modo, depreende-se que para Winckelmann tal ausência, ou melhor, se pensarmos de acordo com Didi-Huberman, retira o sujeito historiador de tal análise para lidar com o passado como objeto de perda, mas que para ser válido é analisado a partir da enunciação de verdades estéticas estabelecidas arqueologicamente pela imitação artística do passado. Assim, depreende-se que, como uma escrita sobre a história, a história da arte de Winckelmann é tecida paradoxalmente por postulados estéticos de um belo ideal objetivo da arte grega.

---

<sup>30</sup> “L’imitation des Anciens, que pratique l’artiste néo-classique, a pour vertu de ranimer le désir par-delà le deliu. Il crée un lien entre l’original et la copie tel que l’*idéal*, l’«essence de l’art», puisse revivre em quelque sorte, traverser les temps. [...] Car c’est bien de présence et de présent qu’il sagit: le présent de l’imitation fait «revivre une origine perdue» et, ainsi, restitue à l’origine une présence active, actuelle. Cela ne s’avère possible que parce que l’objet de l’imitation n’est pas um objet – mais l’ideal lui-même” (DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 25).

### 1.3. A síntese da escrita iconológica de Erwin Panofsky

Dos historiadores da arte que constituíram um discurso pós-vasariano e, também, neokantiano, Didi-Huberman (2013, p. 119-183) destaca a antítese e, de maneira crítica, a síntese do seu percurso dialético: o método iconológico (Quadro 1) do historiador da arte judeu-alemão Erwin Panofsky (1892-1968)<sup>31</sup>. A vertente da historiografia iconológica de Panofsky remete ao desenvolvimento de alguns princípios e problemas de método, em parte, já elaborados pelo historiador da arte judeu-alemão Aby Warburg (1866-1929) no começo do século XX<sup>32</sup>. Entretanto, pode-se considerar que é a partir da contribuição de Panofsky à iconologia que tal método se torna um dos principais eixos para a análise de obras de arte. Nessa linha de partilha, que se torna uma linha de passagem, Didi-Huberman (2013, p. 120-139) observa como o emprego crítico da filosofia kantiana passa ao aspecto doutrinal em Panofsky para refundar-se numa “magistral síntese”<sup>33</sup>.

Desde seus primeiros ensaios com a exigência teórica tal qual a filosofia kantiana exige, é em Panofsky que o humanismo e a objetividade são estabelecidos conjuntamente. De um conhecimento que implica necessariamente na relação com um objeto, porém distante de um discurso biográfico ou da necessidade de uma teoria estética valorativa<sup>34</sup>, Panofsky (1991, p. 47-87) funda um *método* de análise dividido em três procedimentos (pré-

---

<sup>31</sup> Em 1939, nos Estados Unidos, é publicado o ensaio *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance [Iconografia e Iconologia: Uma introdução ao Estudo da Arte da Renascença]*. O ensaio aparece no livro de 1955 (que apresenta reformulações no que diz respeito a posteriores considerações à iconologia), *Meaning in the Visual Arts*. A tradução para o português utilizada nesta Dissertação é com base no livro de 1955.

<sup>32</sup> Sobre a consideração da obra de Warburg por Panofsky, entre outros, cf. GINZBURG, Carlo. De A. Warburg a E.H. Gombrich: Notas sobre um problema de método. In: *Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. Segundo Ginzburg (1989, p. 65), para Warburg a pesquisa iconográfica era apenas uma abordagem para a compreensão do visual que, entretanto, sozinha, não tinha sentido. Sendo, assim, necessário o estabelecimento da relação entre forma e conteúdo e, principalmente, suas sobrevivências e transformações no tempo.

<sup>33</sup> Torna-se necessário ressaltar novamente que esse percurso escolhido por Didi-Huberman não corresponde à história da história da arte, nem mesmo à história da filosofia. Mas, como veremos, corresponde a certas viradas epistemológicas na historiografia da arte que estão inevitavelmente associadas a disputas teóricas no campo da filosofia que, entretanto, não são didaticamente evidenciadas nas obras de Didi-Huberman.

<sup>34</sup> Na linha da faculdade de julgar kantiana sem nenhum interesse... “[...] o gosto, na *Crítica da Faculdade do juízo*, é a faculdade de julgar ela mesma: uma faculdade de conhecimento, uma instância *subjetiva* extremamente ampla – e não mais esse objeto normativo de conformidade, esse *exemplum* absoluto do Antigo que as academias prescreviam aos pintores como norma incondicional” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 120, grifo do autor). Cf. § 2 sobre “A satisfação que determina o juízo de gosto é completamente desinteressada” (KANT, 2016, p. 100).

iconográfico, iconográfico e iconológico) para uma decomposição minuciosa dos elementos artísticos.

Com esse método, Panofsky tem como objetivo não só analisar, mas interpretar as obras de arte, de modo que a pesquisa tanto do iconográfico como do iconológico deve necessariamente a uma pesquisa teórica objetiva. Na interpretação iconológica, último procedimento do método, Panofsky estabelece o uso de uma faculdade de conhecer legisladora em que há uma submissão necessária do objeto empírico ao sujeito de tal modo que cabe à intuição o processo de síntese dos elementos diversos, composicionais da obra, o que Kant (2001, p. 175) denomina como “síntese da apreensão” das percepções.

Desse modo, para a constituição de uma disciplina de estudo respeitada, de um conhecimento que não tivesse sua fundamentação em um processo irracional e subjetivo tais quais seus objetos de estudo (PANOFSKY, 1991, p. 35), isto é, por uma perspectiva interpretativa constituída ao mesmo tempo por julgamentos estéticos de interesse pessoal, a historiografia da arte constitui “[...] um saber realmente desinteressado e *objetivo*: não mais apenas «objetivo» no sentido gramatical do genitivo contido na expressão *história da arte*, mas também objetivo no sentido teórico de uma verdadeira epistemologia” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 123, grifo do autor), isto é, de uma filosofia crítica do conhecimento: o pensar sobre a constituição do conhecimento historiográfico artístico por meio da interpretação iconológica.

Em uma estrutura análoga à kantiana, a iconologia de Panofsky se aprofunda quando questiona de maneira mais elementar a atitude fenomenológica – e também segundo uma semiologia – de sujeito conhecedor diante dos objetos artísticos e também ao questionar segundo a faculdade de conhecimento a passagem em que o visível adquire sentido, isto é, o momento em que impressões visuais adquirem uma significação intrínseca:

Quando os historiadores da arte tiveram consciência de que seu trabalho dependia exclusivamente da faculdade de conhecer e não da faculdade de julgar, quando decidiram produzir um discurso de universalidade objetiva (*objektive Allgemeinheit*, dizia Kant) e não mais um discurso da norma subjetiva, então o kantismo da razão pura se tornou como que uma passagem obrigatória para todos aqueles que buscavam refundar sua disciplina e redefinir “a arte” como um *objeto* de conhecimento, não como um tema de disputas acadêmicas (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 124, grifo do autor).

Nesse ponto, vê-se o quanto a ideia de objetividade do conhecimento esteve presente no século XVIII. Ao incorporar a historiografia da arte a partir de uma consideração humanista<sup>35</sup>, tal como Vasari, e a partir de um método arqueológico, tal como Winckelmann, Panofsky considera o historiador como o próprio humanista em questão, sendo esse o que “rejeita a autoridade; mas respeita a tradição. Não apenas a respeita, mas a vê como algo real e objetivo, que é preciso estudar, e, se necessário, reintegrar” (PANOFSKY, 1991, p.22).

É por meio desse processo de reintegração da tradição e assinalação de registros, entre a recriação estética intuitiva e a pesquisa minuciosa da composição artística, em que tais registros se interpenetram em uma “organicidade”, que Panofsky visava um conhecimento pleno do significado da obra artística. Ou, como Panofsky considera, um “sistema que faça sentido” (1991, p.38) para a constituição de uma disciplina em que seus conhecimentos estivessem no enlace de uma razão pura kantiana. Depreende-se que, na procura por tal exatidão do conhecimento, deve o historiador da arte, que age não mais a partir de uma visão ingênua, antes estar ciente de tal situação orgânica reconstitutiva.

Para essa organicidade, Panofsky propõe, a partir do estudo do objeto artístico, um sistema de ordem de complexidade crescente que reconstitui o contexto histórico e analisa todo o processo de elaboração que o objeto artístico pode apresentar. Nesse caminho, organiza um método iconológico (resumido no quadro sinóptico adiante) para identificar nas imagens artísticas três níveis de significado ou tema – o que não significa que são partes independentes uma da outra, mas que constituem o que antes foi chamado de “situação orgânica” da análise –, para uma interpretação de nível iconográfico e, posteriormente, iconológico das obras de arte.

---

<sup>35</sup> No mesmo livro, Panofsky explica a concepção histórica e conceitual da palavra *humanitas*, segundo a qual o conceito de humanismo surgiu. A partir de uma concepção ambivalente de “significados claramente distinguíveis” na história da palavra *humanitas*, primeiro como um valor (moral; cultural) e posteriormente como limitação (fragilidade; transitoriedade), Panofsky (1991, p. 21) explica: “É dessa concepção ambivalente de *humanitas* que o humanismo nasceu. Não é tanto um movimento como atitude, que pode ser definida como a convicção da dignidade do homem, baseada, ao mesmo tempo, na insistência sobre os valores humanos (racionalidade e liberdade) e na aceitação das limitações humanas (falibilidade e fragilidade); daí resultam dois postulados: responsabilidade e tolerância”. É nesse sentido, ao considerar ambos os lados do conhecimento, que a história da arte como ciência se torna, nesse momento, uma disciplina humanista.

OBJETO DE INTERPRETAÇÃO	ATO DE INTERPRETAÇÃO	EQUIPAMENTO PARA A INTERPRETAÇÃO	PRINCÍPIO REGULADOR DA INTERPRETAÇÃO
I. Tema <i>primário ou natural</i> – (A) fatural, (B) expressional – constituindo o mundo dos motivos artísticos.	<i>Descrição pré-iconográfica</i> (e análise pseudoformal).	<i>Experiência prática</i> (familiaridade com <i>objetos</i> e <i>eventos</i> ).	História do <i>estilo</i> (compreensão da maneira pela qual, sob diferentes condições históricas, <i>objetos</i> e <i>eventos</i> foram expressos pelas <i>formas</i> ).
II - Tema <i>Secundário ou convencional</i> , constituindo o mundo das <i>imagens, estórias e alegorias</i> .	<i>Análise Iconográfica</i> .	<i>Conhecimento de fontes literárias</i> (familiaridade com <i>temas</i> e <i>conceitos</i> específicos).	História dos <i>tipos</i> (compreensão da maneira pela qual, sob diferentes condições históricas, <i>temas</i> ou <i>conceitos</i> foram expressos por <i>objetos</i> e <i>eventos</i> ).
III – <i>Significado Intrínseco ou conteúdo</i> , constituindo o mundo dos valores “ <i>simbólicos</i> ”.	<i>Interpretação iconológica</i> .	<i>Intuição sintética</i> (familiaridade com as <i>tendências essenciais da mente humana</i> , condicionada pela psicologia social e <i>Weltanschauung</i> ).	História dos <i>sintomas culturais</i> ou “ <i>símbolos</i> ” (compreensão da maneira pela qual, sob diferentes condições históricas, <i>tendências essenciais da mente humana</i> foram expressas por <i>temas</i> e <i>conceitos</i> específicos).

Quadro 1

Quadro sinóptico de Erwin Panofsky

PANOFSKY, 1991, p. 64-65, grifo do autor.

Em referência e oposição ao formalismo e psicologismo no contexto dos desdobramentos da Escola de Viena<sup>36</sup>, mas principalmente à noção de *Kunstwollen* do historiador da arte austríaco Alois Riegl (1858-1905)<sup>37</sup> e ao formalismo do historiador da arte suíço Heinrich Wölfflin (1864-1945)<sup>38</sup>, Panofsky (1991, p. 47-55) afirma que a “iconografia é o ramo da história da arte que trata do tema ou mensagem das obras de arte em contraposição à sua forma”, sendo necessário, assim, distinguir o tema e o significado da forma:

Quando, na rua, um conhecido me cumprimenta tirando o chapéu, o que vejo, de um ponto de vista formal, é apenas a mudança de alguns detalhes dentro da configuração que faz parte do padrão geral de cores, linhas e volumes que constitui o mundo da minha visão. Ao identificar, o que faço automaticamente, essa configuração como um objeto (cavalheiro) é a mudança de detalhe como um acontecimento (tirar o chapéu), ultrapasso os limites da percepção puramente formal e penetro na primeira esfera do tema ou mensagem (PANOFSKY, 1991, p. 47-48).

---

<sup>36</sup> Na passagem do século XIX para o XX, historiadores da arte da chamada de Escola de Viena, dentre alguns, os contemporâneos Alois Riegl e Heinrich Wölfflin, contribuem para a “Teoria da Visibilidade Pura”. Opondo-se ao positivismo e puro desenvolvimento da técnica, como também de uma historiografia que preza pelas práticas, modelos, objetos estéticos e artistas renomados, a Escola de Viena reflete sobre uma perspectiva que considera a própria expressão da visualidade, reorientando as práticas artísticas e reflexões estéticas. Trata-se de compreender a história da arte a partir de uma metodologia explicativa, uma escrita, que considere o desenvolvimento dos elementos formais. Constituindo, a partir do padrão desses elementos (morfologicamente) desenvolvidos, aspectos fundamentais para analisar ou determinar tendências e estilos.

<sup>37</sup> Riegl, por exemplo, rompe com postulados da estética clássica ao considerar o desenvolvimento e o teor artístico de elementos ornamentais e decorativos, reorientando a percepção histórica sobre a “cultura material” (HUCHET, 2014, p. 233). Segundo o conceito de *Kunstwollen* desenvolvido na obra *Die Spätromische Kunstindustrie* (1901), às vezes traduzido como vontade-de-arte, vontade-artística, querer-artístico, Riegl estabelece o desenvolvimento e fluidez das formas como expressões possíveis de compreensão da realidade, contrário a uma “arbitrariedade crua estabelecer limites fixos para períodos artísticos” (RIEGL, no prelo). Os elementos formais possuem um significado além do significado singular próprio, isto é, os *temas secundários* da análise panofskyana. Configuram uma possibilidade interpretativa sobre a percepção histórica e estabelecem tendências e visões de mundo.

<sup>38</sup> Para Huchet (2014, p. 234), do mesmo modo que Riegl, Wölfflin também historiciza a percepção das formas, porém continua valorizando a norma artística clássica. Para Wölfflin, a percepção das formas constitui a visão de época na qual, por exemplo, é possível analisar como modelos artísticos do Renascimento e do Barroco se contrapõem por meio de um método comparativo e descritivo de categorias estilísticas que não recorre a noções subjetivas ou ao significado das formas. Novamente, porém, sem constituir categorias artísticas universais ou uma historiografia da arte meramente biográfica ou historicista, isto é, uma escrita sobre os acontecimentos da época. A objetividade da descrição e análise das categorias estilísticas a partir da forma constituem a essência do trabalho artístico. Isto é, Wölfflin reconhece a importância das explicações que se baseiam no conteúdo extrínseco à arte, como o *ethos* cultural, mas considera que o método de análise que se volta aos objetos eles mesmos, é um prelúdio para uma compreensão mais adequada do processo artístico. Cf. WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos Fundamentais da História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1982; Sobre a relação entre Wölfflin, Riegl e Panofsky, Cf. HOLLY, Michael Ann. *Panofsky and the foundations of art history*. New York: Cornell University Press, 1984.

Dessa célebre passagem em que diferencia “forma” da primeira etapa de apreensão do “significado”, Panofsky coloca a impossibilidade de um método pautado na análise da obra de arte baseado em descrições puramente formais da imagem visual. Ao passo que o formalismo pauta-se no estudo morfológico, a iconografia panofskyana pauta-se no estudo dos temas e significados para, posteriormente, identificar intuitivamente como interpretações iconológicas correspondem a expressões simbólicas culturalmente/tradicionalmente estabelecidas.

Resumidamente, seu método é composto por um processo dividido em três procedimentos orgânicos: o primeiro procedimento corresponde a uma *descrição pré-iconográfica* do objeto de investigação na qual há uma identificação das formas puras, como cores, materiais, etc., e representativos de objetos naturais, como seres humanos, animais, plantas, objetos, etc. Essa identificação de temas primários se dá pelas relações mútuas como acontecimentos ou por percepções de “qualidades expressionais” (PANOFSKY, 1991, p. 50).

