



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA JÚLIO DE MESQUITA FILHO
CAMPUS DE BAURU
FAAC – FACULDADE DE ARQUITETURA, ARTES E COMUNICAÇÃO
DARG – DEPARTAMENTO DE ARTES E REPRESENTAÇÃO GRÁFICA
GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

DANIEL CAMARGO BORBA

**PARADIGMAS DA IMAGEM:
O DIVISOR DE LYGIA PAPE A PARTIR DA FILOSOFIA DA IMAGEM DE
GEORGES DIDI-HUBERMAN**

BAURU – SP
2018

DANIEL CAMARGO BORBA

**PARADIGMAS DA IMAGEM:
O DIVISOR DE LYGIA PAPE A PARTIR DA FILOSOFIA DA IMAGEM DE
GEORGES DIDI-HUBERMAN**

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Curso de Artes Visuais, habilitação em Bacharelado, da Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação – FAAC UNESP/Campus de Bauru, como requisito parcial à conclusão da graduação, sob orientação da Prof.^a Dra. Luana Maribele Wedekin.

BAURU – SP

2018

AGRADECIMENTOS

À Prof.^a Dra. Luana Maribele Wedekin tanto pela atenção e carinho com a qual orientou este trabalho quanto pela inspiração pessoal e profissional.

As professoras Eliane Patrícia Grandini Ribeiro e Regilene Sarzi Ribeiro pelo tempo dedicado a leitura deste trabalho e por integrarem a banca examinadora.

Aos meus amigos Filipe Freitas, Mateus Faria e Pedro Colletti, amizades que me acompanharam e enriqueceram estes anos de graduação.

Aos amigos dos quais me separei ao vir para Bauru.

Aos meus familiares: minha mãe Regina, meu pai Vladimir, minha querida irmã Ana, meu tio Rui, minha prima Camila, minha avó Ana e meu avô Rui. Pessoas sem as quais nada seria possível.

Nos domínios de que tratamos aqui, o conhecimento existe apenas em lampejos. O texto é o trovão que segue soando por muito tempo.

Walter Benjamin, 2006, [N1, 1]

RESUMO

Por meio da teoria crítica empreendida por Georges Didi-Huberman a imagem se abre, possibilitando que seus tempos, memórias e fantasmas se libertem. O pensamento do autor constitui um novo saber e uma nova história da arte. Desta maneira, em diálogo com a teoria proposta pelo filósofo e historiador da arte francês, opera-se uma escavação na obra *Divisor* de Lygia Pape. Assim, a obra é posta sob novos olhares, obtendo-se não respostas definitivas, mas novos questionamentos, para que se possa abrir ainda mais o território deste saber das imagens.

Palavras-chaves

Imagem, Georges Didi-Huberman, Lygia Pape, Divisor, Neoconcretismo.

ABSTRACT

Through the critical theory undertaken by Georges Didi-Huberman the image opens up, allowing its times, memories and phantoms to be released. The author's thought constitutes a new knowledge and a new history of art. In this way, in dialogue with the theory proposed by the French philosopher and historian of art, an excavation is carried out in the work *Divisor* of Lygia Pape. Thus, the work is put under new glances, obtaining not definitive answer, but new questions, so that the territory of this knowledge of images can be further opened up.

Keywords

Image, Georges Didi-Huberman, Lygia Pape, *Divisor*, Neoconcretism.

LISTA DE IMAGENS

FIGURA 1 - Lygia Pape, Divisor, 1968, Pano de algodão, fendas, 20m x 20m.

FIGURA 2 - Joseph Mallord William Turner, *A Storm at Sea*, 1825, Aquarela sobre papel, 11,4 x 18, 8 cm, Tate, Londres, Inglaterra.

FIGURA 3 - Fra Angelico, A Anunciação, c. 1440-1, afresco, 187 x 157 cm, Museu Nacional de São Marcos, Florença.

FIGURA 4 - Johannes Vermeer, A rendeira, 1669-1670, Óleo sobre tela, 24 x 21 cm, Museu do Louvre, Paris, França.

FIGURA 5 - Johannes Vermeer, A rendeira, Detalhe 1, 1669-1670, Óleo sobre tela, 24 x 21 cm, Museu do Louvre, Paris, França.

FIGURA 6 - Lygia Pape, Divisor (1968 – 2013). Fotografia de uma performance realizada em Hong Kong, 2013.

FIGURA 7 - *Volto Santo de Manoppello* (Santo Rosto de Manoppello), 17 x 24 cm, Basilica del Volto Santo, Manoppello, Itália.

FIGURA 8 - Lygia Pape, Divisor (1968 – 2010). MAM - Rio de Janeiro/ Bienal de São Paulo.

FIGURA 9 - Fotograma Encouraçado Potemkin 21:30 min, Sergei Eisenstein, 1925, *Mosfilm*: Moscou, URSS.

FIGURA 10 - Fotograma Encouraçado Potemkin 23:56 min, Sergei Eisenstein, 1925, *Mosfilm*: Moscou, URSS.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1 – PANO	12
2 – CINDIR O DISCURSO	17
3 - MAR	26
4 – CINDIR O TEMPO.....	34
5 – A AURA BENJAMINIANA	42
6 – AQUELES QUE SE AFOGAM.....	48
CONSIDERAÇÕES FINAIS	54
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	55



Fig. 1 - Lygia Pape, Divisor, 1968, Pano de algodão, fendas, 30m x 30m.

INTRODUÇÃO

O *Divisor* (Fig. 1) se põe diante de nós como um corpo. O que se apresenta de imediato aos nossos olhos é sua pele. Somos capazes, com grande clareza, de vê-la, somos capazes de tocá-la, e passamos, então, a conhecer sua cor, sua forma, sentimos suas texturas, seu calor, seu suor... Pensar esta relação nos implica uma intimidade, desta maneira, hemos de pensar conhecer este corpo em toda sua extensão, em todas suas nuances. Mas não nos enganemos. Pois se é uma intimidade que o contato com a pele deste corpo engendra primariamente em nosso pensamento, temos também de reconhecer em um segundo momento neste contato, sua superficialidade.

A pele constitui parte fundamental deste corpo, atua como parte acessível, nossa superfície de contato, mas atua também como invólucro do mesmo. A pele cobre nossa carne, e cobre nossa caveira. Envolve aquilo que todos nós compartilhamos, envolve o que nos é de mais comum. Mas defronte sua violência enquanto coisa interna, enquanto aquilo que deveria permanecer escondido, coberto pela beleza da pele, frequentemente prefere-se fingir que tais elementos não existem. Ver a carne nos perturba, pois ela só nos é acessível através de uma ferida, através do corte que possibilita abrir a camada externa, a pele do corpo, para finalmente fazer figurar a camada interna, sua carne, em toda sua potência dilacerante.

O que desejamos, não é permanecer no conforto da superfície, já exaustivamente vista e tocada, mas sim operar um corte nesta superfície. Talvez esta ferida se apresente com a significância de um pequeno corte feito através de uma folha de papel, mas mesmo este insignificante corte já nos é suficiente para evocar o incômodo da pele aberta, da chaga tingida com o vermelho rubro e da carne que impõe a nós sua perturbadora presença.

O presente trabalho surge da convergência de dois momentos de inquietação. O primeiro momento, podemos dizer, se deu num primeiro instante como uma inquietação do olhar, uma poderosa perturbação diante da obra *Divisor* realizada por Lygia Pape (1927 - 2004). Em um segundo instante, quando os olhos já não mais se encontravam face a obra de Pape, a inquietação do olhar se transformou em

inquietação da memória. Como o pobre Werther¹, que com os olhos cerrados, não deixa de ver e ser perturbado pela imagem dos negros olhos de Charlotte. O *Divisor* não mais era visto em um sentido fisiológico, mas a vista interior da qual o próprio Werther nos fala, não deixava de vê-lo.