Panofsky afirma, ainda, que para essa descrição, a experiência prática do sujeito é indispensável e suficiente para uma leitura de elementos visíveis da obra, o que não necessariamente garante sua exatidão. Para isso, segundo Panofsky, é necessário submeter essa experiência prática ao princípio corretivo/regulador da “história dos estilos”, isto é, a uma observação de fenômenos históricos ou naturais que se repetem ao longo da história, formando, assim, um “estilo” (PANOFSKY, 1991, p. 50).

O segundo procedimento corresponde à *análise iconográfica* da obra de arte, no qual ocorre a atitude relacional de motivos artísticos (composições) com assuntos e conceitos, ou seja, que portam um significado. É a análise de tema secundário, na qual a identificação de tais composições relacionais passa a constituir as imagens, estórias e alegorias; imagens que transmitem assuntos específicos ou conceitos com os quais há familiaridade. Também nessa etapa, para uma maior exatidão, é necessário mais do que a experiência prática. Não basta apenas a familiaridade, mas se deve investigar como assuntos/temas e conceitos portavam um significado sob diferentes condições históricas; é o que Panofsky (1991, p. 65) classifica como a “história dos tipos”.

Por fim, como síntese do método, o terceiro procedimento corresponde à *interpretação iconológica* da obra de arte, na qual ocorre a *apreensão* pela determinação de princípios subjacentes, tais como o contexto histórico-social e particularidades da vida do

artista. É o que Panofsky considera como o significado intrínseco da obra de arte, isto é, os princípios subjacentes que se manifestam por meio dos temas primários e dos temas secundários. Segundo Panofsky (1991, p. 62-63), a observação desses princípios ocorre sob as bases da faculdade mental, ou o que ele chama de “intuição sintética” (o que remete à intuição sintética kantiana): a familiaridade com as tendências essenciais da mente humana.

Em referência à Teoria das formas simbólicas do filósofo Ernst Cassirer (1874-1945)<sup>39</sup> em que, resumidamente, a noção de forma simbólica diz sobre a relação de um conteúdo mental a um signo concreto e sensível, para Panofsky a intuição sintética também exige um princípio corretivo que acontece pela história dos *sintomas culturais* ou “símbolos”. Isto é, para avaliar a intuição sintética por meio dos sintomas culturais, o historiador da arte deve, na concepção de Panofsky, compreender a maneira pela qual, sob diferentes condições históricas, *tendências essenciais da mente humana* foram expressas por *temas e conceitos* específicos que persistem por meio das mais diversas civilizações e culturas até o momento da interpretação iconológica (PANOFSKY, 1991, p. 63).

Desse modo, a *iconografia*, a qual Panofsky (1991, p. 53) define como “[...] a descrição e classificação das imagens” ou como um “[...] estudo limitado e, como que ancilar, que nos informa quando e onde temas específicos foram visualizados por quais motivos específicos [...]”, não configura uma interpretação. Em contraste, Panofsky considera a *iconologia* como a denotação de algo interpretativo, como uma fase posterior à iconografia e como um “método de interpretação que advém da síntese mais que da análise” em que “a exata análise das imagens, estórias e alegorias é o requisito essencial para uma correta interpretação iconológica” (PANOFSKY, 1991, p. 54).

Com essa diferenciação entre “grafia” [*graphéin*] e “logia” [*logos*], a mera descrição dá lugar ao estudo interpretativo e racional quando relacionada a qualquer método histórico, psicológico ou crítico. O método de análise iconológica funciona, portanto, como um recorte da construção histórica e descritiva das imagens, havendo por observar, interpretar e relacionar/classificar contextualmente segundo as categorias de espaço e tempo os símbolos presentes nas imagens em um esquema coerente que faça sentido nas categorias da história da arte. Depreende-se que, para Panofsky, os elementos pictóricos

---

<sup>39</sup> Sobre a Teoria das formas simbólicas, cf. CASSIRER, Ernst. *A Filosofia das formas simbólicas*. São Paulo: Martins Fontes, 2004. Sobre a passagem do estruturalismo ao culturalismo em Cassirer, cf. VANDENBERGHE, Frédéric. Do estruturalismo ao culturalismo: a filosofia das formas simbólicas de Ernest Cassirer. *Soc. estado.*, Brasília, v. 33, n. 3, p. 653-674, Dec. 2018.

não possuem, no fim, tanta importância quanto o contexto e as relações que circundam toda a obra, o que, no entanto, não descarta a correta análise iconográfica como uma exata identificação dos motivos (lembrando da organicidade da obra), sendo mesmo pela exata análise iconográfica que há a possibilidade de uma interpretação iconológica.

Desse modo, a exata análise de contexto é fundamental para uma total interpretação da obra. Entretanto, para outros historiadores da arte como, por exemplo, Huchet (2014, p. 228-229), “A «iconologia» foi criticada por ter idealizado a obra de arte como um documento sobre o contexto e a cultura que determinaram seu surgimento, como se isso fosse uma negação da dimensão propriamente artística e estética da imagem”. Para Didi-Huberman (2013, p. 17), ao considerar a que “preço” se produz a história da arte, isto é, como esse campo de conhecimento constitui seu discurso, o método iconológico de Panofsky revela sua insuficiência, ou melhor, sua “*suficiência* metodológica: seu fechamento” perante o curso do olhar sobre obras de arte.

Logo, pode-se considerar que, devido aos princípios reguladores da interpretação, o método de Panofsky contribui metodologicamente para possíveis interpretações intuitivas do conhecimento artístico apesar de não admitir terceiras possibilidades: esse objeto significa isto ou isso. O problema, para Didi-Huberman (2013, p. 130), sobre o método iconológico de Panofsky é que, ao tentar fundar o saber sobre as obras de arte ao relacionar a historiografia com a crítica e a teoria, a história da arte tem ao mesmo tempo acesso a seus meios e *fins*.

Ou seja, a leitura de Didi-Huberman problematiza a síntese interpretativa de Panofsky de tal modo que se observa, em uma obra singular ou num estilo inteiro, princípios subjacentes que condicionam a existência, a significação e a complexidade de tal obra. E, do mesmo modo, como aponta Huchet (2014, p. 229) de maneira precisa: o método iconológico “[...] negaria a realidade própria da imagem e o que ela tende a «dizer» com base no seu próprio «não saber»”. E, ainda, que “[...] a imagem nunca deve ser tomada pelo que não é: apenas um documento visual que falaria de um contexto cultural mais abrangente”<sup>40</sup>.

---

<sup>40</sup> Tais críticas são fundamentais para a compreensão do método de Panofsky. Apesar de ser uma interpretação, Panofsky se voltou contra o que considerava como qualquer psicologismo puro e individual, referindo-se principalmente à noção de *Kunstwollen* de Riegl, e também em oposição ao formalismo de Wölfflin. Sob a “compreensão da maneira pela qual, sob diferentes condições históricas, *tendências essenciais da mente humana* foram expressas por *temas e conceitos* específicos” Panofsky não se refere à vontade artística individual da mente humana, isto é, uma consciência superior do artista, mas, sobretudo, a tendências históricas relativas às características formais da própria obra, sempre considerando os nexos históricos em seu

Apesar de tal colocação, isto é, da insuficiência do método perante percepções visuais que não se enquadram em descrições, análises ou interpretações precisas e universais, é desse modo que no discurso panofskyano, baseado na crítica kantiana, a síntese na análise da imagem estava inscrita desde o início mesmo do discurso crítico. Quando, pela crítica a um modelo de análise irracional e subjetivo, buscava princípios *a priori* “pelos quais deveriam se regular tanto o jogo das faculdades quanto a organização do saber filosófico” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 138-139).

Panofsky se voltou para Kant porque o autor da *Crítica da razão pura* soube *abrir* e reabrir o problema do conhecimento, definindo os limites e condições subjetivas do seu jogo. [...] Mas é possível que, tão logo abertas essas portas, ele as tenha tornado a fechar com firmeza diante de si, não deixando à crítica senão o momento de uma breve passagem: uma corrente de ar. É o que o kantismo em filosofia também havia feito: abrir para tornar a fechar melhor, recolocar em questão o saber não para deixar transbordar o turbilhão radical – isto é, a negatividade inalienável de um não-saber –, mas sim para reunir, ressintetizar, reesquematizar um saber cujo fechamento agora se satisfazia consigo mesmo por meio de um alto enunciado de transcendência (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 13).

Do ponto de vista de Didi-Huberman, frente à concepção humanista que estava conjugada à “situação orgânica”, a crítica panofskyana forma uma abertura para em seguida fechá-la em um modelo absoluto de conhecimento, isto é, o saber. Pois, o movimento crítico de Panofsky se inicia no momento mais elementar do sujeito como aquele que conhece ao se colocar diante de um objeto, para questionar de que maneira tal objeto, como elemento do visível, passa da esfera puramente formal e adquire significado e sentido para o sujeito que o observa. No entanto, cabe lembrar que esse método de análise consiste em suas etapas do interesse em saber o que se vê e *como* esse processo de assimilação das representações ocorre, pois o sistema de significação já está implícito na percepção (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 134).

Longe de, ao que possa parecer, erigir uma problematização depreciativa, Didi-Huberman (2013, p. 124) reconhece Panofsky pelo rigor dos problemas que colocou e pela erudição de seus escritos, além de ter se afirmado frente aos que se propuseram, na época,

---

percurso e desenvolvimento. O que configura tal interpretação não apenas como individual, mas também cultural. Partindo da teoria (neokantiana) das formas simbólicas do filósofo alemão Ernst Cassirer (1874-1945), Panofsky (1991, p. 52-53, p. 63) analisa as formas puras e as subsume ao conteúdo: procura os motivos, as histórias, alegorias, interpreta as imagens, a história dos *sintomas culturais*. Mas no final, sua organicidade, de certa maneira, nega ou subverte a “dimensão propriamente artística e estética da imagem”.

a realizar uma crítica do conhecimento à luz da filosofia kantiana. Devido a sua exigência metodológica, a interpretação iconológica proposta por Panofsky constitui uma referência que até os dias atuais é utilizada para a análise das obras de arte. Cabe considerar em Panofsky um “princípio metodológico e quase ético”, que é o de uma consciência reflexiva sobre sua própria prática, valorizando o conteúdo crítico das imagens, “à qual o historiador da arte deve constantemente voltar, nas operações mais humildes assim como nas mais nobres, da sua prática” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 126).

Por uma problematização a uma história biográfica de artistas e catalogação de estilos, seja pela iconografia ou iconologia panofskyana, Didi-Huberman escapa a essa historiografia da arte, no caso, à tradição de uma padronização da análise da obra de arte sob um “tom de certeza” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 12). Ao escapar da tradição iconológica de Panofsky, Didi-Huberman considera a fundamentação da análise historiográfica das obras de arte por outra vertente: a análise por instrumentos de origem filosófica que considera a complexidade das imagens.

A busca e a consideração por elementos formais presentes na relação com as imagens e que fujam de certos esquemas interpretativos da teoria panofskyana é, pode-se considerar, o eixo norteador não só do repensar epistemologicamente a disciplina história da arte, mas também do paradoxo visual do saber e não-saber das imagens que aqui é proposto como objeto de pesquisa.

## CAPÍTULO II O paradoxo visual, a rasgadura [*déchirure*]

Evidenciado o questionamento aos fins da história da arte por Didi-Huberman, neste capítulo busca-se por apresentar como o paradoxo visual do saber e não-saber em suas especificidades é desdobrado segundo seu caráter de uma experiência fragmentada. Além disso, pretende-se a evidência da problematização do paradoxo visual (relacionado à fenomenologia do olhar) que surge, nesse caso, a partir da crítica à historiografia da arte apresentada no capítulo anterior e constitui a base mesma de tal questionamento. Espera-se que tal especificação dê base à problematização da pesquisa que versa sobre uma prática além da escrita sobre as imagens ou objetos artísticos, que será abordada no capítulo seguinte.

Em *Devant l'image* (1990), a partir da busca e da consideração por elementos da ordem do visual que fujam dos esquemas ditos objetivos da historiografia da arte, Didi-Huberman apresenta o paradoxo visual sob as questões de método a partir da célebre pintura renascentista de Fra Angelico (1395-1455), a *Anunciação* (1440-1441) (figura 1). Com 37 anos de idade (data da primeira edição de *Devant l'image*), Didi-Huberman (2013, p. 185) não só apresenta, mas renuncia sob um caráter “incisivo” ao proposto esquema dialético (segundo uma tese, antítese e síntese) que acompanha metodologias de escrita da arte.

O seu relato de experiência e primeiro contato com a *Anunciação* logo ao entrar na cela do antigo convento e hoje museu de San Marco, em Florença, ressalta a sensação paradoxal que os efeitos visuais ali em um primeiro momento causaram, isto é, no momento mesmo em que Didi-Huberman entra na cela e

[...] o projetor elétrico apontado para a obra de arte não consegue conjurar o efeito de ofuscamento luminoso que o primeiríssimo contato impõe. Ao lado do afresco há uma pequena janela, orientada para o leste, e cuja claridade basta para envolver nosso rosto [...] (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 19).

Olhemos: não há o nada, pois há o branco. Ele não é nada, pois nos atinge sem que possamos apreendê-lo e nos envolve sem que possamos prendê-lo nas malhas de uma definição. Ele não é *visível* no sentido de um objeto exibido ou delimitado; mas tampouco *invisível*, já que impressiona nosso olho e faz inclusive bem mais que isso. Ele é matéria. É uma onda de partículas num caso, um polvilhar de partículas calcárias no outro. É um componente essencial e maciço na apresentação pictórica da obra. Dizemos que ele é *visual* (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 24-25).

Dessa experiência estética Didi-Huberman apresenta e discute três esferas de “saberes” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 23) que, segundo matrizes metodológicas, estabelecem o *saber* sobre o que se vê nas imagens: o visível, o legível e o invisível. Tal encontro, inesperado, insurgente ao olhar, dá lugar à análise de elementos que pouco a pouco, após o “efeito de ofuscamento luminoso”, configuram os detalhes representacionais da imagem e que se inserem na esfera do que é *visível*. O visível diz sobre tanto formas possíveis de serem enquadradas em uma história dos estilos como elementos que, conforme Panofsky, configuram unidades *legíveis* de saberes entre temas, conceitos, ou contam uma história (no caso, a passagem bíblica em Lucas sobre o mistério da Anunciação<sup>41</sup>). Ou seja, o que estabelece que, apesar da crítica à síntese, o método de Panofsky, como um método que investiga as imagens no seu percurso histórico, segundo o estudo dos elementos visíveis e suas legibilidades, é de importância incontestável para a história da arte<sup>42</sup>.

Para além do visível e legível, é sobre e a partir do invisível que Didi-Huberman (2013, p. 23) estabelece sua crítica à metafísica em que, devido à aparente “pobreza iconográfica” da obra<sup>43</sup> em relação a seus elementos visíveis (quando comparada a outras obras de mesmo tema do *Quattrocento*), o sujeito é levado a observar *além* dos detalhes representacionais para configurar a passagem bíblica da *Anunciação*. Tal posição levaria o sujeito a se distanciar da obra ela mesma rumo a uma interpretação metafísica, ideal, no sentido da crença (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 23), tal qual o caráter teológico que a pintura traz sobre o trecho bíblico da Anunciação na necessidade de capturar “o mundo visível da sua ficção”.

Do mesmo modo em que se diz contrário a uma consideração metafísica da obra, Didi-Huberman também se posiciona em relação ao caráter de uma análise ontológica das imagens. Afirma em considerações mais recentes, na entrevista “La condition des images”

---

<sup>41</sup> Cf. nota 3.

<sup>42</sup> Didi-Huberman confirma no prefácio da edição inglesa *Confronting Images: Questioning the Ends of a Certain History of Art* (2009), “Graças à Panofsky, estamos cientes de que a mera transparência de uma janela, no contexto da Anunciação, pode servir de veículo para o mais resistente dos mistérios teológicos (o hímen da Virgem, atravessado pela semente divina, mantendo-se intacto como um painel de vidro atravessado por um raio de luz)” (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. XV, tradução nossa).

<sup>43</sup> “Decepção quanto ao legível: de fato, esse afresco se apresenta como uma história contada de maneira muito pobre e sumária. Nenhum detalhe em realce, nenhuma particularidade aparente nos dirão jamais como Fra Angelico “via” a cidade de Nazaré – lugar “histórico”, dizem, da Anunciação – ou situava o encontro do Anjo e da Virgem. [...] A obra decepcionará também o historiador da arte muito bem informado da profusão estilística que caracteriza em geral as Anunciações do *Quattrocento*: de fato, em todas elas há uma abundância de detalhes apócrifos, fantasias ilusionistas, espaços exageradamente complexificados, pinceladas realistas, acessórios cotidianos ou referências cronológicas” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 21-23).

(2011), que sua pesquisa não tem a ver com a busca e o estabelecimento de uma ontologia das imagens, isto é, a busca pela definição de um estatuto definitivo da imagem, mas sim com a complexidade das mesmas, que tem a ver com o “tempo do olhar”, o momento mesmo da experiência (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 8)<sup>44</sup>.