O segundo momento, seria de ordem teórica, advém do contato com a teoria crítica empreendida pelo filósofo e historiador da arte francês Georges Didi-Huberman (1953-).

Desta forma, o objetivo deste trabalho é através das inquietações teóricas encontrar caminhos para pensar sobre a inquietação do olhar. Assim buscaremos refletir sobre o *Divisor* sob a luz dos conceitos propostos por Didi-Huberman em sua teoria crítica.

Portanto, este trabalho se configura como uma pesquisa sobre arte, pura, de abordagem qualitativa e exploratória e de procedimento bibliográfico. Tal procedimento se deu em duas partes: Primeiro buscou-se maior entendimento sobre o movimento neoconcreto e a obra de Lygia Pape através de obras como: “Etapas da arte contemporânea: do cubismo ao neoconcretismo” (1985), “Experiência Neoconcreta” (2007), ambas de Ferreira Gullar (1930-2016), “Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro” (1985), de Ronaldo Brito (1949-), “Lygia Pape e Hélio Oiticica: Conversações e Fricções Poéticas” (2013), de Fernanda Pequeno (1983-), “Brasil Experimental” (2005), de Guy Brett (1942-), “Lygia Pape” (1983), “Lygia Pape / entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla” (1998) ambas de Pape. Em segundo momento investigou-se mais profundamente a teoria de Didi-Huberman através das obras: “O que vemos, o que nos olha” (2010), “Diante da imagem” (2013), “Diante do tempo” (2015) e “Sobrevivência dos vagalumes” (2014). Por meio desta base textual que se possibilitou as reflexões acerca do *Divisor* presentes neste trabalho. O leitor encontrará no primeiro capítulo uma introdução ao *Divisor*, o segundo capítulo opera uma pequena introdução ao pensamento de Didi-Huberman, o terceiro, quarto e quinto capítulo constituem reflexões envolvendo o *Divisor* e seu estatuto visual e temporal, no capítulo final

¹ Como a sua imagem me persegue! Quer vele, quer sonhe, ela enche minha alma inteira! É quando fecho os olhos, neste ponto da minha frente onde se concentra a vista interior, que vejo seus olhos negros. Neste ponto! Não posso exprimir-lhe isto. Cada vez que cerro os olhos, eles lá estão, abrem-se diante de mim, em mim, como um oceano, como um abismo; não sinto outra coisa senão eles em meu cérebro. Goethe, J. W. Fausto, Werther. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

fazemos um desvio, e nos debruçamos sobre a relação entre o pano e aqueles que o vestem.

Diante das inquietações proporcionadas pelo *Divisor* buscou-se um aprofundamento nas mesmas, para que desta forma a obra fosse vista sobre um novo olhar, através do qual irrompem novos questionamentos.

1 – PANO

É durante o início da década de 50 no Brasil, principalmente no eixo Rio-São Paulo, que começava-se a desenhar uma vanguarda de linguagem construtiva, que culminaria no movimento concreto brasileiro e posteriormente no movimento neoconcreto. É importante lembrarmos que o cenário artístico nacional da época ainda era dominado pelo modernismo advindo da *Semana de 22*, que encontrava em Cândido Portinari sua figura de maior destaque.

O ideário construtivo se desenvolve como uma forma de reação aos postulados modernistas, mas também como uma aproximação mais aprofundada com as transformações operadas pela arte moderna, segundo Ronaldo Brito, em sua obra “Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro” (1985), o Brasil ainda não havia manifestado uma arte genuinamente moderna, os modernistas brasileiros incorporaram elementos da pintura cubista em suas obras, mas nunca obtiveram a radical transformação operada pela mesma, pois ainda estavam presos a antigos esquemas de representação.

A I Bienal de São Paulo realizada em 1951 é um marco de extrema importância para a sedimentação da tradição concreta no Brasil, concedendo o Grande Prêmio de Escultura do certame à peça “Unidade Tripartida” do suíço Max Bill, nome de maior força do concretismo suíço, e o prêmio destinado a jovem pintura nacional ao brasileiro Ivan Serpa. Dessa maneira abriram-se completamente as portas para a influência concretista no cenário artístico do país.

Portanto, se desenvolvem no cenário nacional, dois principais grupos. Em 1953, na cidade do Rio de Janeiro, em volta da figura de Ivan Serpa, se forma o Grupo Frente, composto por: Ivan Serpa, Aluísio Carvão, Carlos Val, Décio Vieira, Ivan Serpa, João José Silva Costa, Lygia Clark, Lygia Pape, Vicent Ibberson, Abraham Palatnik, César Oiticica, Franz Weissmann, Hélio Oiticica, Rubem Ludolf, Elisa Martins da Silveira e Eric Baruch. Já na cidade de São Paulo, liderado por Waldemar Cordeiro, surge o grupo Ruptura, formado por: Waldemar Cordeiro, Geraldo de Barros, Luís Sacilotto, Lothar Charoux, Kazmer Féjer, Anatol Wladyslaw e Leopold Haar.

O concretismo se desenvolve a partir de uma ideologia funcionalista, busca a racionalização da produção de formas e a submissão da sua estética e sua

operacionalidade a um rigoroso controle técnico. O artista, para Brito (1985), se transformava em um designer superior, pesquisando as formas em busca de uma utilização industrial. Rompia-se o esquema formal dominante e seu esquema de significações, as formas eram trabalhadas através de um equacionamento rigoroso de dados, eram explorados sistematicamente a forma seriada, o tempo como movimento mecânico e as intenções ótico-sensoriais, baseadas na teoria da Gestalt.² Os concretos tratavam a obra como mensagem e processos informacionais, portanto para se atingir a racionalidade formal não havia espaço para quaisquer transcendências, atingindo um poderoso reducionismo em relação ao processo de produção de uma obra. A arte concreta em sua busca “para excluir o idealismo clássico, acabou por se prender aos limites de um certo empirismo [...] vítima da racionalidade do ego e da crença no sujeito cartesiano” (BRITO, 1985, p. 43).

É face a esse reducionismo concreto que o neoconcretismo irrompe. O movimento se dá não como rejeição total do passado, mas sim como uma abertura do mesmo para novas perspectivas. Operou-se, portanto, uma inversão teórica. Passa-se da teoria da Gestalt para a Fenomenologia³ de Merleau-Ponty (1908 - 1961):

É a alma que vê e não o cérebro é através do mundo percebido e suas estruturas próprias que se pode explicar o valor espacial atribuído, em cada caso particular, a um ponto do campo visual. Os eixos de coordenadas do campo fenomenal, as direções que cada instante recebem o valor de “vertical” e de “horizontal”, “direção frontal” ou “direção lateral” os conjuntos que são marcados com o índice “imóvel” e com relação aos quais o resto do campo aparece “em movimento”, os estímulos coloridos que são vistos como “neutros” e determinam a distribuição das cores aparentes no resto do campo, os quadros de nossa percepção espacial e cromática não resultam, como efeitos, de um entrecruzamento de ações mecânicas, não são uma função de certas variáveis físicas. A teoria gestáltica fez crer que uma

² A psicologia da Gestalt, também conhecida como psicologia da forma ou psicologia da percepção, é uma escola de pensamento nascida no início do século XX, na Alemanha, através dos trabalhos de: Max Wertheimer (1880-1943), Wolfgang Köhler (1887-1967) e Kurt Koffka (1886- 1941). De acordo com a psicologia da Gestalt a percepção humana não é o resultado da soma de sensações de pontos individuais, mas uma apreensão imediata e unificada do todo, devido a uma necessidade interna de organização.