Desse modo, Didi-Huberman propõe a hipótese de que as imagens não devem sua eficácia apenas a uma “incompleta semiologia” dos saberes *visíveis*, *legíveis*, ou *invisíveis*, posições ou classificações que delimitam a imagem em um estatuto definitivo. Após a identificação e análise dos elementos visíveis e legíveis, e do que configura a imagem a partir de considerações metafísicas, é necessário voltar à sensação inesperada do encontro – que a partir da experiência de Didi-Huberman ocorre antes mesmo da identificação de elementos visíveis ou da suposta e total legibilidade da obra. É necessário voltar ao acontecimento amplo e de difícil conceituação que Didi-Huberman considera como o *não-saber*, ou seja, a consideração de algo que não é tangível segundo a análise objetiva e suas possibilidades de legibilidade e conceituação (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 23).

Questionamentos sobressaem em contraposição às respostas. Se o caráter metafísico a partir da experiência e a pura legibilidade dos elementos visíveis não são possíveis vias, mas desvios para esse acontecimento complexo, o que considerar dessa experiência estética cuja claridade envolve o rosto e retira o sujeito de uma possível zona de conforto? É sobre o considerar do acontecimento ele mesmo, acontecimento complexo, que Didi-Huberman introduz na especulação filosófica da imagem o paradoxo visual do saber e não-saber.

Mas, a partir de então, depreende-se que o paradoxo está intimamente condicionado a premissas teórico-metodológicas da história da arte no genitivo objetivo, mesmo que por preferências não fosse de exercício habitual (segundo as matrizes apresentadas no primeiro capítulo) estabelecer explicações objetivas verificáveis a um acontecimento que corresponde a experiências de um não-saber, isto é, experiências comumente consideradas abstratas e impossíveis de estabelecer uma análise racional, daí a especulação filosófica.

Voltando, pois, à primeira parte desse capítulo e às questões de método, como problematizar tais metodologias a partir de experiências estéticas paradoxais? A partir de Didi-Huberman, pode-se questionar como, por exemplo, juízos de valor, modelos estéticos

---

<sup>44</sup> “Aquilo que descrevi anteriormente a partir da irrupção [*surgissement*] da imagem não tem nada a ver com uma ontologia, a definição de um estatuto definitivo da imagem. É um processo cada vez diferente. É um acontecimento bastante complexo, é do tempo do olhar” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 8, tradução nossa).

ou sínteses estabelecem limites não só à disciplina para a constituição de um saber objetivo, mas também sobre o que se pode saber sobre as imagens e, conseqüentemente, sobre tais experiências. Em *Devant l'image*, apesar do acontecimento não consistir em uma análise dos elementos visíveis ou de um caráter metafísico (no sentido exposto), depreende-se que o não-saber (como acontecimento, resultado de uma experiência estética) é constituinte da causa e consequência de elementos *visuais* da própria experiência quando diante da imagem e a partir da imagem.

Esse elemento visual complexo, como consequência do fulgor de branco, distingue-se, principalmente, da análise ou interpretação de um elemento visível, por não ser considerado a partir de elementos representacionais explicitamente manifestos, como signos; como também do que é invisível, por não ser considerado a partir de elementos de abstração (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 25). Assim, considerado como elemento de causa, o visual se torna um componente de apresentação pictórica da obra (ou a partir dela) segundo sua intensidade, sua eficácia visual, que o mesmo causa como experiência, considerado, assim, a partir da fenomenologia do olhar que necessariamente pertence ao conjunto da obra, mas que desloca a regularidade do visível.

Percebe-se que a experiência do *estar* diante da imagem – o que poderia sugerir a tradução de *Devant l'image* para a edição de língua inglesa como *Confronting images* –, de momento fulcral para considerar tal acontecimento e paradoxo de não-saber, estabelece o momento mesmo em que a sua eficácia fluiria de modo constante. Como “nos entrelaçamentos ou mesmo imbróglio de saberes transmitidos e deslocados, de não-saberes produzidos e transformados”, estirados em profusas dimensões, onde por uma etapa dialética (em que a síntese não mais se insere) o sujeito se deixa desprender do seu exato *saber* sobre a imagem (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 23-24) para que o visual seja paradoxalmente aberto na confluência do saber e do não-saber.

Quando em tal arrebatamento (e confronto) reconhece, do que pode ser remetido à máxima socrática, sobre o seu não-saber a partir do visual e sobre a necessidade filosófica de voltar a si mesmo e aos saberes colocados à imagem em busca do imbróglio de saberes e não-saberes. Depreende-se disso que não se trata, necessariamente, de uma investigação a partir de contradições iconográficas da imagem, nem da discussão sobre princípios reguladores da interpretação tal como em Panofsky; mas sim sobre o que tal análise, que tem como objetivo uma síntese, não consegue conjurar e, principalmente, de alguém que,

segundo uma atitude filosófica, se questiona reflexivamente sobre o seu próprio conhecimento e sobre o que o objeto (a imagem) pode significar segundo sua exterioridade (o *estar* diante).

A investida de Didi-Huberman, ao voltar ao momento em que o saber não consegue conjurar a complexidade do acontecimento, diz respeito à consideração de que há mais que o simples visível do que uma falha do entendimento. Antes, diz respeito a um *acontecimento* paradoxal, pois é um fenômeno em potência que não aparece visivelmente tal como um elemento pictórico, mas que não cabe uma simples passagem pelo olhar ou mesmo uma irrelevante consideração. Como elemento visual de tal potência que não aparece claramente como um objeto definido, não dá uma direção a seguir, nem uma legibilidade unívoca, mas que por outro lado se impõe na cena, está claramente presente.

O não estabelecimento de uma legibilidade ou interpretação exata, tal como em Panofsky, não quer dizer que o elemento em potência seja desprovido de *sentido*. Pelo contrário, na obra *La Peinture incarnée* (1985) – sobre a qual foi ressaltado o caráter de “luta inconfessada contra a Iconologia” (HUCHET, 1998, p. 14) para cinco anos depois esse caráter ser explícito em *Devant l’image* – Didi-Huberman ressalta o paradigma estético da carnação/encarnação (e, podemos considerar, conseqüentemente da *mimeses* no sentido de cópia e busca de similaridade com o objeto) da pintura ao retomar o conto filosófico-literário *Chef-d’oeuvre inconnu* (1831) de Honoré de Balzac (1799-1850) como uma narrativa sobre a potência e, ao mesmo tempo, o limite da pintura.

Não esperáveis por tamanha perfeição! Estai diante de uma mulher e procurais um quadro. Há tanta profundidade nessa tela, o ar aí é tão verdadeiro, que não podeis mais distingui-lo do ar que vos cerca. [...] Admirai como os contornos destacam-se do fundo! Não vos parece que podeis passar a mão nestas costas? [...] As carnes palpitam. Ela vai erguer-se, esperai (BALZAC, 2012, p. 174-5).

Nesse conto, que se passa no século XVII, Balzac narra o caso do Mestre Frenhofer, um pintor que dedica uma década de trabalho na execução de um retrato que almejava a completa presentificação e expressão (e não representação) da beleza, mas que nunca se satisfaz com o resultado e põe-se a refazê-lo obsessivamente, pois busca o máximo de sua técnica pictórica. A partir da exigência da carne, ou do encarnado, que perpassa o drama do arremate da pintura, coloca-se em jogo a noção de figuração sobre uma polaridade na qual a

pele, objeto de pintura e a mulher ideal, tal como elemento de acontecimento em potência, talvez nunca encontrem uma estabilidade na pintura, mas sim (e além) a onipotência do objeto.

Dessa obra, Didi-Huberman (2012, p. 19) ressalta que o *sentido* da pintura (o qual mais à frente virá a chamar de *sintoma*) é ele mesmo um entrelaçamento, uma “perversidade” na qual três paradigmas produzem nós, jogos e antropomorfismos<sup>45</sup> para além dos modelos teóricos e metodológicos hegemônicos, que desconsideram a dialética entre elementos visuais contraditórios, são eles: o paradigma do semiótico e do semiológico (o sentido-*sema*), do estético (o sentido-*aisthesis*) e do patético (o sentido-*pathos*)<sup>46</sup>.

Isto é, paradigmas que confluem entre si como consequência da experiência estética que nasce desse encontro entre sujeito e objeto e que levam em consideração tanto o ato de perceber como também o sujeito que é capaz de perceber ao se encontrar diante da imagem. O sujeito não só é afetado como pode pensar sobre a arte além de uma completa legibilidade dos elementos visíveis e antes do pensamento constituir uma crença, mas, também, pensar a confluência e potência de sentidos tal como uma pele, a carne, que palpita.

Destacada a característica aporética a partir da imagem (ou dos sentidos) – considerando o paradoxo como elemento visual que se impõe, mas não aparece de maneira clara e distinta, que implica não só o olhar do sujeito, mas uma constelação de sentidos, das quais em conjunto, “sua história, seus fantasmas, suas divisões intestinas” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 26) –, considera-se o não-fechamento, a não-significação unívoca, a

---

<sup>45</sup> A noção de antropomorfismo em Didi-Huberman diz sobre o caráter atribuído aos objetos como característica da dimensão visual em que, e somente a partir de tal dimensão, o *anthropos* como espectador observa um objeto, mas que por outro lado, também é cindido. A noção de antropomorfismo é contrária a qualquer tentativa de determinar objetos artísticos como tautológicos, ou seja, a definição de um *isto* é. Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 68; p. 117-146.

<sup>46</sup> O conceito de *pathos*, palavra originariamente grega que remonta ao estudo da retórica de Aristóteles, traz consigo possibilidades e problemas plurais mais amplos que o seu significado mais comum nos dias hodiernos pode apresentar segundo suas logias na medicina. Segundo um de seus possíveis significados, *pathos* pode designar passividade, isto é, aquele que sofre, padece uma ação, sendo esse o sentido que, no percurso dialético traçado pelo Didi-Huberman, foi o sentido negativamente velado pela historiografia da arte – se lembrarmos, por exemplo, da rejeição ao realismo e ao excessivo *pathos* que Winckelmann atribui à escultura barroca de Lorenzo Bernini –, talvez pela consideração do aspecto patético como uma debilidade daquele que se deixa levar pateticamente (no sentido pejorativo da palavra, como uma debilidade, defeito ou impotência) pelas emoções, ou exuberância de expressividade, em vez da razão, mas pode-se questionar a exemplo, a que nível de racionalidade Winckelmann constitui seu ideal excessivamente nostálgico e de admiração da arte grega, algo a se pensar. Seria, pois, o não-saber um acontecimento de fora para dentro excessivamente patético no sentido pejorativo, isto é, uma debilidade daquele que se encontra diante da imagem? Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quelle émotion! Quelle émotion?*. Paris: Bayard éditions, 2013.

não-totalidade do saber sobre a imagem. Mas, ainda, cabe perguntar: como explicar esse acontecimento, essa sensação paradoxal causada por esse “efeito de ofuscamento luminoso que o primeiríssimo contato impõe”, seja ele visual, virtual, sintomático, quando não há correspondentes dentro da categoria iconológica, a exemplo do método panofskyano, na história da arte?

Relacionando com a questão de método exposta anteriormente, para Didi-Huberman (2013, p. 186), tanto o esquematismo da história da arte (seja com a pretensão de uma interpretação total da imagem, por exemplo) como também a sua completa renúncia podem levar o sujeito a duas possibilidades de escolhas “alienantes” (e aqui se pode lembrar da posição tautológica e da posição de crença estabelecida em outro contexto na obra *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, cf. capítulo 3), são elas a escolha do *saber sem ver* ou do *ver sem saber*:

Quem escolhe *saber* somente terá ganho, é claro, a unidade da síntese e a evidência da simples razão; mas perderá o real do objeto, no fechamento simbólico do discurso que reinventa o objeto à sua própria imagem, ou melhor, à sua própria representação. Ao contrário, quem deseja *ver* [voir], ou melhor, olhar [regarder], perderá a unidade de um mundo fechado para se encontrar na abertura desconfortável de um universo agora flutuante, entregue a todos os ventos do sentido; é aqui que a síntese se tornará frágil a ponto de se pulverizar; e o objeto do ver, eventualmente tocado por uma ponta de real, desmembrará o sujeito do saber, votando a simples razão a algo como sua rasgadura [déchirure] (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 186).

Esta passagem é fundamental, não só para entender o paradoxo de uma experiência estética a partir das imagens, mas, principalmente, como o paradoxo se insere em uma crítica epistemológica à história da arte tal qual apresentada na primeira parte desse capítulo. Uma primeira anotação é importante, daqui depreende-se que, quando Didi-Huberman faz referência à possibilidade de escolha, ele se refere ao sujeito educado, isto é, ao historiador da arte necessariamente consciente de tais possibilidades.

O paradoxo colocado por Didi-Huberman refere-se necessariamente às possibilidades de escolha do historiador da arte que difere do espectador ingênuo, nas quais ele pode voltar constantemente às suas escolhas. Desse modo, *saber* ou *ver* são possibilidades de escolha alienantes do historiador da arte ingênuo que ao optar por uma escolha há a possibilidade de ganhar ou de perder. Por um lado, a síntese e a credulidade de fechamento

do objeto, por outro, o lugar onde a síntese se torna frágil para dar lugar às contingências da imaginação e da rasgadura do saber (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 186).

Outro ponto importante a partir desse trecho é a colocação do paradoxo como uma escolha alienante quando se opta por somente um dos lados. Segundo Didi-Huberman, não é condição necessária ao sujeito permanecer em uma posição de escolha, isto é, não se trata de escolher necessariamente e de maneira arbitrária ou ingênua somente um dos lados: saber *ou* ver. Não se trata de “substituir a tirania de uma tese pela de uma antítese”, mas sim de “[...] saber permanecer no dilema, *entre saber e ver* [...]”, trata-se de *dialetizar*. Longe de uma dialética que se exprime por meio de pontos antagônicos para no final resultar em uma síntese, trata-se de pensar a tese *com* a antítese, de permanecer no *entre* da dialética (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 190) e de não se posicionar, novamente tal como Panofsky, em uma síntese<sup>47</sup>.

Pois, então, nesse processo de observar a imagem em sua rasgadura [*déchirure*]<sup>48</sup>, depreende-se dialeticamente o saber em conjunto (e não em contraste) com o não-saber, e faz voltar o sujeito observador ao momento de “primeiríssimo contato” com o objeto de arte, o que, segundo Didi-Huberman, é a primeira aproximação para quem renuncia à objetividade da historiografia da arte. Mas, antes mesmo dessa rasgadura, é importante destacar nesse percurso a consideração que Didi-Huberman faz ao historiador da arte na qualidade de sujeito que, dado o primeiro momento, está diante da imagem, daí o título do livro.

Segundo o questionamento epistemológico à historiografia da arte, na qual o *saber* fecha o objeto em um discurso dito objetivo, depreende-se que a consideração de um sujeito como partícipe de uma experiência estética evidencia, em Didi-Huberman, que, apesar de o paradoxo ser banal e sobre sua possibilidade de acontecer a qualquer um quando se encontra diante e olha uma imagem, a consideração do paradoxo só se mostra

---

<sup>47</sup> Cf. capítulo 3, sobre como essa posição de optar por uma dialética do *entre* está associada a uma dialética benjaminiana. Por agora, depreende-se que para Didi-Huberman escolhas antagônicas não ajudam a considerar e compreender o não-saber, mas que, pelo contrário, o *entre* funciona como uma oscilação, como movimento, como inconstância, não do sujeito, mas da experiência mesma com as imagens.

<sup>48</sup> É significativo que a tradução do nome feminino *déchirure* por “abertura” é diferente do francês *ouverture*, colocando em realce o sentido dilaceral da palavra. Segundo o dicionário *Le Robert*, *déchirure* significa “fente faite en déchirant”, muito semelhante a *accroc*, que significa “rupture ou ouverture irrégulière dans les tissus, les chairs” (REY, 2016, p. 180). Segundo Didi-Huberman, “a estrutura de que falamos é *aberta*, [...] no sentido em que a estrutura seria rasgada, atingida, arruinada tanto no seu centro quanto no ponto mais essencial do desdobramento” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 188).

quando necessariamente se considera em conjunto, isto é, o *acontecimento* (carregado de *pathos*) da experiência estética vivenciada pelo sujeito *com* o objeto.

Para além dos riscos evidentemente contraditórios de um “isto é o não-saber...” nesta Dissertação, duas observações são assentadas sobre tal noção. Primeiro, que o não-saber corresponde à evidência de uma fenomenologia do olhar, com a qual o sujeito se depara em um primeiro instante, pois ela só é apreensível através do seu próprio olhar que o desnuda, e, segundo, que ele diz respeito a um uso esquecido, perdido, dos saberes do passado (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 27). Há que se considerar que essas duas observações são de igual importância, de tal modo que, como já colocado, traz para o debate epistemológico da disciplina a evidência fenomenológica do olhar do sujeito.