Ver: KOFFKA, K. *Princípios da psicologia da Gestalt*. São Paulo: Cultrix, 1984; WILLIS, D. E. *A source book of gestalt psychology*. Londres: Routledge and Kegan Paul, 1955.

³ Fenomenologia é uma corrente filosófica que afirma a importância dos fenômenos da consciência, os quais devem ser estudados em si mesmos – tudo que podemos saber do mundo resume-se a esses fenômenos, a esses objetos ideais que existem na mente, cada um designado por uma palavra que representa a sua essência.

Ver: HUSSERL, E. *Investigações Lógicas. Prolegômenos Para Uma Lógica Pura: Prolegômenos à Lógica Pura*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014; HUSSERL, E. *Investigações Lógicas: Investigações Para a Fenomenologia e a Teoria do Conhecimento*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012; HUSSERL, E. *A Idéia da Fenomenologia*, Lisboa: Edições 70, 2008; MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

explicação causal e mesmo física (ainda) era possível contanto que se reconhecesse na física, além das ações mecânicas, os processos de estruturação. Mas as leis físicas não fornecem uma explicação das estruturas, elas representam uma explicação nas estruturas. Elas exprimem as estruturas menos integradas, aquelas em que as relações simples, de função a variável, podem ser estabelecidas. Desde então elas se tornam inadequadas no domínio “acausal” da física moderna. No funcionamento do organismo, a estruturação se faz segundo novas dimensões - a atividade típica da espécie ou do indivíduo, e as formas privilegiadas da ação e da percepção podem ainda menos ser tratadas como resultado somativo de interações parciais. (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 298).

O trecho de *A Estrutura do Comportamento* (2006) caracteriza muito bem a antinomia teórica entre os concretos e os neoconcretos. O que temos é um retorno a subjetividade face a objetividade, retomando a expressividade no trabalho artístico. Desta forma o racionalismo formal não será rejeitado pelo neoconcretos, mas sim, se opera uma abertura que gera espaços para questões ontológicas sobre a linguagem artística.

Enquanto o concretismo buscava negar o espectador para que seu racionalismo mecanicista pudesse sobreviver, os neoconcretos fazem exatamente o inverso, recolocam a figura do espectador que agora, diante da obra, passa a ter uma finalidade ativa. Promove-se dessa maneira uma ruptura na relação espectador-obra, ultrapassando-se os limites da arte pictórica. A obra agora se torna objeto de uma ação real, ação essa que é fundamental para que a obra se realize, saindo de seu estado de repouso, para poder existir em toda sua potência. O gesto humano transforma a obra, a forma modificada pelo espectador agora contém um passado em que ambos se fundiram. O espectador verte seu tempo na obra, e a obra verte seu tempo no espectador.

O objeto da ação real do neoconcretismo, será nomeado por Ferreira Gullar de não-objeto. O mesmo não teria o sentido de um anti-objeto, Gullar (1985a) compreende o objeto como a coisa material que possui nomes e funções estabelecidas e assim o objeto se esgota nas suas referências de nome e sentido, o mesmo não ocorre com o não-objeto pois este está fora das condições de designação verbal e funcional, o não objeto possui sua própria significação, é um objeto especial, no qual se realiza a síntese das experiências sensoriais e mentais. O não-objeto escapava às questões sobre figura-fundo, já que não se punha as questões de representação e, se inserindo diretamente no espaço, transformava e refundava o mesmo. Punha-se fora dos limites da moldura na pintura e da base na escultura.

Dessa forma, podemos compreender o funcionamento da prática neoconcreta, como um laboratório de experiência, no qual se buscava uma renovação da linguagem geométrica, perante a racionalização reducionista concreta, assim como uma revitalização das propostas construtivas através da prática experimentalista.

Como já foi dito, o exterior do corpo se dá como o meio de contato com seu interior. Assim se torna necessário que comecemos vendo e tateando a superfície da obra de Pape. Por este motivo começamos evocando esta breve contextualização do período construtivo brasileiro, pois o *Divisor*, mesmo tendo sido realizado pela primeira vez em 1968, nove anos após a publicação do Manifesto Neoconcreto, ainda possui forte diálogo com as propostas do movimento. Assim o *Divisor* necessita da participação do espectador para existir, operando, dessa forma, a quebra no *modus operandi* da relação espectador e obra, objetivo que, como já vimos, permeia todo ideário Neoconcretista, que busca maior liberdade e experimentação artística diante do cientificismo concretista. O *Divisor* pode ser visto como, "um significativo pulsante e não como significados fechados" (PEQUENO, 2013b, p. 32).

Realizada pela primeira vez no Parque do Flamengo no Rio de Janeiro durante o evento Apocalipopótese. A obra de Pape quebrava os postulados relacionados sobre qual local pertenceria uma obra de arte. A obra já não se encontrava dentro das academias, ou das galerias, mas antes se transportava para um espaço público. A respeito das questões enunciadas a própria artista diz:

[...] estava interessada na possibilidade de uma obra sem autor. O *Divisor*, uma grande superfície de 30 x 30m, com fendas onde as pessoas enfiam suas cabeças [...] foi um trabalho bastante feliz nesse aspecto. O que eu queria fazer naquele momento era um trabalho que fosse coletivo, e que as pessoas pudessem repetir sem que eu estivesse presente [...] estruturas tão simples que qualquer pessoa pode repetir. Ideologicamente este tipo de proposta seria uma coisa muito generosa, uma arte pública da qual as pessoas poderiam participar (PAPE, 1998, pp. 44-5).

O *Divisor*, este pano branco de 30m x 30m, com fendas por onde os participantes devem por suas cabeças, representa uma dialética. O pano contém ao mesmo tempo uma unicidade em seu espaço geométrico total, e uma multiplicidade nas fendas que preenchem esse espaço. As pessoas então eram unidas e divididas ao mesmo tempo, a obra então é lida como uma crítica à massificação onde cada um fica dentro de seu escaninho. Para o crítico Guy Brett, o *Divisor*:

[...] traz uma das imagens poético-políticas memoráveis dos anos 60 [...] uma metáfora ambivalente, pois se referia a uma atomização à “massificação do homem, cada um dentro de seu escaninho”, e à comunidade, “o plano está vivo através do movimento de cada um”. Espraia-se energia sobre todo este plano primordial de luz”. E a dialética divisão-união se estende para baixo, em cada corpo individual, pois o imenso tecido separa a cabeça dos braços, das pernas e do tronco [...] (BRETT, 2005, p.149).

Mas não demorem mais na superfície do pano, ou correremos o risco de nos acomodarmos em sua estabilidade. Pois o que se opera na superfície é um discurso que busca extinguir as contradições, as perturbações com as quais nos deparamos ao olharmos uma imagem. Busca negar a carne dos corpos, para que só viva a beleza de sua pele. É através deste discurso normativo, muito calcado na superfície que a história da arte em seu desenvolvimento enquanto disciplina, irá operar.

2 – CINDIR O DISCURSO

“[...] quando ver é perder. Tudo está aí.”
(DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 34).

A colocação proposta por Didi-Huberman em sua obra *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde* (O que vemos, o que nos olha, 2010), não demora para se impor em nós, o pequeno trecho é dotado de um perturbador caráter de assombração. Como ver é perder? Como o perder pode assumir caráter de tamanha importância no ato de ver algo? Tamanho é seu paradoxo, basta lê-lo para que nossa mente seja povoada por esses questionamentos, basta lê-lo para que sejamos possuídos pela sensação de que algo está sendo posto em xeque. A citação de Didi-Huberman nos coloca diante da perturbação, pois, frequentemente associamos o ver com o ter, ver sempre nos pareceu dever gerar um ganho. Desta maneira quando olhamos para uma imagem de arte, esperamos o ganho, ganho esse, senão o conhecimento, o saber que cremos aquela imagem carregar, e que de fato carregam, operação inversa a da enunciada por Didi-Huberman. Não queremos que nada nos escape, desejamos nada perder para que possamos saciar essa fome pelo saber das imagens. Mas esta conduta perante as imagens compreende apenas um dos caminhos:

Com frequência, quando pousamos nosso olhar sobre uma imagem da arte, vem-nos a irrecusável sensação do paradoxo. O que nos atinge imediatamente e sem desvio traz a marca da perturbação, como uma evidência que fosse obscura. Enquanto o que nos parece claro e distinto não é, rapidamente o percebemos, senão o resultado de um longo desvio - uma mediação, um uso das palavras. No fundo, o paradoxo é banal. Acontece com todos. Podemos aceitá-lo, nos deixar levar por ele; podemos mesmo experimentar certo gozo em nos sentirmos alternadamente cativos e liberados nessa trama de saber e não-saber, de universal e de singular, de coisas que pedem uma denominação e coisas que nos deixam de boca aberta... Tudo isso diante de uma mesma superfície de quadro, de escultura, em que nada terá sido ocultado, em que tudo diante de nós terá sido, simplesmente *apresentado*.

Pode-se, ao contrário, ficar insatisfeito com esse paradoxo. Querer-se-á ir adiante, saber mais, representar-se de forma mais inteligível o que a imagem diante de nós parecia ainda ocultar. Poder-se-á então buscar o discurso que se proclama ele próprio saber sobre a arte, arqueologia das coisas esquecidas ou não percebidas nas obras desde sua criação, por mais antiga ou recente que seja. Essa disciplina, cujo estatuto se resume em propor um conhecimento específico do objeto de arte, essa disciplina, como sabemos, chama-se história da arte. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 9).

É senão, todo um discurso de uma disciplina, que é colocado em xeque por Didi-Huberman. A imagem não é apenas produtora de saber, mas também produtora de não saber, e a história da arte em seu desenvolvimento como disciplina do conhecimento, soube eficientemente relegar este não-saber, negá-lo para que apenas o discurso do saber pudesse, como um déspota, governar as imagens.

Para Didi-Huberman (2013), a história da arte engendra três ganhos: o ganho em saber com as produções de novas informações, o ganho em espetáculo através dos museus e das exposições de arte e o ganho financeiro já que a história da arte designa um importante papel no mercado de arte. Perante tal importância, o historiador da arte se torna o especialista, detentor de todo o conhecimento sobre as artes, de forma que tudo foi interpretado, tudo foi catalogado. A disciplina em seu discurso pensa ter tudo compreendido e decifrado, seja no nível imediato (“natural”) ou no nível transcendental (“simbólico”), ela soube traduzir todos os conceitos em imagens e todas as imagens em conceitos.

Para Didi-Huberman (2013), o que a história da arte toma para si é um tom de certeza, um positivismo de influência kantiana. O historiador da arte constantemente se voltará para o passado, crendo assim ter encontrado um lastro para sua disciplina, as imagens do passado já se foram, portanto se torna possível para a sua história, devorá-las completamente, passando, então, a dominar os seus saberes. Assim se aguarda a morte do objeto a ser estudado, para que finalmente morto, possa se ter a plena confiança do que se afirma sobre o mesmo. Desde que esteja morto o objeto já não pode mais contradizer a “verdade” dita pelo historiador. Sendo assim primeiro mata-se o objeto para que o mesmo possa ser compreendido por completo, mas este ato se transforma em um risório paradoxo, mata-se o objeto para então torná-lo imortal, o objeto será catalogado, conservado, e exposto da maneira mais fetichista possível.

É durante o Renascimento na Itália, que vai se inventar a noção de arte que mais perdurará pelos tempos, e que também se inventará para legitimar tal noção, uma história da arte. Tal tarefa foi encabeçada, como já sabemos, por Giorgio Vasari (1511 - 1574), através do seu ambicioso *Vidas dos artistas* (2011). Sua obra se apresenta para quem a olha em primeiro momento como um tesouro de informações, uma crônica escrita por alguém que perambulava entre os magnânicos nomes que a ocupam, mas as *Vidas Vasarianas* são também repletas de exageros e contraverdades. Para Didi-Huberman (2013) as inexatidões de Vasari

não são simples erros a serem corrigidos, mas antes estratégias que buscavam reforçar um querer-dizer, que se estendia por todas as suas milhares de folhas escritas. O projeto Vasariano de uma história da arte se desenvolve como um romance verossímil, no qual busca tapar todas as fendas e inverossimilhanças criadas pela história verdadeira, baseando-se em um modelo evolucionista. Deparamos-nos, então, com a *rinascita*, palavra-chave para o discurso de Vasari, a arte renasce, mas só pode renascer se morreu em algum momento. O autor, então, mata a Idade Média para que a arte possa então renascer. A Idade Média deve morrer pois ela é o sombrio período que esqueceu seus artistas, implicando a eles uma segunda morte. Em seguida, a arte tem seu desenvolvimento e, ao final, atinge sua glória máxima. Desta forma Vasari registra este processo e imortaliza a arte que renasceu.

De Giotto à Michelangelo o que renasce é a imitação da natureza, voltando-se, portanto, ao Idealismo. Imitar a natureza era trazer de volta os ideais da arte e do pensamento antigo, o retorno à imitação era uma maneira de se assegurar o poder das Ideias. A noção de Ideia aparece aqui distante de uma concepção estritamente platônica, de acordo com Panofsky (2013c), a noção de Ideia foi o único aspecto de grande influência do renascimento do platonismo na teoria da arte do Pré-Renascimento, esta foi muito mais influenciada por um lado por Euclides, Vitruvius e Alhazen, por outro por Quintiliano e Cícero. A noção de Ideia opera como uma legitimação da história da arte enquanto atividade do conhecimento. Temos, portanto, tirania do visível e tirania da Ideia como faces da mesma moeda:

[...] a teoria do Renascimento, que não queria nem podia sacrificar à Ideia O *credo* realista adquirido a tão duras penas, transformara tão completamente o sentido da noção de Ideia que este, podia desde então, conciliar-se com esse mesmo *credo* e até reforçá-lo (PANOFSKY, 2013c, p. 58).

Para Didi-Huberman (2013) a moeda usual da história da arte é uma moeda metafísica, que brilha intensamente mas nunca nos mostra qual face realmente comanda, a face da Ideia ou a face do visível, uma sempre legítima a outra, temos nessa dupla legitimidade um vínculo metafísico.

Além de *rinascita* Vasari nos apresenta outra palavra-chave para o seu discurso humanista, o *disegno*, palavra que vem para transformar a arte em objeto unitário (DIDI-HUBERMAN, 2013), o desenho une dessa forma arquitetura, escultura e pintura. De acordo com Didi-Huberman (2013), o *disegno* concebia para a arte uma nobreza, uma prática intelectual e específica, apta a liberar o espírito da

matéria, Vasari manejava a palavra *disegno* conforme a sua necessidade, buscando conciliar suas próprias contradições.