Uma fenomenologia singular que sempre descola a regularidade, e o que, talvez, coloque em jogo o risco do inverificável segundo uma regularidade da faculdade da razão, mas que não se insere em uma problemática de privação do saber. E, ainda, que o não-saber dirige-se aos saberes do passado, mas não do mesmo modo objetivo (mas, dialético e anacrônico<sup>49</sup>), e corresponde a uma esfera que a história da arte no sentido genitivo objetivo não reconhece como uma de suas ferramentas. Isto é, segundo Didi-Huberman (2013, p. 39), quando a historiografia da arte dita objetiva fracassa ao tentar compreender a eficácia do visual integrando-o ao esquema convencional do domínio do visível:

A realidade *visível* de um vitral gótico pode ser definida pelo tratamento específico de um tema iconográfico e pelo detalhe do seu “estilo”; mas isso só se apreende hoje por meio de uma operação de telescopia fotográfica, enquanto a realidade *visual* desse mesmo vitral será primeiramente o modo pelo qual uma matéria imagética foi concebida, na Idade Média, de modo que os homens, ao entrarem numa catedral, se sentissem como que caminhando na luz e na cor [...] (2013, p. 39-40).

O paradoxo a partir desse *acontecimento*, dessa experiência estética – tal qual o efeito de se sentir caminhando na luz e na cor ou mesmo o “efeito de ofuscamento luminoso que o primeiríssimo contato impõe” e cuja claridade envolve o rosto –, do sujeito que se encontra diante de uma imagem e, em um campo amplo, dos objetos artísticos que abre o

---

<sup>49</sup> Sobre o anacronismo, cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015; TAVARES, Marcela. *O(s) Tempo(s) da Imagem: uma investigação sobre o estatuto temporal da imagem a partir da obra de Didi-Huberman*. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2012.

visual entre o *saber* (como aquilo que se pode denominar segundo sua legibilidade e interpretação iconológica) e o *não-saber* (como aquilo que foge a conceituações para dar lugar aos sentidos, no ato mesmo de olhar) configura uma questão central para a rasgadura na estrutura visível-legível-invisível.

A singularidade do acontecimento e a volta aos saberes do passado revelam em que medida o destino dos olhares e o visual envolvem uma *memória*, memória que descarta de antemão qualquer possibilidade de inocência diante da imagem. Longe de ser um acontecimento complexo/ inacessível, o paradoxo é banal, acontece com todos (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 40). Não se trata, entretanto, de uma linguagem suprimida pela dimensão visual da imagem, nem de um visível ou legível omissos ao visual ou ao virtual, mas sim de uma linguagem, seja como construção de discurso, análise iconográfica ou interpretação iconológica colocada em questão, suspensa, *aberta* quando diante da imagem.

## 2.1. Para além de Fra Angelico: a aporia em Vermeer

Para além da luminosidade que entra na cela 3 do Museu de San Marco e que modifica toda a figurabilidade da *Anunciação* de Fra Angelico para constituir o marco inicial da problematização, outra experiência estética análoga encontra-se no apêndice de *Devant l'image*<sup>50</sup> quando Didi-Huberman observa a cor encarnada de algumas pinturas de Johannes Vermeer (1632-1675) para retomar um texto anterior de maior fôlego<sup>51</sup>. No qual, em meio a um ambiente de demasiada informação, tal elemento visual que se destaca e domina as pinturas dificilmente pode ser nomeado como um elemento iconográfico e, mais difícil ainda, corresponder delimitadamente a um estudo iconológico no qual se afirma que o elemento visual significa *isso* segundo uma história dos estilos, tipos ou sintomas culturais.

Seja por “um estilhaço vermelho cinábrico, depositado, projetado quase às cegas, e que no quadro nos confronta e insiste” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 326) nas pequenas dimensões da *Rendeira* (figura 4) que se debruça de maneira concentrada sobre seu trabalho sob uma luz calma e tranquila, mas que pela posição da sua mão não permite que o espectador observe seu minucioso trabalho, quando apenas se pode observar nitidamente (dentre todos os outros detalhes mais parecidos com borrões que a circundam) a linha branca que formará a renda.

Por outro lado, não permite ao observador identificar de maneira exata o que são/significam tais jogos de vermelho cinábrico com pontos luminosos, “lampejo colorido no primeiro plano da obra, ocupando uma área tão significativa e tão extensa que chegamos a lhe supor um estranho poder de deslumbramento, de cegueira” e que despercebido para dar lugar aos elementos identificáveis, aos detalhes, constitui uma “zona” que “se expande bruscamente” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 324) na tela e aos olhos de quem a vê.

---

<sup>50</sup> O texto em questão, intitulado “Question de détail, question de *pan*”, é a redação de uma comunicação apresentada no Centro Internacional de Semiótica e de Linguística de Urbino, em julho de 1985. Também foi publicado na revista “La Part de l’Oeil”, nº 2, 1986, p. 102-119, com o título “L’art de ne pas décrire: une aporie du détail chez Vermeer”. Cf. DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 297-346.

<sup>51</sup> DIDI-HUBERMAN, Georges. *La Peinture incarnée*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985.



Figura 4.  
Johannes Vermeer (1632-1675)  
*A rendeira*, c. 1669-70  
Óleo sobre tela, 24cm x 21cm  
Paris, Museu do Louvre.



Figura 5.  
Johannes Vermeer (1632-1675)  
*A rendeira*, detalhe, c. 1669-70.  
Óleo sobre tela, 24cm x 21cm  
Paris, Museu do Louvre.

Ou pelo vermelho que domina o rosto da *Moça do chapéu vermelho* (figura 6) a ponto de sua “intensidade pictórica” desfazer sua significação, seu detalhe de chapéu para se tornar apenas (ou antes, e muito) “um dilúvio colorido em alguns centímetros quadrados de tela estendida na vertical, diante de nós”, e tantas outras obras de Vermeer em que a delimitação da cor vermelha é “eminentemente problemática” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 332) para quem se encontra diante dela. Problemática, pois Didi-Huberman traz à tona a certeza sobre o que tal vermelho é ou significa, para contradizer ao o que tal vermelho *pode* significar, confluindo, assim, com sua visualidade, sua potência e sentidos.

Mas, sobretudo, o efeito de *pan*, para mim intensivo, pânico, vertiginoso, daquela espécie de mancha vermelha fascinante que escoar, que escapa da almofada (da frásqueira de costura) e que despenca na pequena paisagem verde já liquefeita. Filete de cor pungente como um sangue. Por quê? Justamente porque ele nada representa, a nada se assemelha, a quase-nada. Dir-se-á que “é” um fio, fio vermelho. [...] Mas aqui é outra coisa. É muito *menos* que uma quase-mimese de fio transbordando de uma almofada. É *como nada*, quase-nada. [...] Então, aquele filete vermelho, porque nada representa, avança em minha direção, obriga-me a seu detalhe, olha-me, torna-se sangue. [...] Uma fascinação, estendida entre o excesso e a dispersão da imagem (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 58).

É por essa via que a noção de *pan*<sup>52</sup>, desenvolvida nas obras de Didi-Huberman, principalmente no texto citado acima, vem para se opor à noção de *detalhe*: enquanto o último é caracterizado como uma circunscrição claramente identificável na imagem, como detalhe do figurado e pertencente a um espaço mensurável, a noção de *pan* apresenta-se como uma zona de intensidade incomensurável, que beira entre o excesso e a dispersão, como a luz que entra pela janela da cela 3, como “uma quase-mimese de fio transbordando de uma almofada” a um “filete de cor pungente como um sangue”. É desse modo que o *pan* “de pintura se impõe no quadro, ao mesmo tempo como acidente de representação (*Vostellung*) e soberania da apresentação (*Darstellung*)” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 332). Isto é, desloca a re-presentação para a-presentar o paradoxo, para deslocar a totalidade do saber para a confluência dialética de saberes e não-saberes, de sentidos e paradigmas.

---

<sup>52</sup> Devido às diferentes traduções e contextualizações que o termo suscitou nas edições brasileiras (por vezes como “trecho” segundo a tradução de Paulo Neves [2013] ou “pano” segundo a tradução de Osvaldo Fontes Filho [2012]), optou-se aqui pela utilização da palavra no original. No texto já citado anteriormente “Question de détail, question de pan”, Didi-Huberman toma emprestado da obra de Marcel Proust (1871-1922), *À la recherche du temps perdu* (1913-27), a noção de *pan* para colocá-la em contraste com a noção de *detalhe*.



Figura 6.  
Johannes Vermeer (1632-1675)  
*Moça do chapéu vermelho*, c. 1665-66  
Óleo sobre tela, 23cm x 18cm  
Washington D.C., Galeria Nacional de Arte.



Figura 7.  
Johannes Vermeer (1632-1675)  
*Moça do chapéu vermelho*, detalhe, c. 1665-66  
óleo sobre tela, 23cm x 18cm  
Washington D.C., Galeria Nacional de Arte.

Quanto à palavra *pan*, notaremos que ela mesma pertence àquela categoria eletiva das palavras ditas “antitéticas”, pois denota tanto o diante quanto o dentro, tanto o tecido quanto a parede e, sobretudo, tanto o local quanto o global (ou melhor, o englobante): é uma palavra que evoca o retalho e o filete, portanto uma palavra da estrutura ao mesmo tempo que da sua rasgadura ou do seu desfazimento parcial (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 336).

Depreende-se que a noção de *pan* condiz antes com o *acontecimento*, com a experiência estética assaz paradoxal, que à delimitação de um contorno exato, isto é, um *acontecimento* demasiado singular e ao mesmo tempo demasiado intenso para propor uma estabilidade da significação, propor um *saber* delimitado que assim “uma vez descoberto, permanece problemático” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 342-343). É desse modo, vale retomar, que Didi-Huberman reforça que não propõe uma “ontologia da imagem”, no caso de um estatuto definitivo, pois se trata de um processo diferente a cada vez, a cada experiência.

O visual assim apresentado, isto é, um elemento visual que se impõe segundo a noção de *pan*, designa o entroncamento, a confluência de olhares, acontecimentos, sentidos e memórias que atingem o limite do conhecimento visível e legível de um objeto no qual seu caráter lacunar (de abertura) é inerente. Tal confluência é caracterizada por uma matriz de fecunda interdisciplinaridade presente nas obras de Didi-Huberman, que em contraposição ao modelo kantiano de síntese, é destacada a noção freudiana de *sintoma* [*symptôme*] (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 333). Foi Sigmund Freud (1856-1939) quem, “quase quarenta anos antes da iconologia de Panofsky, e mais de vinte anos antes das «formas simbólicas» de Ernst Cassirer” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 190), pensou sobre a rasgadura das imagens no cerne da representação e de sua função simbólica. Porém, em Freud, imagens dos sonhos.

Distante, porém, do uso clínico que o termo suscita, introduz no domínio da visibilidade o *acontecimento* problemático, a confluência, a “jazida de sentidos”, a memória e o emaranhado de paradoxos que a imagem pode apresentar. Por semelhança, logo no prefácio à primeira edição da obra *A interpretação dos sonhos*, Freud considera que o sonho, como membro de uma classe de fenômenos psíquicos anormais (tais como as fobias histéricas, obsessões e delírios), está fadado por motivos práticos a constituir um tema de interesse para a medicina da época, mas que, por outro lado, seu valor teórico como *paradigma* é de proporcional importância.

Também é interessante apontar que, em contraposição à literatura científica da época, o método de interpretação dos sonhos reside na sua decifração por partes. Freud (2019, n. p.) apresenta uma técnica que torna possível interpretar os sonhos, na qual o sonho se revela como uma estrutura psíquica que tem um *sentido* e pode ser inserida em um ponto designável nas atividades mentais em estado de vigília. Entretanto, apesar da tradução para o português, o título em alemão [*Die Traumdeutung*] já expressa de antemão a postura freudiana de uma interpretação *não-unívoca* sobre os sonhos, do contrário, o título expressa a abordagem de uma busca pelo *sentido* dos sonhos, como o caso de produções psíquicas, isto é, interpretar um sonho é atribuir a ele um sentido; substituí-lo por algo que se ajuste aos atos mentais.

Ainda, a partir do relato de seus pacientes, Freud (2019, n. p.) esclarece que eles o orientaram sobre a inserção do sonho em uma cadeia psíquica e retrospectivamente rastreada na memória a partir de uma ideia patológica, aplicando, assim, aos sonhos o mesmo método de interpretação que se aplicava aos demais sintomas para designar doenças na medicina. Segundo Didi-Huberman, “foi com o sonho e com o sintoma que Freud rompeu a caixa da representação. Foi com eles que abriu, isto é, rasgou e livrou, a noção de imagem” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 191). Com isso, ao insistir no valor de deformação [*Entstellung*] das imagens dos sonhos, analisando-o por partes separadas de seu conteúdo e rastreando suas ideias na memória sobre acontecimentos passados, a interpretação poderia ocultar um sentido diferente ao ocorrer em pessoas ou contextos distintos (FREUD, 2019, n. p.). O que Didi-Huberman traz dessa concepção, e veremos como isso ocorre a partir da dialética benjaminiana no próximo capítulo, é a abertura [*déchirure*] estrutural da imagem (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 188).

É em contraste à noção de detalhe que tem como “ideal de saber” interpretativo a “descrição exaustiva” da imagem, mesmo frente à quantidade de elementos indistinguíveis segundo legibilidades, que Didi-Huberman diz sobre um “freudismo «mal entendido»” na “fortuna metodológica” da história da arte. Isto é, “porque onde Freud interpretava o detalhe numa corrente, num desfile, eu diria numa *malha* do significante, o método iconográfico se compraz, ao contrário, em buscar uma última palavra, um significado da obra de arte” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 297-300, grifo do autor) em vez da busca pelos sentidos, pelos sintomas, pelo pensar dialético do detalhe com o *pan*. Apesar de não anular as “significações figurativas que a iconologia revela”, pois a pintura não “é um puro caos

material”, Didi-Huberman volta a afirmar: “Se insisto, é em razão do seguinte fato: a história da arte negligencia mais ou menos constantemente os efeitos da pintura” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 306-307).

Enfim, não cabe aqui um aprofundamento do método freudiano, mas vale como comparação a potência da confluência de sintomas em que o método, colocado então como um acontecimento problemático que à época não constitua motivo de interesse, propõe uma interpretação de antemão já colocada sem o caráter de totalidade a partir da sua deformação seguida, enfim, por uma cadeia de atos mentais com um elo de mesma importância que os outros (FREUD, 2019, n. p.). É a partir disso que Didi-Huberman situa a noção de sintoma:

O sintoma é um acontecimento crítico, uma singularidade, uma intrusão, mas é também a instauração de uma estrutura significativa, de um sistema que o acontecimento tem por tarefa fazer surgir, mas *parcialmente, contraditoriamente*, de modo que o sentido advenha apenas como um enigma ou *fenômeno-índice*, não como conjunto estável de significações (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 334, grifo do autor).

Apresentada a noção de sintoma, da qual a noção de *pan* é derivada em contraste ao detalhe, Didi-Huberman busca avaliar o trabalho da figurabilidade das imagens, quando Freud propõe mesmo o inverso: uma desfiguração lógica da figuração no sonho (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 335). Com o caráter fragmentário das imagens devido a suas pluralidades, do mesmo modo que há o caráter fragmentário do sonho e que, ao acordar, da memória do sonho restam rastros desconexos, sabe-se, portanto, que não se trata de um objeto de interpretação unívoca e totalizante, posto que a rasgadura se coloca no momento mesmo de figuração, isto é, sobre o que tais imagens representam ou podem representar.

O problema é aqui bem diferente: tratar-se-ia apenas – mas já seria muito – de compreender como a noção freudiana de *figurabilidade*, se ela “abre” como dissemos o conceito clássico de representação, pode dizer respeito ou atingir nosso olhar sobre as imagens da arte. Em suma, como o “abrir-se” da representação pode nos mostrar algo mais naquilo que habitualmente chamamos de as representações na pintura (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 204).

Do contrário, a representação (como capacidade de significar) dá lugar à apresentação [*Darstellung*] de elementos que desfiguram a lógica do sonho e da imagem,

constituindo antes um enigma a um conjunto estável de significações. Ademais: “é talvez quando as imagens são mais intensamente contraditórias que elas são mais autenticamente sintomáticas”, lembrando, pois, os fios ou o chapéu vermelho nas referidas obras de Vermeer, “neles se entrelaçam paradoxalmente o trabalho do mimético e o do não-mimético”, isto é, as contradições colocadas em jogo (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 336).