(O *disegno*) É uma palavra descritiva e uma palavra metafísica. É uma palavra técnica e uma palavra ideal. Aplica-se a mão do homem, mas também a sua fantasia imaginativa, e igualmente a seu *intellecto*, e ainda a sua *anima* - para finalmente se aplicar ao Deus criador de tudo. Procede do vocabulário de ateliê, no qual designa a forma obtida sobre um suporte pelo lápis de carvão ou pelo creion do artista; designa também o esboço, a obra em gestação, o projeto o esquema composicional ou o traçado das linhas de força [...] A regra da arte torna-se-á lei da natureza. O efeito visível, causa inteligível. E sempre sob a autoridade mesma da palavra mágica, a forma produzida sobre o suporte tornar-se-á a forma dos filósofos, isto é, a *Idea* (isto é, a negação de todo suporte material) (DIDI-HUBERMAN, 2013, pp. 105-6).

O discurso Vasariano soube muito bem nomear o princípio chave do seu objeto, o discurso da história da arte reconheceu seu verdadeiro desígnio e formulou seu caminho através de uma filosofia do conhecimento. Fundou-se um saber que necessitava se justificar e ser inteligível, assim o discurso de Vasari cria uma imagem à sua vontade e à sua necessidade. Ao final o discurso criado fecha a imagem dentro de si.

Como observamos em Vasari “[...] o discurso histórico não „nasce“ nunca, ele sempre recomeça” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 13). As premissas do discurso vasariano persistem até o século XVIII, quando o contexto não mais era representado pelo Renascimento “humanista”, mas sim pela restauração “neoclássica”. Dessa forma, a partir de Winckelmann (1717-1768), a história da arte, renasce mais uma vez, “[...] história da arte no sentido moderno da palavra „história“. História da arte como proveniente dessa era das luzes e, logo, da era dos grandes sistemas - em primeiro lugar o hegelianismo⁴ - e das ciências „positivas” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 13). A história da arte sofre uma virada epistemológica, deixa para trás seu caráter de crônica, como em Vasari, para encontrar seu caráter “moderno” e “científico”.

O que surge com Winckelmann segundo Didi-Huberman (2013a), é o desenvolvimento de uma metodologia, o historiador agora analisa, decompõe,

⁴ O hegelianismo é uma corrente filosófica, fundada por Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), na qual o universo é uma totalidade integrada, sujeita a um movimento gerado por sucessivas contradições, a dialética, e orientada para uma finalidade última, que equivale à realização plena de sua essência espiritual.

Ver: HEGEL, G. W. F. Fenomenologia do espírito. Petrópolis: Vozes, 1992; HEGEL, G. W. F. Filosofia da história. Brasília: Ed. da UnB, 1998; HEGEL, G. W. F. Estética: a idéia e o ideal; Estética: o belo artístico ou o ideal. São Paulo: Nova Cultural, 1991.

classifica, aproxima e compara seu objeto de estudo, constituindo dessa forma seu “corpo” como saber metodológico e análise dos tempos. É para a arte e para o tempo que Winckelmann dedica sua História da arte na antiguidade (2006):

Os livros, muitas vezes são dedicados para os mortos [...] Winckelmann dedicou sua História da arte a arte antiga, pois a seu ver, fazia muito tempo que a arte antiga havia morrido. Do mesmo modo, dedicou seu livro ao tempo, pois a seu ver, o historiador era aquele que caminhava nos tempos das coisas passadas, isto é, das coisas falecidas (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 17).

Essa nova história parte, então, de um cadáver, e só será vivida através de um “trabalho do luto [...] e uma evocação sem esperança da coisa perdida” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 17). É através de um modelo temporal de grandeza e decadência que o discurso de Winckelmann se firma. Para Didi-Huberman (2013a), o modelo temporal de Winckelmann corresponde a outros dois modelos teóricos, o primeiro seria um modelo natural, articulação de um tempo biomórfico, nascimento e decadência, vida e morte; o segundo corresponde a um modelo *ideal*, portanto metafísico, de modo que a morte da arte antiga permitiria ao discurso da história da arte enunciar a sua quididade. Winckelmann enuncia essa quididade como um “princípio metafísico por excelência” (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 20), o ideal de beleza, que os antigos tão bem souberam exercer. O ideal de beleza winckelmanniano se coloca tanto como essência da arte, quanto como um modelo normativo, o ideal de beleza clássico é o modelo desejado, mas o mesmo se torna inatingível, uma vez que os objetos que compunham essa beleza ideal da arte antiga já há muito tempo se foram:

Estes desapareceram, foram substituídos por cópias mais tardias. Restam apenas as mediações do espírito, em busca desse ponto fora do tempo que é o ideal. E, no entanto, a mais necessária dessas mediações - a que é restauração ideal - será realmente denominada história da arte. Uma história da arte que é serva da Ideia, apresentada como a descrição das transformações, grandezas e decadências da norma da arte (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 21).

O sistema criado por Winckelmann colocaria a imposição normativa, de sua essência através de um discurso histórico, assim logo se torna vítima das contradições, falhando na hora de se fechar:

Winckelmann reivindica a história da arte contra os simples julgamentos calcados no gosto, mas a norma estética não para de embasar cada passo de sua narrativa histórica. Assim, ele reivindica a história como uma objetivação racional dos “restos” do passado, porém uma subjetivação poderosa [...] não para de guiar sua escrita doutra. A história da arte promovida por Winckelmann oscila o tempo todo entre a essência e o devir (DIDI-HUBERMAN, 2013a, p. 22).

Winckelmann, ao impor seu discurso idealista, impõe mais uma vez às imagens de arte um fechamento. Didi-Huberman (2013a), sugere que como Vasari, Winckelmann também se utilizou de uma palavra mágica para calar todas as contradições de seu discurso. Imitação é a palavra. É através dela que Winckelmann estabelece um abismo, pela morte da arte antiga, mas também um abismo que separa o luto do desejo. Mas a imitação se apresenta como uma ponte sobre estes abismos, os artistas neoclássicos ao imitarem os antigos criaram um vínculo entre o original e a cópia, o Ideal, a essência da arte proposta por Winckelmann era então capaz de reviver, atravessar o tempo natural, que agora era convertido em tempo Ideal, para que dessa forma se possibilitasse a existência do discurso de “vida” e “morte”, “grandeza” e “decadência” com o discurso de um renascimento agora aos moldes neoclássicos de Winckelmann. A história da arte renascia novamente, agora buscando se submeter a uma verdadeira crítica do conhecimento, o historiador da arte deveria não mais inventar a sua própria imagem seu objeto de saber.

Essa disciplina que conhecemos como história da arte, mesmo após Vasari, mesmo após Winckelmann, não cessará de renascer, pois é concomitante ao período em que Winckelmann estabelecia seu idealismo acerca da arte antiga, que está sendo produzida a teoria crítica kantiana, e é a partir de Kant (1724-1804) que ocorrerá modificações vitais acerca do questionamento sobre a arte. A história da arte passará a partir de Kant a buscar sua legitimação como discurso universitário, e a “Crítica da Razão Pura” (2012) será vista pela história da arte como reduto de todos os saberes, essencial para definir a arte como objeto de conhecimento.

Didi-Huberman legará a Erwin Panofsky (1892-1968), a difusão deste tom kantiano. Panofsky, defronte as obras da Idade Média e do Renascimento, tratou com rigor os problemas colocados, e suas respostas para os mesmos eram carregadas de autoridade, clamando por uma intensa exigência teórica.

É na introdução do seu “Estudos de Iconologia” (1995) que Panofsky nos brinda com uma das passagens mais famosas da história da arte, o homem que saúda levantando seu chapéu. É partindo desse exemplo de um acontecimento cotidiano que Panofsky nos ensina toda sua metodologia, guiando-nos pelos três níveis de seu sistema iconológico. Deste modo, de um ponto de vista formal, a figura do homem que saúda com seu chapéu é, para Panofsky (1995, p. 19), uma “mudança de certos pormenores no interior de uma configuração que faz parte de

uma configuração geral de cor, linhas e volumes, que constitui o meu mundo visual”. Quando se identifica nesta cena a figura do homem e seu gesto, se ultrapassa os limites da interpretação formal e adentramos a uma esfera de conteúdo. É o que Panofsky nomeará de significado *factual*, se agrega também a esta primeira análise o significado *expressional*, onde os objetos e ações identificadas produzem uma reação, assim pelo modo como a pessoa conhecida atua, saberei se os seus sentimentos em relação a mim são indiferentes, amistosos ou hostis (PANOFSKY, 1995). Este constitui o primeiro nível da análise iconológica, o tema *natural* ou *primário*. O próximo passo é o tema *secundário* ou *convencional*, este passo se dá no entendimento de que a ação de se tirar o chapéu representa um cumprimento, um significado consciente aplicado àquela ação. O terceiro nível, chamado de *intrínseco* ou *conteúdo*, é o que Panofsky radicalmente compreende por iconologia. Passo final, de maior complexidade, momento em que a ação de se tirar o chapéu, transpassa os limiares de uma pura significação iconográfica, e passa a nos dizer sobre a personalidade do homem que nos saúda, sobre os aspectos culturais e os aspectos sociais em que este homem está inserido:

Esta personalidade está condicionada pelo facto de ele ser um homem do século vinte, pelos seus antecedentes nacionais, sociais e de educação, pela sua biografia e pelo ambiente que o rodeia, mas também revela uma maneira pessoal de ver as coisas e de reagir perante o mundo que, se fosse racionalizada, poderia chamar-se uma filosofia. No gesto isolado duma saudação amável, nem todos estes factores se manifestam de forma evidente, mas não deixam de ser perceptíveis. Seria impossível construir um retrato mental deste homem baseando-nos apenas neste acto; para isso teríamos de coordenar um grande número de observações similares e de as interpretar relacionando-as com o nosso conhecimento geral da época, nacionalidade, classe, tradições intelectuais, etc. (PANOFSKY, 1995, p. 20).

Desta forma Panofsky nos presenteia com um sistema, que se seguido, poderemos ao olharmos para uma imagem, compreender toda sua essência. Mas o que se apresenta neste sistema é senão um assombroso poder de síntese.

Didi-Huberman então nos propõe a hipótese de que o tom kantiano adotado pela história da arte vai operar um retorno às noções humanistas de Vasari, as transformando é claro, mas possuindo ainda os mesmos valores. Panofsky buscará então a invenção de um Vasari Kantiano, buscando uma legitimação filosófica para a obra de Vasari:

O fato de o historiador das Vidas ter virado as costas ao exigente platonismo não fará senão justificar ainda mais o valor “kantiano” do seu gesto: pois ele dava à Ideia, nos explica Panofsky, um “sentido funcionalista” [...] Em suma, longe de ser um simples conteúdo de representação, a *Idea* vasariana alcançava o estatuto mesmo da “faculdade

da representação” [...] Aos poucos se percebe que Vasari nos terá sido apresentado menos como o herói de uma *rinascita* da história da arte (o que ele é absolutamente) do que como o de uma *rinascita* da filosofia do conhecimento (o que talvez ele não seja realmente). Pois Panofsky via nas *Vidas* o momento capital em que “o problema do sujeito e do objeto se torna maduro e suscetível de receber uma solução de princípio” - o que em filosofia nos ensinavam geralmente a propósito de Kant (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 147).

Seria, para Panofsky, através de Vasari, que a arte encontraria sua própria autoridade, o *disegno* vasariano, engendrava a junção de arte e ciência, logo possibilitava a existência de uma ciência da arte, onde se conjugava o sensível com o inteligível. Segundo Didi-Huberman (2013) em Panofsky o ver passava a significar saber. Para a sua iconologia as imagens imitavam tanto o visível quanto o invisível, as “formas” sensíveis da arte existiam para traduzir as invisíveis, de Ideias que a razão “forma”. A iconologia representava “a interpretação fundamental, legitimada em razão” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 158), as imagens passam então a serem lidas, já que a sua verdadeira essência estava além do simples ato de olhar. A imagem se tornava refém de conceitos e fontes literárias. A iconologia impunha às imagens uma tirania da legibilidade, já que a mesma é que proporciona a tradução do invisível no visível. Mais uma vez a história da arte se fechava em seu próprio discurso, se limitando a tratar seu objeto exclusivamente através de uma limitadora lógica racional.

Voltemos então aos dois caminhos propostos por Didi-Huberman ao se olhar uma imagem. Duas escolhas, de um lado escolher apenas o saber, do outro lado, um caminho mais tortuoso, escolher jogar com o não-saber, jogar com aquilo que tanto nos perturba. O primeiro caminho tomado pela história da arte enquanto disciplina, resulta em um ganho, através da síntese e da razão, mas também resulta em uma perda, devido ao fechamento de seu próprio discurso. Escolher o não-saber significará recusar este mundo da síntese, “para se encontrar na abertura desconfortável de um universo agora flutuante, entregue a todos os ventos do sentido” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.186). Aceitar o não-saber das imagens, é aceitá-las como um jogo de complexidades, de forças que sempre nos ultrapassarão, que não podem ser encerradas nos aspectos visíveis e legíveis. É jogar o jogo dialético das imagens, mergulhar dentro de um mundo paradoxal, de anacronismos e sobrevivências, onde tudo o que captamos é apenas um pequeno vislumbre de um todo que nunca possuiremos.



Fig. 2 - Joseph Mallord William Turner, *A Storm at Sea*, 1825, Aquarela sobre papel, 11,4 x 18, 8 cm, Tate, Londres, Inglaterra.

3 - MAR

Já tateamos a superfície do *Divisor*, já a vimos sob a ótica das transformações realizadas no ambiente artístico pelo movimento neoconcreto, já a abordamos pela sua legibilidade enquanto antinomia unicidade/massificação, mas limitarmo-nos a esses argumentos é permanecer na superfície, é buscar o lugar de conforto do historiador da arte positivista, é ignorar diante da obra de Pape o que se apresenta com maior potência. Portanto, torna-se, necessário, que retornemos a teoria crítica empreendida por Didi-Huberman.

Ao debruçar o olhar sobre um afresco do convento de San Marco em Florença (Fig. 3), uma Anunciação pintada por Fra Angélico (1387-1455), Didi-Huberman (2013), expressa a capacidade de frustração exercida pela pintura. Frustra tanto a legibilidade da imagem, com sua humilde iconografia da Anunciação, quanto uma visibilidade, se utilizando de uma economia pictórica em contraste ao que normalmente se via nas Anunciações do *Quattrocento* com suas pinceladas realistas, espaços complexificados e fantasias ilusionistas. A partir do frustrante afresco se criaram dois julgamentos para que se conseguisse entender a economia pictórica e iconográfica da pintura e do pintor, um deles é a visão de Fra Angélico como um pintor *naïf*, ingênuo, em um uso pejorativo da palavra; o outro se propõem a ver Fra Angélico através de sua beatitude, passando das categorias de visível e legível para a categoria do invisível, se utilizando de uma metafísica que ignora tanto a imagem como o próprio Fra Angélico, baseando-se em uma crença sem sujeito, de acordo com Didi-Huberman (2013), a economia do afresco poderia ser entendida como o testemunho da infigurável voz divina à qual, como a Virgem, Fra Angélico devia submeter-se inteiramente. É para que se opere uma ruptura epistemológica que Didi-Huberman nos apresentará um novo termo, o *visual*.