Segundo Didi-Huberman (2013, p. 212), o arriscar-se nessa abertura desfigurada (o paradigma da imagem) seria a aceitação da coerção do não-saber e, crucialmente, o abandono da vantajosa posição “do *sujeito que sabe*”. É, pois, por tal potência de rasgadura que Didi-Huberman (2013, p. 212) desloca o *sintoma* de Freud em seu contexto psicanalítico para as imagens, ou seja, traduz outra possibilidade de interpretação frente a idealismos, nostalgias ou esquematismos da historiografia da arte. Depreende-se que a noção de sintoma parece dar conta dos elementos/experiências que não se enquadram na totalidade de metodologias da história da arte.

Enfim, pode-se considerar que o não-saber, assim proposto a partir de Didi-Huberman, carrega em si um caráter estritamente empirista, no sentido de colocar a experiência do acontecimento em primeiro lugar (como acesso ao conhecimento e o questionamento incisivo de certezas). A experiência, sob o risco do inverificável ou não, perpassa por um caráter pessoal de tal modo que à outra pessoa poderia ter passado despercebido o branco luminoso que entra pela janela do museu. É, pois, sob esse risco que o questionamento sobre a certeza/ totalidade do conhecimento se torna necessário, voltando-se constantemente ao que constitui um saber e ao que deixa de constituí-lo.

Não se trata, porém, de uma teorização do não-saber de maneira que se desconsidere a sua especificidade quando experiência, pois qualquer teorização ou discurso aplicado a tal experiência resultaria em um círculo no qual o questionamento ao método seria desconsiderado. Do contrário, a abordagem proposta é justamente a consciência da não-especificidade do objeto de pesquisa em um único discurso. Mas, é necessário, apesar de não conveniente sob questões de método, debruçar-se sobre o não-saber, questionar-se como faz Didi-Huberman sobre o esquematismo da historiografia da arte, como apresentado no primeiro capítulo, e sua análise de elementos visíveis e legíveis, como também pensar a possibilidade de escolha inerente ao sujeito-historiador da arte sobre sua posição em relação ao discurso escrito sobre a imagem, isto é, a historio-grafia. Para, enfim, “[...] poder propor uma semiologia não somente dos dispositivos simbólicos, mas também dos

acontecimentos, ou acidentes, ou singularidades da imagem pictórica (o que supõe uma fenomenologia)” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 337).

**CAPÍTULO III Questões de método  
entre Didi-Huberman e Walter Benjamin**

Tanto em Benjamin como em Didi-Huberman a imagem desempenha um papel fundamental não só para compreender o caráter complexo da experiência estética em relação à problematização do visual, mas também para a compreensão e problematização da história da arte e sua escrita. Em Didi-Huberman, como abordado, a experiência estética com singularidades do visual foi o ponto primordial e imprescindível para o questionamento a modelos de escrita da história da arte, ou seja, sobre como vertentes teórico-metodológicas da historiográfica da arte foram constituídas ao desviar da consideração de paradoxos do visual. E, na medida em que se tornava evidente a fragilidade de tais modelos teóricos-metodológicos, também se tornavam claros aporias e paradoxos na experiência com elementos do visual, daí o porquê de tornar evidente a fragilidade da estrutura.

Em Benjamin, do mesmo modo, a noção de imagem dialética é primordial para a compreensão da história. Longe, também, de uma análise sistemática da imagem e de uma dialética como método, Benjamin revela em seus escritos o caráter complexo, dialético, aurático e problemático que compõem a experiência estética. Mas, em Benjamin, é inevitável destacar tanto sua crítica à historiografia progressista no cerne da efervescência cultural cientificista para o estabelecimento da República de Weimar, como sua crítica à historiografia burguesa, que são estabelecidas a partir da ideia de um “tempo homogêneo e vazio” “sem qualquer vínculo com a realidade”, com o “tempo de agora”, o *Jetztzeit*, e como “a consciência de fazer explodir o *continuum* da história é própria às classes revolucionárias no momento da sua ação” (BENJAMIN, 2016a, p. 248-250).

Se a história diz sobre o tempo ocorrido, a escrita dessa história deve levar em conta a experiência (*Erfahrung*) com o passado e não apenas o tempo inerte ou progressista (GAGNEBIN, 2016, p. 8). Desse modo, o presente capítulo busca percorrer como a filosofia benjaminiana, que tem como base o *Jetztzeit* e a *Erfahrung*, atinge o paradoxo visual do saber e não-saber a partir de um recorte das noções de *imagem dialética* e *aura*. Isto é, busca-se apresentar como a estrutura do paradoxo visual é constituída a partir da noção da dialética benjaminiana para fundamentar a problematização sobre as diferentes vertentes da historiografia da arte. Além disso, apresentar como tais noções constituem uma particularidade à experiência e à imagem sem as quais a própria noção de não-saber não poderia ser desenvolvida segundo o que o seu conteúdo substancial propõe.

Considera-se, enfim, a hipótese da imagem como objeto de prática filosófica – que não é objeto do método – a partir do paradoxo, precisamente a partir da noção de não-

saber. Propõe-se a atenção ao âmbito prático dessa crítica epistemológica que tanto em sua prática (que nesse caso seria a escrita que considera o paradoxo) como em seu objeto (que é o não-saber) é ela mesma filosófica. O que interessa, necessariamente, aqui é que essa crítica concerne (e deve) não só ao âmbito da historiografia da arte (ao estar ou dever estar inerente no modo de estudar, pesquisar ou ensinar arte e história da arte), mas também concerne ao âmbito da filosofia a partir do momento em que se considera um objeto de estudo que pertence não a uma classificação de ordem puramente legível, mas problemáticamente visual.

### 3.1 A verdade como lampejo

Citações diretas à noção de imagem dialética aparecem, por exemplo, no trabalho fragmentário que ocupou Benjamin durante 13 anos (de 1927 até o ano de sua morte, em 1940), *Passagen*, precisamente no *Konvolut N*<sup>53</sup>. Entretanto, já nesses fragmentos a noção de imagem dialética é continuamente apresentada por uma teoria do conhecimento em que, do mesmo modo, compreender a noção de imagem levaria a uma problematização do conhecimento. É no *Erkenntniskritische Vorrede*, o Prólogo Epistemológico-Crítico do livro *Ursprung des deutschen Trauerspiels*<sup>54</sup>, sua tese de livre-docência de 1923, publicada em 1928, que se encontram os fundamentos que perpassam não só a noção de imagem dialética, mas de toda a obra benjaminiana, fundamentos os quais são desdobrados e secularizados no paradoxo apresentado por Didi-Huberman.

Segundo Benjamin (2016b, p. 8), no seu *Curriculum vitae*, o seu primeiro trabalho importante publicado nos primeiros anos pós-guerra foi o ensaio *Goethes Wahlverwandtschaften*<sup>55</sup>, de 1924-25, seguido posteriormente pela publicação do livro *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, em que Benjamin fornece uma nova leitura do drama barroco alemão do século XVII ao distinguir a *forma* desse drama entre *Trauerspiel*, que significa literalmente “drama lutuoso”, e *Tragödie*, para demonstrar as afinidades existentes entre a forma literária artística teatral do *Trauerspiel* e a forma artística da alegoria<sup>56</sup>.

A despeito da contribuição desse trabalho a pesquisas literárias e mesmo das considerações de Benjamin como crítico literário, aqui nos interessa precisamente a problematização da teoria do conhecimento, ou a crítica à cultura, apresentada no prólogo epistemológico-crítico da sua tese universitária. O cerne filosófico do prólogo que, se

---

<sup>53</sup> BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018, v.II, p. 759-808.

<sup>54</sup> BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2016b.

<sup>55</sup> BENJAMIN, Walter. “As afinidades eletivas de Goethe”. In: *Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe*. São Paulo: Editora 34, 2009.

<sup>56</sup> Benjamin observa a necessidade de diferenciar essas formas do drama alemão pelo modo o qual o *Trauerspiel* foi visto pelos críticos como *Tragödie*. Benjamin critica o histórico da investigação da literatura barroca alemã, a qual não foi dada a devida atenção à sua forma, à sua ideia, pela crítica classicista. Sendo apenas observada na profusão de recursos cênicos a singularidade dos fenômenos artísticos. Mas, e o mais importante, é que para Benjamin a literatura, como modelo teatral, expressa uma crítica alegórica historiográfica ao mundo (BENJAMIN, 2016b, p. 37).

concentra nos seis primeiros parágrafos<sup>57</sup>, contextualiza a reflexão de Benjamin sobre “a atualidade do Barroco, depois do colapso da cultura classicista alemã” (BENJAMIN, 2016b, p. 45)<sup>58</sup>, isto é, a 1ª Guerra Mundial e a crítica à tentativa de restauração cultural, política e de uma ciência sistemática estabelecida com a noção de progresso na República de Weimar (1919-1933)<sup>59</sup>, mesmo com as marcas recentes da guerra.

Os seis primeiros parágrafos constituem uma tentativa de explicação do conceito de ideia<sup>60</sup> por meio da teoria botânica que Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) havia proposto em *Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären*<sup>61</sup>, publicado em 1790. Esse livro constituiu uma novidade no pensamento científico da época em relação à sua visão do estudo da natureza quando apresentou a teoria sobre a metamorfose das estruturas botânicas. Ao resgatar a noção grega de *morphé*, Goethe dedica-se a pensar o reino vegetal de maneira não usual à ciência da época. Ele busca na metamorfose e na multiplicidade um princípio dentre as variações da forma<sup>62</sup>.

Benjamin cita Goethe na abertura do prólogo:

---

<sup>57</sup> Precisamente: “O conceito de tratado”, “Conhecimento e verdade”, “Beleza filosófica”, “Divisão e dispersão no conceito”, “A ideia como configuração” e “A palavra como ideia” (BENJAMIN, 2016b, p. 15-23).

<sup>58</sup> O que, entretanto, foi considerado como “distorções grosseiras da tragédia grega”, para Benjamin a “atualidade do barroco” cultivou em evidência esse “período de decadência” (BENJAMIN, 2016b, p. 35). Além dessa consciência histórica-política, é nesse período que Benjamin demonstra interesse pelo materialismo histórico pelas leituras dos ensaios de Georg Lukács sobre história e consciência de classe: “Nesse livro Benjamin encontrou uma confirmação da sua análise da decadência da sociedade alemã, elevada a um sistema coerente de teoria do conhecimento e de filosofia da história” (WITTE, 2017, p. 61). Entretanto, vale ressaltar que, na época em que escrevia o texto *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Benjamin ainda não deixa claro, como deixará em outras obras, sua relação com o marxismo.

<sup>59</sup> Esse período compreende a transição histórico-cultural da monarquia guilhermina (1888-1918) para a democracia parlamentar com o fim da 1ª Guerra Mundial, em 1919, até janeiro de 1933 com a ascensão do partido nacional-socialista (nazista) ao poder.

<sup>60</sup> Benjamin retoma Goethe pela sua leitura de Platão e, ao retomar a consideração da noção de ideia goethiana pela via da *morphé*, que já é uma consideração da noção platônica de ideia, Benjamin tenta apresentar uma ideia do *Trauerspiel* alemão que difere das análises que os românticos fizeram. À medida que o conceito de ideia dos românticos deriva da concepção do sublime kantiano, isto é, no sentido de que o sublime kantiano não pode estar contido em uma forma sensível como é no belo, mas se encontra nas ideias da própria razão, diferenciando conceitos de ideia (KANT, 2016, p. 140-44), para Goethe, o conceito de ideia está no próprio mundo, no empírico, daí sua teoria sobre a morfologia das plantas. É por isso que, ao ir além desse espaço fenomenológico transcendental kantiano, Benjamin recupera/retoma tanto a noção de verdade como a noção de ideia platônica, sobre uma verdade que se encontra na apresentação. É isso que Benjamin tenta fazer com o drama trágico alemão, criar uma ideia de drama trágico alemão. Isto é, apresentar a associação entre verdade e história por meio da linguagem teatral do *Trauerspiel* que, como apontada, contextualiza a reflexão de Benjamin sobre “a atualidade do Barroco, depois do colapso da cultura classicista alemã” (BENJAMIN, 2016b, p. 45).

<sup>61</sup> GOETHE, Johann W. *A metamorfose das plantas*. São Paulo: Editora Edipro, 2019.

<sup>62</sup> Cf. KESTLER, I. M. F. Johann Wolfgang von Goethe: arte e natureza, poesia e ciência. In: *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, v. 13 (suplemento), p. 39-54, outubro 2006.

Dado que nem no conhecimento nem na reflexão nos é possível chegar à totalidade, porque àquele falta a dimensão interior e a esta a exterior, temos necessariamente de pensar a ciência como arte, se esperarmos encontrar nela alguma espécie de totalidade. Essa totalidade não deve ser procurada no universal, no excessivo; pelo contrário, do mesmo modo que a arte se manifesta sempre como um todo em cada obra de arte particular, assim também a ciência deveria poder ser demonstrada em cada um dos objetos de que se ocupa (GOETHE *apud* BENJAMIN, 2016b, p. 15).

Com esta citação, que remete à observação da natureza em sua qualidade de *morphé* e em contraste à totalidade do universal, do excessivo, Benjamin tem como propósito o questionamento não só a tradicionais formas do método pautado em uma filosofia da ciência, mas também a proposição da forma pela qual a ciência deveria construir passo a passo sua investigação. Essa construção caracteriza o processo de apresentação (*Darstellung*)<sup>63</sup> que, como diz Benjamin (2016b, p. 15), é próprio da literatura/escrita filosófica. Trata-se do pensar sobre a relação entre história e verdade intrínsecas na forma de investigação filosófica.

O processo de apresentação, noção central no prólogo, concerne à prática da forma da investigação filosófica que “o conceito oitocentista de sistema ignorou” (BENJAMIN, 2016b, p. 16)<sup>64</sup>. Contrário à doutrina, ao rigor metodológico das ciências, o processo de apresentação da verdade no decorrer da própria investigação filosófica constitui o pensamento de Benjamin, a partir de Goethe, em relação ao modo pelo qual a escrita filosófica em sua prática deve voltar aos pormenores da *morphé* em vez de buscar a totalidade da ideia no universal.

É a partir dessa consideração morfológica que o método, como caminho mais rápido para a apropriação do conhecimento universal, se torna um desvio da verdade que é apresentada no decorrer do processo. Para Benjamin, o desvio evita o trabalho filológico de uma investigação infatigável em que “o pensamento volta continuamente ao princípio, regressa com minúcia à própria coisa”. O famoso exemplo do mosaico que não perde sua majestade, na escala do todo, pelo seu caráter fragmentado, evidencia o modo de

---

<sup>63</sup> Sobre a tradução de *Darstellung*, cf. “Do conceito de *Darstellung* em Walter Benjamin (ou da verdade e beleza)”. In: GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Editora 34, 2014, p. 63-74.

<sup>64</sup> Tanto a crítica ao método cartesiano como à forma propedêutica do “tratado” são retomadas posteriormente com o filósofo Theodor Adorno (1903-1969) no texto “O ensaio como forma” de forma mais direta para designar a postura do ensaio contra o rigor metodológico da doutrina que tem a verdade na sua forma acabada, como se a verdade não fosse produzida na apresentação, no decorrer da própria investigação. Cf. ADORNO, Theodor W. “O ensaio como forma”. In: *Notas de literatura I*. São Paulo: Editora 34, 2003.

apresentação do teor de verdade (*Wahrheitsgehalt*) como o “modo de ser específico da contemplação” (BENJAMIN, 2016b, p. 16-17), em contraposição ao conhecimento. É daí, pois, que a “totalidade não deve ser procurada no universal”, mas na apresentação dos pormenores do teor coisal (*Sachgehalt*).

A “atualidade do Barroco, depois do colapso da cultura classicista alemã” (BENJAMIN, 2016b, p. 45) advém, principalmente, das diferenciações que Benjamin propõe no prólogo entre os termos de origem (*Ursprung*) da gênese (*Entstehung*) e a confluência com a noção de apresentação. Ao passo que a gênese é remetida ao caráter linear do sistema moderno, a origem converge os impulsos, os saltos (*Sprung*) restaurativos e utópicos da filosofia da história. Desse modo, a noção de origem serve de base para a concepção de uma *apresentação* que tenha outra temporalidade de desenvolvimento, o seu próprio. Nas palavras de Benjamin, origem designa “aquilo que emerge do processo de devir e desaparecer. A origem insere-se no fluxo do devir como um redemoinho que arrasta no seu movimento o material produzido no processo de gênese” (BENJAMIN, 2016b, p. 34).

Pode-se observar que essa proposição de uma teoria do conhecimento, envolta no processo de apresentação originária no *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, repercute nas demais obras de Benjamin. A mais exemplar, a proposta de um estudo filológico no projeto *Passagen*<sup>65</sup>, além do *Konvolut N*, mostra-se a partir das inúmeras fragmentações de pensamento que ocupou Benjamin durante 13 anos, cabendo ao leitor saber montá-las, interligá-las e significá-las de acordo com a ordem de possíveis reflexões, longe de um método, mas como o trabalho do mosaico.

Nessa via que ressalta o caráter fragmentário e o trabalho filológico, o que particularmente interessa nos textos posteriores de Benjamin, tanto no projeto das

---

<sup>65</sup> Do mesmo modo que no livro sobre o barroco aponta para o caráter originário das imagens, no livro sobre as passagens Benjamin observa a partir do caráter originário das formas, em fragmentárias expressões não lineares ou cronológicas, as transformações das passagens parisienses na história e na arte do século XIX a partir do caráter fetichista da mercadoria, isto é, novamente a associação entre verdade e história por meio da imagem: “Em analogia com o livro sobre o drama barroco, que iluminou o século XVII através do presente, deve ocorrer aqui o mesmo em relação ao século XIX, porém de maneira mais nítida” (BENJAMIN, 2018, v. II, p. 762, grifo nosso). Neste livro, em contraste ao outro, a proposta teórica de Benjamin é evidentemente imbricada com as teorias marxistas. Além do livro sobre as passagens, Gagnebin afirma que as teses *Über den Begriff der Geschichte*, último escrito de Benjamin, “não são apenas uma especulação sobre o devir histórico «enquanto tal», mas uma reflexão crítica sobre nosso discurso a respeito da história (das histórias), discurso esse inseparável de uma certa prática” (GAGNEBIN, 2016, p. 7). Cabe estender tal afirmação não só às teses, mas às obras aqui brevemente discutidas acerca das problematizações de Benjamin tanto à historiografia progressista como à historiografia burguesa. Cf. BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: *Obras escolhidas vol. I: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2016a.

passagens como nas teses sobre o conceito de história, é a perpetuação da expressão metafórica do processo de apresentação da verdade, para distingui-la do objeto de conhecimento, como “[...] o momento em que se incendeia o invólucro que entra no círculo das ideias, como o incêndio da obra, no qual a sua forma alcança o máximo de intensidade luminosa” (BENJAMIN, 2016b, p. 19-20), porém a verdade como imagem dialética a partir de seus fragmentos originários:

Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num *lampejo*, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética – não é uma progressão e sim uma imagem que salta. – Somente as imagens dialéticas são imagens autênticas (isto é: não-arcaicas), e o lugar onde as encontramos é a linguagem (BENJAMIN, 2018, v. II, p. 766-7, grifo nosso).

A imagem dialética é uma imagem que *lampeja*. É assim, como uma imagem que lampeja no agora da cognoscibilidade, que deve ser captado o ocorrido [...] (BENJAMIN, 2018, v. II, p. 784, grifo nosso).

A verdadeira imagem do passado passa voando. O passado só se deixa capturar como imagem que *relampeja* irreversivelmente no momento de sua conhecibilidade (BENJAMIN, 2016a, p. 243, grifo nosso).

A partir desses fragmentos, entre outros<sup>66</sup>, é interessante pensar a relação que constitui a imagem dialética por “lampejos”, isto é, a relação de que a imagem dialética benjaminiana é perpassada pela teoria do conhecimento. As imagens são esses fragmentos, lampejos, expressões que permitem uma leitura, e não apropriação, da história. Mas, como tais citações acima esclarecem, essa história não se dá por uma relação homogênea, linear e contínua do presente com o passado, mas de dois tempos que se encontram, os tempos do “ocorrido com o agora”, Outrora (*Gewesene*) e Agora (*Jetzt*), que só se torna legível “numa determinada época”.

Essa dialética permite esse encontro dos tempos, das contradições, das tensões, em que a verdade aparece (em seu processo de apresentação) como lampejos, permitindo possíveis constelações da história. Se a filosofia quer, então, “conservar a lei da sua forma”

---

<sup>66</sup> Cf., por exemplo, BENJAMIN, 2016a, p. 243; 2018, v. II, p. 768.

como modo de apresentação (*Darstellung*) “da verdade, então aquilo que mais importa deve ser a prática dessa sua forma, e não sua antecipação num sistema” (BENJAMIN, 2016a, p. 16), isto é, a filosofia deve conservar sua prática de acordo com a não delimitação e posse da verdade a partir do método, do desvio, mas sim dos breves fragmentos que são lampejos de verdade.

Didi-Huberman, como leitor da obra benjaminiana, retoma e interpreta as noções de imagem dialética e de aura envoltos em uma filosofia da história. O que interessa, particularmente, é a secularização dessa interpretação para os seus questionamentos à historiografia da arte. O que, talvez, seja a motivação do crescente interesse nos textos de Didi-Huberman, já que o próprio considera que apesar da filosofia de Benjamin ter sido discutida nas mais diversas áreas, nas disciplinas diretamente envolvidas (a história ou a história da arte) parece não ter tido implicações e reflexões institucionais (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 101).

Ao fazer essa relação com a história da arte, Didi-Huberman depreende que Benjamin exige que a história da arte “recomece” novamente, mas dessa vez, “que ela comece a existir sob a forma [...] de uma «história das próprias obras»” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 103), isto é, a partir de sua específica historicidade dialética. Essa afirmação, posterior à *Devant l'image*, revela ao leitor o propósito do percurso dialético de Didi-Huberman de maneira evidente, porém longe de uma história da história da arte. Como Didi-Huberman reivindica essa especificidade originária da história da arte para a historiografia? Ao considerar as imagens dialéticas pela experiência estética do sujeito, isto é, ao apresentar o paradoxo visual entre o saber e o não-saber.

Se em Benjamin a verdade é em si mesma dialética e a distinção entre conhecimento e verdade é importante para entender a proposta de uma visão crítica da história, em Didi-Huberman o paradoxo a partir da experiência estética evidencia e desdobra a distinção entre saber e não-saber, mas que, entretanto, a distinção é trabalhada no *entre*. Se o saber é vinculado à identificação de elementos visíveis, o não-saber é a constelação de sentidos constituída pelos breves lampejos da experiência. Ao invés de ignorar a experiência que apresenta, em seu processo, o paradoxo relatado em *Devant l'image*, Didi-Huberman volta filologicamente aos pormenores originários (*Ursprung*) que tornam possíveis as reflexões institucionais da história da arte.

Mas, especificamente, como o paradoxo visual é lido a partir de Benjamin? Ou melhor, como Didi-Huberman é um leitor de Benjamin? Essa consideração se torna mais clara quando Didi-Huberman contrapõe duas possíveis posições do sujeito, nem sempre deliberativas ou conscientes, quando diante da imagem: a posição de crença e a posição tautológica. Para delinear tais posições, observa-se tanto uma produção artística passível de crença<sup>67</sup> como objetos artísticos passíveis de considerações tautológicas – em que, por exemplo, parte da produção artística estadunidense no século XX foi definida como *minimal art*<sup>68</sup>.

Tais observações – que ao mesmo tempo relatam experiências – são apresentadas no livro *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* (1992) em que, segundo Huchet (1998, p. 19), o perfil crítico do livro não se torna apenas “mais claro”, como também apresenta em um salto histórico um “conjunto teórico” que sustenta “a relação de proporcionalidade” entre a crítica epistemológica de *Devant l’image* e experiências e experimentações históricas. Se no livro de 1990 tonou-se claro que Didi-Huberman (2013, p. 23) é contra uma posição de crença, entendida como metafísica, no livro de 1992 Didi-Huberman volta-se contra a posição tautológica no campo da arte contemporânea. Não é estranho que nesse salto de experiências Didi-Huberman escolha as produções artísticas estadunidenses do século XX, apesar de não recolocar *historicamente* os problemas suscitados, como ele próprio afirma em nota (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 69).

As produções desse período dizem tanto sobre uma reflexão teórica do artista para a própria obra e sobre o conceito de arte, como também sobre o estabelecimento da crítica no cerne da teoria e da história da arte, em que, diferentemente do processo historiográfico da arte desde os seus primeiros tratados, a reflexão teórica dos artistas tornou-se um instrumento “interdependente” da produção artística. Além disso, a passagem da palavra do

---

<sup>67</sup> A posição de crença, como observada a partir da leitura de Didi-Huberman sobre a obra de Fra Angelico, é uma posição que confere à experiência “[...] um sentido, teleológico e metafísico” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 41). Em *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Didi-Huberman observa como túmulos correspondem ao “evitamento do vazio” para “fazer da experiência um exercício da crença” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 41). Ou seja, no decorrer dos livros de Didi-Huberman, ao decorrer sobre a posição de crença, que é uma posição voltada ao invisível, coloca-se que há algo para além do visível, e, por vezes, sua associação ao sentido teleológico e metafísico.

<sup>68</sup> Essa arte, que Didi-Huberman denomina como expressamente *tautológica* (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 49-60) pela perspectiva teórica, culmina na arte dotada de um *minimal art-content*, isto é, o campo da arte minimalista, nomeada assim pelo filósofo britânico Richard Wollheim (1923-2003). Não é pretensão deste trabalho abordar os aspectos históricos que acompanharam ou resultaram a arte contemporânea ou processos artísticos que culminaram para um *minimal art-content* [...]. Cf. WOLLHEIM, Richard. *Minimal Art*. In: BATTOK, Gregory. *Minimal art: a critical anthology*. New York: E. P. Dutton & Co. Inc., 1968, p. 148-164.

crítico de arte para o artista estabelece a relação dialética entre a prática artística e a teoria (FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. 2006, p. 10-13).

Desse modo, o experimentalismo no campo artístico suscitou novas condições, métodos e conceituações que indicam o estudo da forma como apenas mais uma parte (as vezes nenhuma) e não mais como o princípio do processo. Isto é, há a passagem da forma como elemento absoluto para o uso da forma como questionamento conceitual, porém por meio do uso da linguagem/ reflexão teórica dos artistas. Nesse sentido, a partir da contextualização e conceitualização do processo e da própria arte em que a linguagem não é mais secundária para apenas veicular os signos que a precede, há a coincidência entre concepção e apresentação de noções e processos artísticos (FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. 2006, p. 18-19).

Ao mesmo tempo de encontro e desencontro com essa perspectiva teórico-artística, para Didi-Huberman (1998, p. 49-60) os manifestos teóricos da arte minimalista corresponderam e reivindicaram uma arte expressamente *tautológica*. Didi-Huberman observa as declarações e reflexões teóricas dos artistas estadunidenses da década de 1960 – especificamente dos artistas Donald Judd (1924-1994), Robert Morris (1931-2018) e Frank Stella (1936-)<sup>69</sup>. Em contraposição ao Expressionismo Abstrato de 1950<sup>70</sup>, o campo artístico do *minimal* foi evidenciado por Judd (1968, p. 148-164) como uma arte tridimensional e especificamente anti-ilusionista – contrária a uma “forma dada” que delimita o conteúdo artístico, “as três dimensões são o espaço real” (JUDD, 2006, p. 102) que elimina a possibilidade de qualquer ilusionismo. Além disso, a arte deveria ser observada no seu todo e não em suas partes dispersas que poderiam levar à abstração.

O título de especificidade dado à utilização da forma, da cor, da superfície e do material que compõe a obra como um todo constitui o caráter não-relacional de tais elementos que, entretanto, só é possível pela absoluta simplicidade da forma (JUDD, 2006, p. 126):

---

<sup>69</sup> Cf. os textos GLASER, Bruce. Questions to Stella and Judd; MORRIS, Robert. Notes on Sculpture. In: BATTCKOK, Gregory. *Minimal art: a critical anthology*. New York: E. P. Dutton & Co. Inc., 1968, p. 148-164; p. 222-235 e JUDD, Donald. Objetos específicos. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Orgs.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p. 96-106.

<sup>70</sup> Em referência aos artistas Mark Rothko (Dvinski, Letônia, 1903 – Nova York, 1970), Barnett Newman (Nova York, 1905 – 1970), Jackson Pollock (Cody, Wyoming, 1912 – Long Island, 1956), entre outros, o expressionismo abstrato surge no contexto pós 2ª guerra mundial nos Estados Unidos da América.

A minha pintura baseia-se no fato de que só o que pode ser visto na tela *está* realmente lá. Trata-se, de fato, de um objeto. Qualquer pintura é um objeto, e quem quer que se envolva o suficiente com isso no fim é obrigado a enfrentar o objeto que existe no que quer que esteja fazendo. Está se fazendo uma coisa. Isso tudo devia ser considerado ponto pacífico. Se a pintura fosse enxuta o bastante, acurada o bastante ou direta o bastante, você seria simplesmente capaz de olhar para ela. Tudo que eu quero que as pessoas extraiam dos meus quadros, e tudo o que extraio deles, é o fato de que você consegue apreender a ideia sem seu todo sem confusão... O que você vê é o que você vê (STELLA, 2006, p. 130-1, grifo do autor).

Uma produção artística elaborada na maioria das vezes por objetos, figuras, esculturas, “objetos que não pedissem outra coisa senão serem vistos por aquilo que são”. Objetos tautológicos, tal qual o propósito de produzir objetos sem aberturas para qualquer ilusão, crença, detalhe, temporalidade e espacialidade para além deles mesmos (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 50-56). Segundo Didi-Huberman (1998, p. 39; p. 50-60), a imposição tautológica recusa a “interioridade”, os “sintomas”, as “latências”, a “temporalidade”, a “metamorfose” e a “*aura*” do objeto artístico para se contentar apenas com o visível. Sem considerações ou especulações filosóficas, mas puramente teóricas, as exigências sobre “objetos ditos específicos”, “reduzidos à simplicidade da forma”, que sejam “totalidades indivisíveis” e estáveis frente à temporalidade, constituem objetos artísticos de certeza e estabilidade.

O resultado “radical” da eliminação de qualquer desses aspectos que jogue com relações e se mostrem como um obstáculo à ideia do mínimo conteúdo de arte se mostrou, portanto, pela produção de objetos reduzidos à simplicidade de sua forma e à simplicidade de sua visibilidade. Isto é, há um saber, um único saber, o saber da totalidade e especificidade da obra. Todos os elementos (a cor, material, tamanho, forma, disposição) estão e devem ser observados em totalidade e não em relações. São, assim, estáveis em tempo e espaço.

A exemplo disso, pode-se observar por um instante a imagem (figura 8) dessa obra artística de Donald Judd, mesmo que por reprodução técnica. Em sua totalidade, de acordo com a visualidade que Judd e Stella estabelecem, *Sem título* (1977) é apenas *Sem título*. Isto é, aquilo que vemos: quadrados vazados de concreto medindo 50.17x99.7x49.21 cm. Não somos capazes nem de distinguir os traços, a presença, do artista na obra. Não somos levados a estabelecer relações, interpretações iconológicas ou interpretações de “sistemas construídos antes, sistemas *a priori*” (JUDD, 2006, p. 125).

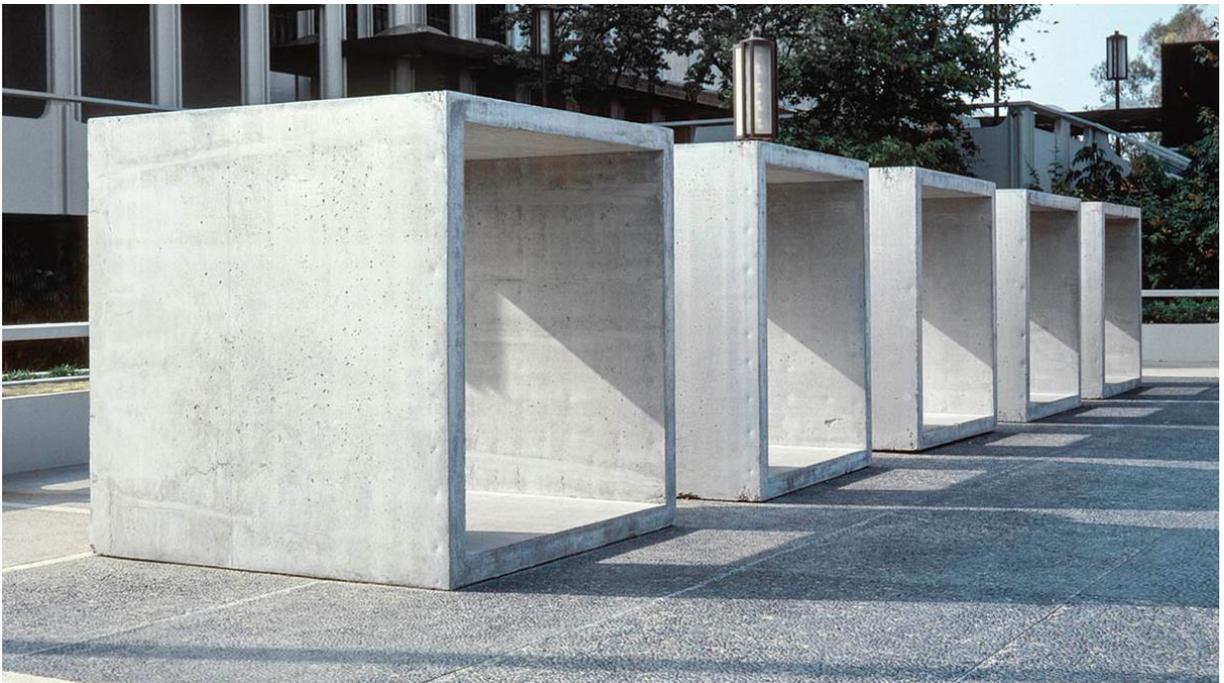


Figura 8.  
Donald Judd  
*Sem título* (1977)  
Concreto, 50.17x99.7x49.21 cm  
Califórnia, Los Angeles County Museum of Art.