Fig. 3 - Fra Angelico, A Anunciação, c. 1440-1, afresco, 187 x 157 cm, Museu Nacional de São Marcos, Florença.



Fig. 4 - Johannes Vermeer, A rendeira, 1669-1670, Óleo sobre tela, 24 x 21 cm, Museu do Louvre, Paris, França.



Fig. 5 - Johannes Vermeer, A rendeira, Detalhe 1, 1669-1670, Óleo sobre tela, 24 x 21 cm, Museu do Louvre, Paris, França.

O *visual*, para Didi-Huberman, se apresenta no afresco de Fra Angélico através do branco da parede, que separa as duas figuras da Anunciação e que se difunde por toda a imagem:

Não há o nada, pois há o branco. Ele não é nada, pois nos atinge sem que possamos aprendê-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 é *invisível*, já que impressiona nosso olho e faz inclusive bem mais que isso. Ele é matéria. É uma onda de partículas luminosas 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, pp.24-5).

O branco então supera a representação, e se apresenta com toda sua potência, concreta e ilegível, sendo, portanto, *virtual*, *virtual* pois nos mostra o quanto o regime *visual* extravasa as categorias normais de *visibilidade* e *legibilidade*. Tal potência visual também se apresenta na obra de Vermeer (1632-1675) “A Rendeira” (1669-1670) (Figs. 4 e 5).

A mancha vermelha difere de toda a representação existente no quadro, uma trama de fio, que não se trata de um fio mal realizado ou confuso, já que na mesma obra temos nas mãos da rendeira a representação de um fio “legitimado”, que sem dúvida nos comprova as capacidades do pintor. O que temos, segundo Didi-Huberman (2013), é uma mancha que evoca um poderoso trecho de pintura colorido por um vermelho cinábrio, poderoso, pois bota em cheque toda a representação, é nas palavras do filósofo “acidente da representação (Vorstellung) e soberania da apresentação (Darstellung)” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 332). Estes acontecimentos se dão em uma complexa rede de sentidos, da qual obtemos apenas vislumbres, sem nunca a compreendermos em sua totalidade. A soberania visual produz “sintoma” no visível (DIDI-HUBERMAN, 2013). Mas o que significa operar um “sintoma” no visível? O sintoma opera uma cisão na imagem, momento na qual a representação se distorce e já não nos passa mais nenhuma mensagem inteligível, tudo que passamos a olhar é completamente dominado por uma crise, que se instaura soberanamente. O sintoma é tanto a instauração de uma crise, quanto de uma estrutura, mas uma estrutura dissimulada:



Fig. 6 - Lygia Pape, Divisor (1968 – 2013). Fotografia de uma performance realizada em Hong Kong, 2013.

O sintoma se apresenta como “signo incompreensível”, mesmo sendo “tão plasticamente figurado” (DIDI-HUBERMAN, 2013). Portanto, o que há de exercer tamanha inteligibilidade, e tamanha violência visual no pano branco de Pape? A resposta é nada menos do que um mar de visualidade, um mar de vigorosas ondas brancas que rugem em tormenta (Fig. 6). Para Didi-Huberman (2013), o sintoma abre a “caixa da representação”. Assim, se opera uma cisão em duas noções vitais para a simples razão encontrada na história da arte. Rasga-se a noção de imagem e a noção de lógica. Exercer tal cisão nos colocaria de acordo com Didi-Huberman (2013), defronte a ação do negativo na imagem, ferindo tanto o visível (a ordenação dos aspectos representados) quanto o legível (a ordenação dos dispositivos de significação).

O que é buscado tanto por Didi-Huberman, quanto por nós, não é sobrepor respostas prontas a outras respostas prontas, mas antes permanecer no paradoxo, e dialetizar o dilema. Desta maneira a cisão proposta nos leva para uma noção de imagem que não mais implica o “figurativo”, uma figura presa aos moldes representativos, mas sim implica uma figura “figurante”.

Suponhamos que eu olhe um rébus (*Bilderrätsel*: um enigma em imagens): ele representa uma casa sobre cujo telhado se vê uma canoa, depois uma letra isolada, um personagem sem cabeça que corre etc. Eu poderia declarar que nem esse conjunto, nem suas diversas partes têm sentido (*unsinnig*). Uma canoa não deve estar no telhado de uma casa e uma pessoa sem cabeça não pode correr; além do mais, a pessoa é maior que a casa e, admitindo que o todo deve representar uma paisagem, não convém introduzir letras isoladas que não poderiam aparecer na natureza. Só julgarei exatamente o rébus quando eu deixar de apreciar deste modo o todo e as partes, e procurar substituir cada imagem por uma sílaba ou por uma palavra que, por uma razão qualquer pode ser apresentada por essa imagem [...] Assim reunidas, as palavras não serão mais desprovidas de sentido, mas poderão formar alguma bela e profunda frase. O sonho é um rébus (*Bilderrätsel*), nossos predecessores cometeram o erro de querer interpretá-lo enquanto desenho [...] (FREUD *apud* DIDI-HUBERMAN, 2013, pp. 191-2).

É nesta operação de renunciar no sonho as noções de figurativo, que Freud realiza a ação tão necessária a Didi-Huberman, de se abrir a caixa da representação.

O modelo freudiano escapava ao círculo vicioso encontrado nas noções vasarianas e kantianas. O problema então se dá a partir daquilo “que, modestamente se apresenta” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 193), o sonho dilacera a

síntese, funciona através de “uma lei paradoxal, uma lei de não regra” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 193), se elaboram jogos de deslocamento, surgem estruturas de linguagem, que buscam apenas desaparecer enquanto tais (DIDI-HUBERMAN, 2013). O sonho é soberano à lógica proposicional. A figuração do sonho se utiliza da semelhança, da representação figurativa, apenas para deformá-la. Para Didi-Huberman (2013), Freud via a questão do que figurava sob a ideia de uma falta constitutiva. Ele então irá propor, em relação a “falta de expressão” do sonho, que as relações lógicas, impossíveis de serem representadas enquanto tais, figuram no sonho através de uma desfiguração.

Retornamos então ao sintoma, momento no qual tudo se desfigura tudo se modifica, “a escansão infernal, o movimento anadiomene do visual no visível da presença na representação [...] o tecido que se rasga a ruptura de equilíbrio [...] não se traduz, mas se interpreta [...]” (DIDI-HUBERMAN, 2013, pp. 212-3). O sintoma é potência visual em contraponto ao poder de saber da visibilidade e da legibilidade, é o contraponto do sistema de complexidade crescente proposto por Panofsky, face ao sintoma “quanto mais olho, menos sei” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 238). O sintoma é o momento de choque, e que a “parte construída” da obra entra em crise diante da soberania de uma “parte maldita”. Momento em que o simples pano branco, ao devorar tanto quem o veste como quem o olha se transforma:

Alguns dias após o falecimento de sua mãe, - Laura de quatro anos - brinca de estar morta. Com sua irmã – dois anos mais velha – pega um lençol com o qual pede para ser coberta, enquanto explica o ritual que deverá ser escrupulosamente cumprido para que possa desaparecer. A irmã colabora até o momento em que, Laura não mais se mexendo, começa a gritar. Laura reaparece e para acalmar a irmã, lhe pede, por sua vez, para fingir-se de morta: ela exige que o lençol que a cobre permaneça impassível. Mas não consegue arrumá-lo, pois os soluços de choro se transformaram, de repente, em risos que agitam o lençol de alegres sobressaltos. E o lençol – que era um sudário – vira vestido, casa, bandeira içada no alto de uma árvore [...] (FÉDIDA, 1978, p. 138).