Se na posição de crença o observar para além dos detalhes representacionais, seria o mesmo que “virar as costas” para a própria obra e partir rumo ao “invisível” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 23), na posição tautológica, de acordo com os manifestos teóricos que acompanhavam a *Minimal art*, dava a entender que *diante do minimal* o sujeito não tinha nenhuma possibilidade de conotar, crer ou imaginar. Entretanto, tal entendimento estabeleceu discursos sobre objetos que estão simplesmente diante de nós, mas que não *apresentam*, não representam e não relacionam nada na medida em que, e somente na medida em que, não é considerada a relação com aquele que os olha (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 60).

É nesse sentido que Didi-Huberman considera parte da entrevista de Judd e Stella concedida, em 1964, ao crítico de arte Bruce Glaser:

GLASER: Você deixou claro que quer mesmo provocar algum tipo de prazer real com o seu trabalho, Frank. Mas o fato é que, nesse momento, a maioria das pessoas que se *defronta* com ele parece ter um certo problema neste sentido. Elas não desfrutam desse prazer que você parece estar apresentando a elas de forma bem simples. Em outras palavras, elas ainda ficam surpresas e confusas com sua simplicidade. Isso é porque elas não estão preparadas para esses trabalhos, porque, mais uma vez, elas simplesmente não alcançaram o artista?

STELLA: Talvez essa seja a qualidade da simplicidade. Quando [o famoso jogador de baseball americano] Mantle atira a bola para fora do campo, todo mundo fica sem fala durante um minuto porque é algo tão simples. Ele a atira bem longe, para fora dos limites do parque, e geralmente isso é suficiente (GLASER, JUDD, 2006, p. 137, grifo nosso).

O que Stella parece não ter compreendido na questão de Glaser diz sobre o estar diante da obra artística. Mas, além de somente ver o que está ali presente, é a inquietude visual que um objeto, por mais específico e *minimal* que seja, causou no público. Isto é, a simplicidade não-relacional do objeto só existe na medida em que não é considerada a relação com aquele que o olha (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 60). Portanto, fica à cargo de quem observa a imagem (figura 8) da obra *Sem título* (1977) de Judd considerar quais inquietações visuais tal experiência estética causa, por mais que se trate apenas de quadrados vazados de concreto.

Dado que há uma crítica tanto à crença como à tautologia no campo da história da arte, como Didi-Huberman pensa essa polaridade? Qual deve ser, afinal, a posição do

sujeito? É sobre isso que o título do primeiro capítulo de *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, “L’inéluctable scission du voir” [inelutável cisão do ver], já apresenta de antemão o paradoxo visual e, como apontou Huchet (1998, p.19), torna o perfil crítico do livro “mais claro”. A escolha de posição pelo sujeito não é em si o dilema maior dado que por vezes tal posição é mais inconsciente do que derivada de um processo deliberativo do próprio sujeito, desse modo, o dilema que inquieta a experiência remete à necessidade de problematização e interpretação de discursos e escritas que totalizam a experiência com as imagens e os objetos artísticos visuais no geral.

Há portanto uma experiência. A constatação deveria ser óbvia, mas merece ser sublinhada e problematizada na medida em que as expressões tautológicas da “especificidade” tendiam antes a obliterá-la. Há uma experiência, logo há *experiências*, ou seja, diferenças. Há portanto *tempos*, durações atuando em ou diante desses objetos supostos instantaneamente reconhecíveis. Há relações que envolvem presenças, logo há *sujeitos* que são os únicos a conferir aos objetos minimalistas uma garantia de existência e eficácia (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 67, grifo do autor).

É interessante sob essa perspectiva o destaque que Didi-Huberman confere às palavras *experiência*, *tempo* e *sujeito*. As características tautológicas de especificidade que alguns artistas colocaram aos seus objetos, como se fossem objetos independentes de condições exteriores – na experiência de tempo e espaço –, não correspondem ao caráter do objeto mediado pela experiência, não tornando necessariamente a simplicidade da forma, nesse caso, em uma mesma simplicidade na experiência com o objeto. Há, nesse sentido, a necessidade de valorizar a experiência quando primeiramente a tautologia proposta pela forma a quis eliminar.

Mas, entre a crença e a tautologia, o que é a experiência estética? Como considerar a experiência?

Não há que escolher *entre* o que vemos (com sua consequência exclusiva num discurso que o fixa, a saber: a tautologia) e o que nos olha (com seu embargo exclusivo no discurso que o fixa, a saber a crença). Há apenas que se inquietar com o *entre*. Há apenas que tentar dialetizar, ou seja, tentar pensar a oscilação contraditória [...]” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 77).

A experiência a ser considerada é, pois, o momento de abertura, o *entre* do movimento dialético que constitui a relação sujeito-objeto. Nesse ponto o conceito de

dialética, que Didi-Huberman reitera com mais força em *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, é fundamental para a compreensão do que já teria sido exposto em *Devant l'image* e reitera o paradoxo apresentado no capítulo dois desta Dissertação. Não é apenas fundamental, como constitui uma particularidade sem a qual a própria noção de não-saber não poderia ser constituída segundo o que o seu conteúdo substancial propõe. Essa dialética é, como afirma o próprio Didi-Huberman (1998, p. 113), a dialética no mesmo sentido em que Benjamin falou de *imagem dialética*.

Não só o conceito de imagem dialética, mas também de *aura*, são intrínsecos ao paradoxo visual do saber e não-saber que Didi-Huberman apresenta em *Devant l'image*. A lembrar do branco, da experiência de Didi-Huberman com a luz e o afresco de Angelico, do branco como um elemento visual complexo que não dá respostas satisfatórias para a escrita da história da arte, de uma experiência que se distingue da análise de um elemento legível, como também do que é invisível. Sua intensidade, sua eficácia visual, sua latência que desloca a regularidade do saber, é o *entre*. Do mesmo modo com os objetos da *minimal art*:

Tal é portanto a estranha visualidade dessas grandes massas negras geométricas. Ela nos impõe talvez reconhecer que só haja imagem a pensar radicalmente para além do princípio de visibilidade, ou seja, para além da oposição canônica – espontânea, impensada – do visível e do invisível. Esse mais além, será preciso ainda chamá-lo *visual*, como o que estaria sempre faltando à disposição do sujeito que vê para restabelecer a continuidade de seu reconhecimento descritivo ou de sua certeza quanto ao que vê. Só podemos dizer tautologicamente *Vejo o que vejo* se recusarmos à imagem o poder de impor sua visualidade como uma abertura, uma perda – ainda que momentânea – praticada no espaço de nossa certeza visível a seu respeito. E é exatamente daí que a imagem se torna capaz de nos olhar (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 105).

Para Didi-Huberman (1998, p. 147-9), o poder dos objetos artísticos de inquietar o olhar entre *o que vemos* e *o que nos olha*, em outras palavras, a experiência estética, é composto por uma “dupla distância” aurática, no sentido mesmo que Benjamin especulou a noção de *aura*: “um espaçamento tramado do olhante e do olhado, do olhante pelo olhado”. É, pois, o momento mesmo de desdobramento do visual, a justaposição contraditória entre sujeito e objeto que se desdobra pelo olhar através das latências da memória. Para além da contraposição entre visível e invisível, a tautologia só é considerada ao passo que desconsidera o caráter aurático dos objetos artísticos.

Para Benjamin, a aura da obra de arte é perdida pelas possíveis condições de sua reprodutibilidade técnica<sup>71</sup>. Sua autenticidade, “[...] a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico”, é transformada, deslocada, retirada e perdida com a “forma de percepção das coletividades humanas” (BENJAMIN, 2016a, p. 182). Isto é, para Benjamin, compreender o declínio da aura, da autenticidade do objeto artístico, torna possível ao mesmo tempo a compreensão de mudanças e causas sociais.

Se, para Benjamin, a definição da aura como “uma teia singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (2016a, p. 184), é apresentada historicamente no contexto explícito da reprodutibilidade técnica da obra de arte<sup>72</sup>, a leitura de Didi-Huberman pensa sobre a “*posição* (estética, ética)” do sujeito em relação ao fenômeno aurático, em que reconhece na própria aura uma “instância dialética” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 153). Porém, Didi-Huberman ressalta a necessidade de “secularizar” a noção de aura benjaminiana no seu percurso de *origem*, sem referência explícita ao mundo das crenças e das religiões (reforçando novamente sua crítica a posições que totalizam uma experiência), para compreender a “[...] eficácia [...] de tantas obras modernas que, ao inventarem novas formas, tiveram precisamente o efeito de «desconstruir» ou de desconstruir as crenças, os valores culturais, as «culturas» já informadas” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 156).

Na consideração de uma experiência dialética, a abertura da imagem permite que, na percepção estética [*aesthesis*] que nasce desse encontro entre sujeito e objeto, mas que, por outra via e não isoladamente, leva em consideração tanto o ato de perceber [*aisthanesthai*] como também o sujeito que é capaz de perceber [*aisthetikos*] ao se encontrar diante da imagem, dentre outras possibilidades antes não imaginadas, permite que o sujeito seja afetado por esse objeto e que, ao mesmo tempo, seja capaz de pensá-lo. Constituindo, assim, a partir do ato de ver a ampliação do horizonte no qual a experiência com a imagem

---

<sup>71</sup> Cf. BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. In: *Obras escolhidas vol. I: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2016a, p. 179-212.

<sup>72</sup> Em Benjamin (2016a, p. 184), a relação de distância e proximidade é dada pela contextualização da reprodutibilidade técnica de proximidade do objeto artístico. Isto é, tal necessidade “é uma preocupação tão apaixonada das massas modernas” de suprimir o caráter autêntico, único, aurático da obra de arte para a necessidade de “possuir” o objeto. Além disso, o fenômeno aurático possui em si mesmo, na sua origem e decorrer histórico, uma natureza cultural, mágica, que foi degradada em conjunto com sua autenticidade (2016a, p. 187).

não é mais determinada por um saber exato, mas envolve tanto o sujeito e o objeto, como também o próprio ato, com suas latências, histórias, memórias e metamorfoses.

Desse modo, é somente a partir da experiência estética aurática, no campo do paradoxo visual, que é possível superar as duas posições totalizantes diante da imagem:

Seja como for, Benjamin nos deu a compreender a noção de imagem dialética como forma e transformação, de um lado, como conhecimento e crítica do conhecimento, de outro. Ela é portanto comum [...] ao artista e ao filósofo. [...]

A imagem dialética oferece assim, de maneira muito exata, a formulação de uma possível *superação do dilema da crença e da tautologia* (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 179).

Se Benjamin faz uma advertência ao caráter ilusório da noção de progresso, à massificação do uso da técnica e à racionalidade que totaliza o conhecimento e se desprende da verdade, dentre outros pontos, Didi-Huberman adverte a tradição da história da arte, não no sentido de que as artes não correspondessem ao conhecimento histórico, mas no sentido de que a historiografia da arte totalizasse a experiência estética com as imagens e objetos artísticos no geral. Pois, de acordo com Benjamin (2016a, p. 16), seria o encontro dessa experiência em suas contradições e tensões que a verdade, em lampejos, constituiria uma constelação.

Depreende-se que o questionamento sobre a historiografia da arte é, a partir da leitura benjaminiana (2016a, p.16), uma tentativa de “conservar a lei da sua forma” como modo de apresentação (*Darstellung*) da verdade, na qual a prática filosófica, segundo sua característica de pensar e repensar sobre bases e pressupostos do que compõe a escrita sobre as artes visuais, é mais importante que “sua antecipação num sistema”. Não se deve desviar, portanto, metodologicamente, da autenticidade de inquietações causadas pelo visual que mesmo objetos dotados de um *minimal art-content* podem causar. O desvio é a antecipação do saber e a negação do que não-sabemos sobre as imagens.

Por fim, e para deixar em aberto reflexões, cito o pensamento de Didi-Huberman que reforça a ideia da prática da forma filosófica da *historio-grafia* da arte:

Nem descrição, nem vontade de fechar um sistema conceitual – mas seu constante desenvolvimento, seu constante dilaceramento pelo friccionar aporético, fulgurante, de palavras capazes de prolongar de certo modo a

dialética (a crise, a crítica) em obra na imagem. Tal seria a tarefa do historiador-filósofo, tal seria sua maneira de articular o presente e a história “numa memória e numa advertência sempre recomeçadas”. Tal seria, também, seu poder de *originalidade* [...] (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 184).

## Considerações finais

Nesta Dissertação buscou-se por apresentar o paradoxo visual do saber e não-saber evidenciado por Didi-Huberman em alguns de seus textos. No percurso realizado principalmente nos livros *Devant l'image* e *Ce qui nous voyons, ce que nous regarde*, referenciais maiores para esta pesquisa, como também no livro *La peinture incarnée*, entre outros, fica evidente a problematização à construção do conhecimento na historiografia da arte. É sobre essa problematização que abrange três momentos e/ou historiadores da arte decisivos para o desenvolvimento da disciplina (Vasari, Winckelmann e Panofsky) que Didi-Huberman introduz na especulação filosófica o paradoxo visual.

Seja pela escrita biográfica de Vasari, que possibilitou a organização de uma leitura retrospectiva e cronológica da história da arte, seja com a escrita do desejo de uma restauração Neoclássica de Winckelmann, que ensejou uma reflexão estética em premissas teórico-metodológicas sobre a essência mesma da arte, seja pela síntese da escrita de Panofsky, que fecha o visual em uma análise que busca garantir a exatidão, a revisão epistemológica de Didi-Huberman indica o fechamento metodológico da historiografia da arte. Para, em seguida, apresentar uma via que considera as singularidades do visual no qual a verdade e a história são originárias (BENJAMIN, 2016b, p. 34).

Segundo a noção de que o método é o caminho mais rápido para a apropriação do conhecimento, um desvio (BENJAMIN, 2016b, p. 16), essa revisão epistemológica se torna necessária em vista de experiências estéticas paradoxais vivenciadas quando diante da imagem, do visual. Deslocando, então, a regularidade dos saberes metodologicamente estabelecidos sobre a imagem (o visível, o legível e o invisível), que dizem sobre posições e escolhas conscientes ou inconscientes do sujeito ou do historiador da arte, Didi-Huberman apresenta os antropomorfismos e desdobramentos da experiência estética, isto é, daquilo que não seria possível estabelecer explicações objetivas verificáveis segundo tradições teórico-metodológicas: o não-saber.

Desse modo, para a apresentação de tais desdobramentos, optou-se pelo seguimento dos passos principais que evidenciam escolhas e posições filosóficas acerca do paradoxo visual. Como já comentado, os textos de Didi-Huberman abrangem campos teóricos e áreas do conhecimento para além da história da arte e da filosofia. Optou-se,

entretanto, pelo delineamento da pesquisa pela característica que aqui foi observada como substancial à escolha filosófica de Didi-Huberman, que é a problematização filosófica da história da arte pela via da filosofia benjaminiana no que tange à noção de imagem dialética.

A escolha de Didi-Huberman por um percurso dialético que abrange momentos que moldaram o modo de escrita da história da arte constitui um importante ponto de partida para fundamentar o que a distinção benjaminiana entre conhecimento e verdade considera sobre a forma da prática filosófica. A proposta de Didi-Huberman, de trazer para a contemporaneidade a problematização do que em certas escritas tenha sido ignorado na análise ou na interpretação das imagens por justamente não se adequar a uma classificação de saberes, inevitavelmente contribui para a renovação da disciplina, seja em seu âmbito historiográfico, teórico ou crítico.

Desse modo, destaca-se o esclarecimento de que seus estudos não tratam da construção ou estabelecimento de um conhecimento especulativo que, do mesmo modo que o saber, encerraria a experiência estética a partir da crítica a esse percurso escolhido, nem da mera refutação de teorias do conhecimento já há muito tempo consolidadas. Mas, além do destaque que, por exemplo, Huchet (1998, p.7) deu à obra de Didi-Huberman como “[...] uma excelente ocasião de entrar em contato com a mais recente Teoria francesa da Arte”, espera-se que sua problematização à historiografia da arte tenha gradualmente reverberações na pesquisa brasileira no contínuo pensar sobre as bases e pressupostos que configuram ou condicionam teorias e estudos sobre a estética.

Nesse sentido, tal renovação (talvez essa não seja a melhor palavra para o que aqui foi apresentado) trata de uma outra via afora de modelos teóricos e metodológicos hegemônicos. O que Didi-Huberman faz é optar pela via que relaciona a história da arte na sua qualidade de acontecimentos e lampejos de verdade. Lampejos, sintomas, nós, jogos, antropomorfismos, *pan*, aura, constituem a via (e não o desvio) que considera elementos contraditórios, problemáticos, paradoxais da dialética visual do que vemos e do que nos olha. A irrupção do não-saber e seu caráter complexo aponta para reflexões internas e externas que transformam constantemente tanto o que sabemos ou podemos saber sobre as imagens, mas, também, a própria especulação filosófica.

Desse modo, reitera-se aqui a atenção à relevância do âmbito prático dessa problematização epistemológica que tanto em sua prática (que nesse caso seria a *consideração* do paradoxo, a complexidade da fenomenologia do olhar) como em seu objeto

(que é o não-saber) é ela mesma filosófica. O que interessa, necessariamente, aqui é que essa problematização concerne (e deve) não só ao âmbito da história da arte, mas, também concerne ao âmbito da filosofia (como apresentado em Benjamin sobre a forma filosófica) a partir do momento em que se considera um objeto de estudo que pertence não a uma classificação visível ou legível, mas paradoxalmente visual.

O objeto visual que logo se torna um problema, ao pensar e repensar sobre suas classificações na historiografia, se *é* isso ou *pode ser* aquilo, é necessariamente um objeto de estudo filosófico. Desse modo, a relação entre o trabalho do historiador da arte e o do filósofo da arte, no ponto da teoria, pode se tornar uma linha tênue a saber onde termina o papel de historiador e onde começa o de filósofo. Sobre essa consideração, por exemplo, Stéphane Huchet (1998b, p. 10) diz que “o historiador da arte nunca é apenas o teórico de sua prática. Senão ele se torna filósofo no sentido estrito e deixa de atuar”, o que se pode considerar que assim seja do mesmo modo com o filósofo.

Entretanto, para Didi-Huberman, “[...] o historiador da arte, em cada um dos seus gestos, por humilde ou complexo que seja, não cessa de operar *escolhas filosóficas*” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 13-14), o que contraria a ideia de um fechamento, tal qual o de Panofsky, quando em prática o historiador da arte sempre está confrontado a escolhas de conhecimento, isto é, quando a prática deixa de interrogar suas incertezas para dar lugar ao tom de exatidão da escrita, deixando de problematizar escolhas que envolvem metodologias. Ademais, tais escolhas orientam, e que longe da ingenuidade, o “ajudam silenciosamente a resolver um dilema” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 13-14).

Enfim, tal apresentação, estudo, observação, pesquisa não trata de uma submissão da história da arte à filosofia, nem de uma escrita ingenuamente exata que considera as imagens em um curso linear da história ou de uma escrita demasiadamente especulativa que desconsidera o caráter histórico das imagens. Não se trata da sobreposição do não-saber ao saber e muito menos, como apresentado, do saber ao não-saber. Mas, trata-se do entre, trata-se antes de pensar e considerar a escrita sobre as diferentes artes visuais segundo lampejos de verdade que saltam à experiência e constituem a constante problematização da relação sujeito-objeto.

Assim, a pesquisa se deteve no estudo do fenômeno para, enfim, considerar o seu *entre* sem cair numa malha alienante do ver *ou* saber. Quando um saber por demais exato, positivista, ou que atenda a outros fins (sejam cortesões ou metafísicos) deixa de questionar

suas incertezas para dar lugar ao que somente pode afirmar, caracterizando a investigação filosófica como um empecilho para maior exatidão, o processo de construção da escrita historiográfica a si mesmo um empecilho metodológico e, enfim, epistemológico. Segundo Didi-Huberman,

A história da arte fracassa em compreender a imensa constelação dos objetos criados pelo homem em vista de uma eficácia do visual quando busca integrá-los ao esquema convencional do domínio do visível. [...] É assim que excluiu e ainda exclui do seu campo uma série considerável de objetos e de dispositivos *figurais* que não correspondem diretamente ao que um especialista chamaria hoje uma “obra de arte” – as molduras, os elementos não representacionais, [...] (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 39).

Desse modo, no âmbito filosófico em relação com a história da arte, trata-se de destituir uma historiografia estritamente objetiva e, portanto, que obscurece as imagens. É preciso apreender esse negativo, isto é, seus sentidos, a experiência, o não-saber; é preciso deslocar a regularidade, abrir o visual em seu paradoxo. Essa conjunção por certo atinge não só o aspecto fenomenológico, mas une também os conteúdos diversos de uma experiência passada.

Depreende-se do livro de Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, que discursos ou escritos que inflexibilizam a visualidade da arte segundo suas latências, foram estabelecidos mesmo quando propunham radicalizações no processo artístico segundo mudanças internas da disciplina a partir das mudanças externas da história da arte. Certos discursos subverteram a necessidade dialética (prática filosófica) que a arte minimalista, por exemplo, se fez mostrar necessária mesmo quando os artistas, a partir do estabelecimento de discursos, produções ou objetos expressamente tautológicos, romperam com modelos e técnicas artísticos vigentes. Mas que na experiência não foi sustentada a mesma tautologia.

O aspecto reflexionante proporcionado pelo objeto, e mesmo requisitado, mostra que a escrita sobre o mesmo não é negada – o que, talvez, apenas a leitura sobre a problematização apresentada em *Devant l'image* poderia sugerir –, mas diz sobre uma escrita não totalizante sobre o mesmo, ou seja, como, a partir de tais movimentos, a historiografia da arte deve conciliar a história com a arte de modo que sua especificidade como disciplina não constitua mais um obstáculo epistemológico para sua prática.

Desse modo, esta Dissertação buscou evidenciar o questionamento sobre se a total legibilidade na escrita historiográfica da arte é um meio para alcançar a verdade quando, do contrário, constituiria seu próprio fim. E, ainda, não somente sobre o que está em jogo na construção da escrita, mas antes e na experiência mesma que ocasiona essa escrita. Constituinte, portanto, de um regime discursivo paradoxal, a história da arte é constantemente atravessada por questões filosóficas e, ainda, querer ignorar que cada gesto do historiador da arte é apoiado por uma hipótese filosófica é praticar a pior filosofia que existe (DIDI-HUBERMAN, 2011).

Espera-se, enfim, que a reflexão sobre a problematização de Didi-Huberman no final do século XX, e ainda contemporânea, contribua para possibilidades de percepção e futuras pesquisas sobre a constante revisão das metodologias que fundamentam um saber, sem delimitar a experiência estética nas diversas áreas, elementos, especulações, problematizações e não-saberes em que sua abertura pode ser desenvolvida. Ou seja, espera-se que a escrita sobre as artes visuais abarque a complexidade filosófica que a experiência estética demanda e propõe a partir dos seus breves lampejos dialéticos.

## REFERÊNCIAS DE IMAGENS

Figura 1. Fra Angélico (c.1387-1455), *Anunciação*, c. 1440/41. Afresco, 176 x 148 cm. Florença, Convento de San Marco. Disponível em: <http://tamedcynic.org/tag/fra-angelico/>. Acesso em: 14/01/2019.

Figura 2. Giorgio Vasari (1511-1574), Frontispício e última página da *Le Vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani, da Cimabue infino a' tempi nostri : descritte in lingua toscana da Giorgio Vasari, pittore aretino – Con una sua utile et necessaria introduzzione a le arti loro*, 2ª edição, 1568. Xilogravura. Florença, Giunti. Disponível em: DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 85.

Figura 3. Johann J. Winckelmann (1717-1768), Prancha do frontispício de *Geschichte der Kunst des Alterthums II* (1764). Dresden. Disponível em: DIDI-HUBERMAN, 2002, p. 13

Figura 4. Johannes Vermeer (1632-1675), *A rendeira*, c. 1669-70. Óleo sobre tela, 24cm x 21cm. Paris, Museu do Louvre. Disponível em: Coleção Gênios da Pintura - Vermeer, 1968.

Figura 5. Johannes Vermeer (1632-1675), *A rendeira*, detalhe, c. 1669-70. Óleo sobre tela, 24cm x 21cm. Paris, Museu do Louvre. Disponível em: Coleção Gênios da Pintura - Vermeer, 1968.

Figura 6. Johannes Vermeer (1632-1675), *Moça do chapéu vermelho*, c. 1665-66. Óleo sobre tela, 23cm x 18cm. Washington D.C., Galeria Nacional de Arte. Disponível em: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.60.html>. Acesso em: 4/5/2019.

Figura 7. Johannes Vermeer (1632-1675), *Moça do chapéu vermelho*, detalhe, c. 1665-66. Óleo sobre tela, 23cm x 18cm. Washington D.C., Galeria Nacional de Arte. Disponível em: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.60.html>. Acesso em: 4/5/2019.

Figura 8. Donald Judd (1924-1994), *Sem título*, 1977. Concreto, 50.17x99.7x49.21 cm. Califórnia, Los Angeles County Museum of Art. Disponível em: <https://juddfoundation.org/artist/art/>. Acesso em: 2/1/2020.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. **Correspondência, 1928-1940 / Theodor W. Adorno, Walter Benjamin**. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. *In: Notas de literatura I*. São Paulo: Editora 34, 2003.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

AGAMBEN, Giorgio. Aby Warburg et la Science sans Nom. *In: Image et mémoire*. Paris: Desclée de Brouwer, 2004.

BALZAC, Honoré. **A Obra-Prima Desconhecida**. São Paulo: Escuta, 2012.

BAZIN, Germain. **História da história da arte: de Vasari aos nossos dias**. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

BELTING, Hans. **O fim da história da arte - uma revisão dez anos depois**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. *In: Obras escolhidas vol. I: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2016a.

BENJAMIN, Walter. As afinidades eletivas de Goethe. *In: Ensaios reunidos: escritos sobre Goethe*. São Paulo: Editora 34, 2009.

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2016b.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. *In: Obras escolhidas vol. I: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2016a.

BENJAMIN, Walter; SCHOLEM, Gershom. **Correspondência 1933-1940**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993.

BÍBLIA. Português. **Bíblia de Jerusalém**. São Paulo: Editora Paulus, 2002.

BURCKHARDT, Jacob. **A cultura do renascimento na Itália: um ensaio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BORNHEIM, Gerd A. Introdução à leitura de Winckelmann. *In: WINCKELMANN, J. J. Reflexões sobre a arte antiga*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1975.

CASSIRER, Ernst. **A Filosofia das formas simbólicas**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

CHASTEL, André. Vasari, historien toscan. *In: Vasari, G. Les Peintres toscans*. Paris: Hermann, 1966.

DAMISCH, Hubert. **Theorie du nuage: Pour une histoire de la peinture**. Paris: Éditions du Seuil, 1972.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A pintura encarnada**. São Paulo: Escuta, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem**. São Paulo: Editora 34, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. La condition des images. *In: L'expérience des images*. Paris: INA Éditions, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. La dissemblance des figures selon Fra Angelico. *In: Mélanges de l'Ecole française de Rome. Moyen-Age, Temps modernes*. França, v. 98, n°2. p. 709-802, 1986. Disponível em: [www.persee.fr/doc/mefr\\_0223-5110\\_1986\\_num\\_98\\_2\\_2879](http://www.persee.fr/doc/mefr_0223-5110_1986_num_98_2_2879). Acesso em: 5/4/2019.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **L'image survivante: histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2002.

DIDI-HUBERMAN, Georges. O mestre dos possíveis e o mestre impossível. *In: Revista Porto Alegre*. v. 1, n. 1, p. 39–51, jul./dez. 2018.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Preface to the English Edition: The exorcist. *In: Confronting images: Questioning the Ends of a Certain History of Art*. Penn State University Press, 2009.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Orgs.). **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos**. São Paulo: Companhia das letras, 2019. E-book.

GAGNEBIN, Jeanne M. **História e Narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.

GAGNEBIN, Jeanne M. Walter Benjamin ou a história aberta. *In: Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre literatura e história da cultura – Obras Escolhidas I*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2016.

GAGNEBIN, Jeanne M. **Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin**. São Paulo: Editora 34, 2014.

GINZBURG, Carlo. De A. Warburg a E.H. Gombrich: Notas sobre um problema de método. *In*: **Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

GLASER, Bruce. Questions to Stella and Judd. *In*: BATTCKOK, Gregory. **Minimal art: a critical anthology**. New York: E. P. Dutton & Co. Inc., 1968, p. 148-164.

GOETHE, Johann W. **A metamorfose das plantas**. São Paulo: Editora Edipro, 2019.

HUCHET, Stéphane. A história da arte, disciplina luminosa. Belo Horizonte: **Revista UFMG**, v. 21, n. 1 e 2, p. 222-245, jan./dez. 2014.

HUCHET, Stéphane. Passos e caminhos de uma Teoria da arte. *In*: DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.

HOLLY, Michael Ann. **Panofsky and the foundations of art history**. New York: Cornell University Press, 1984.

JUDD, Donald. Objetos específicos. *In*: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Orgs.). **Escritos de artistas: anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

MILLEN, João Bosco. **Atlas Mnemosyne: temporalidade na perspectiva de Georges Didi-Huberman**. Tese (Doutorado em Filosofia) - Programa de Estudos Pós-Graduados em Filosofia, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2017.

MORRIS, Robert. Notes on Sculpture. *In*: BATTCKOK, Gregory. **Minimal art: a critical anthology**. New York: E. P. Dutton & Co. Inc., 1968.

KANT, Immanuel. **Crítica da Faculdade de Julgar**. Rio de Janeiro: Editora Vozes; São Paulo: Editora Universitária São Francisco, 2016.

KANT, Immanuel. **Crítica da Razão Pura**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

KESTLER, I. M. F. Johann Wolfgang von Goethe: arte e natureza, poesia e ciência. **História, Ciências, Saúde**. Manguinhos, v. 13, p. 39-54, out., 2006.

PANOFSKY, Erwin. **Idea: contribuição à história do conceito da antiga teoria da arte**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

PLATÃO. **A república**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.

PUGLIESE, Vera. Johann J. Winckelmann e Aby Warburg: diferentes olhares sobre o antigo e seus *tempi*. **Archai**, n. 18, p. 171-215, set./dec., 2016.

PUGLIESE, Vera. O anacronismo como modelo do tempo complexo da espessura da imagem. **Palíndromo: Teoria e História da arte**, n. 6, p.13-51, 2011.

REY, Alan (Org.). **Dictionnaires Le Robert-Sejer**, Paris: 2015.

RIEGL, Alois. **A indústria artística tardo-romana segundo as recentes descobertas austro-húngaras**. Trad. Priscila Rufinoni. No prelo.

TAVARES, Marcela. **O(s) Tempo(s) da Imagem: uma investigação sobre o estatuto temporal da imagem a partir da obra de Didi-Huberman**. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2012.

SAMAIN, Etienne. Aby Warburg. Menemosyne. Constelação de culturas e ampulheta de memórias. *In*: SAMAIN, Etienne (org.). **Como pensam as imagens**. São Paulo: Editora da Unicamp, 2012.

VANDENBERGHE, Frédéric. Do estruturalismo ao culturalismo: a filosofia das formas simbólicas de Ernest Cassirer. **Soc. estado.**, Brasília, v. 33, n. 3, p. 653-674, dec. 2018.

Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-69922018000300653&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69922018000300653&lng=en&nrm=iso). Acesso em: 03/12/2019.

VASARI, Giorgio. **Vidas dos artistas**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

VIRGÍLIO. **Eneida brasileira**. São Paulo: Editora UNICAMP, 2008, livro VIII. Disponível em: <https://www.unicamp.br/iel/projetos/OdoricoMendes/>. Acesso em: 14/01/2020.

WINCKELMANN, Johann J. **Histoire de l'art chez les anciens**. Paris: Saillant, 1766. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6423247r/f11.image>. Acesso em: 26/01/2019.

WINCKELMANN, Johann J. **Reflexões sobre a Arte Antiga**. Porto Alegre: Editora Movimento, 1975.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos Fundamentais da História da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

WOLLHEIM, Richard. Minimal Art. In: BATTOK, Gregory. **Minimal art: a critical anthology**. New York: E. P. Dutton & Co. Inc., 1968.