O lençol das duas crianças, antes sudário, depois vestido, casa e bandeira, passa da imitação a figurabilidade, a imagem se abre em um feixe de sobredeterminações. Segundo Didi-Huberman(2010), o figurável transforma a espacialidade do lençol, simples superfície que agora pode se tornar um lugar, um receptáculo para um corpo. E o que ocorre com o pano de Lygia Pape, senão o mesmo processo?

O pano em seu momento de ebulição realiza uma operação de subversão. Realizado como um grande quadrado com suas fendas geometricamente

calculadas, especificidade geométrica advinda do pensamento cientificista do concretismo. Mas este grande quadrado ainda possui como material um tecido maleável, então basta ser vestido para que logo tudo se agite, e o pano se transforme em uma figura anamórfica que devora o público em procissão, subvertendo não apenas a sua visibilidade, mas também a sua legibilidade como antinomia massificação/unicidade. O pano só divide enquanto superfície, pois quando passa a figurar em um mar de volumosas ondas brancas, tudo é devorado, nem mesmo as cabeças que eram decepadas pela figura de poderosas fendas, podem escapar de serem banhadas pelo pano em tormenta. É tanto uma questão de massificação/unicidade quanto de imobilidade/movimento, pois é “talvez quando as imagens são mais intensamente contraditórias que elas são mais autenticamente sintomáticas” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p.336).

A crise no pano nos conduz para fora de sua visibilidade e legibilidade, operando uma cisão em nosso olhar, quando o pano consegue subverter-se, através da crise instaurada pela perturbação visual, é nesse instante que ele se torna uma imagem visual, já não estamos mais dentro da visibilidade e da legibilidade, não mais nos deparamos com o que facilmente se manifesta com o que no ato do olhar pode ser dominado, mas tão pouco estamos diante do invisível, algo como uma metafísica das imagens, estamos diante do sintoma, daquilo que incendeia a representação e abre a imagem, o imprevisível momento onde o corpo entra em crise e tudo se deforma.

4 – CINDIR O TEMPO

A imagem é diante de nós elemento da duração, e nós diante dela elemento de passagem (DIDI-HUBERMAN, 2015). Realizar tal constatação é implicar a imagem um movimento temporal, portanto a imagem já não pode ser mais apenas um momento congelado no tempo, representação de um período ou estilo, mas sim um aglomerado de tempos e memórias.

Rememoremos o pequeno trecho de Didi-Huberman, e sua assombrosa enunciação de perda. Não demora em que seus ecos fantasmáticos voltem a nos assombrar. Ao olharmos para uma obra como o *Divisor* o que exatamente se perde? A resposta para essa pergunta vem carregada de certa dramaticidade e drasticidade, pois o que se perdeu foi praticamente tudo. A mesma maneira de Winckelmann, estamos diante do pano branco de Pape como diante de um cadáver. A sua primeira exibição já foi realizada há muito tempo e mesmo se evocarmos seu valor de reprodutibilidade, como a própria artista o faz, apenas nos deparamos com outra morte, a última reprodução da obra de Pape foi realizada em 2017, na cidade de Nova York, devido a exposição *Lygia Pape: A multitude of Forms* realizada em parceria pelo Met Breuer e o The Metropolitan Museum of Art. Tudo já passou. A imagem que olhamos é apenas uma documentação fotográfica do acontecimento já passado, esse, então, se apresenta a nós como algo inatingível. Mas só o é totalmente, enquanto buscamos ignorar os fantasmas produzidos pelo corpo morto da obra. As fotografias são para nós rastros, vultos que nos assombram, vislumbres de um passado com o qual jogaremos. Trilha-se o caminho da incerteza, árdua tarefa a de falar sobre algo que não possuímos totalmente. Árdua pois para se olhar a imagem através de seus rastros é necessário não apenas romper com os argumentos da história da arte positivista como com os argumentos da historiografia em geral.

Para Didi-Huberman (2015), estar diante da imagem é estar diante do tempo, diante uma imagem, independente de quão antiga seja, o presente sempre se reconfigura, e diante uma imagem, por mais recente que seja o passado também não deixa de se reconfigurar. Estar diante da imagem, é estar diante de tempos heterogêneos, é se postar defronte uma complexa trama de tempos impuros, que geram anacronismos.

Deparamos-nos com o anacronismo, esta palavra, assim que a vemos, logo se impõe o peso do erro, palavra maldita. O pecado máximo a ser cometido por um historiador. O anacronismo se impõe a disciplina histórica como sua parte maldita, tão maldita, por ser tão paradoxal. Este conflito de tempos já foi analisado por Octave Mannoni (1899-1989):

Eu sei, dirá em síntese, que o anacronismo é inevitável, que nos é particularmente impossível interpretar o passado sem fazer apelo ao nosso próprio presente [...] mas mesmo assim, acrescentará rapidamente, o anacronismo continua sendo aquilo que precisamos evitar a todo preço (MANNONI, 1969, pp. 9-33).

March Bloch (1886-1944) também conferiu sua reflexão sobre a aporia que se impõe a história:

Em verdade, conscientemente ou não, é sempre às nossa experiências cotidianas que, em última análise nós tomamos emprestados, para matizar, em novas colorações, os elementos que nos servem para reconstituir o passado: os próprios nomes que usamos a fim de caracterizar os humores desaparecidos, as formas sociais desvanecidas, que sentido teriam para nós se não tivéssemos, primeiro, visto os homens viverem? A essa impregnação instintiva, mais vale substituir uma observação voluntária e controlada [...] Acontece que, numa linha dada, o conhecimento do presente importa mais diretamente ainda à inteligência do passado. O erro grave seria, com efeito, crer que a ordem adotada pelos historiadores em suas pesquisas devesse necessariamente se modelar sobre a dos acontecimentos. Com o risco de restituir em seguida à história seu movimento verdadeiro, eles se beneficiaram frequentemente de sua leitura, como dizia Maitland, “às avessas”. Pois o passo natural de toda pesquisa é ir do mais ou do menos mal conhecido ao mais obscuro [...] sem dúvida, menos excepcionalmente do que pensamos, às vezes é preciso continuar até o presente para atingir a luz [...] Aqui como alhures, é uma mudança que o historiador quer captar. Mas, no filme ele considera que só a última película está intacta. Para reconstruir os traços quebrados dos outros, forçoso foi, primeiro, desenrolar a bobina em sentido inverso ao das tomadas. (BLOCH, 1993, pp. 96-7).

Eis-nos diante do paradoxo. Para Didi-Huberman (2015), o anacronismo falsificaria a história por remeter, a um tempo passado, um outro tempo, como no exemplo surrealista: César morreu com uma coronhada de *browning*, desta maneira, a história se falsifica, pois remonta à Antiguidade romana uma arma de fogo contemporânea, mas a própria história, em sua metodologia, remonta à Antiguidade romana, uma análise da conjuração política cujo exemplos se encontram no tempo contemporâneo. Assim, só faz-se história sem anacronismos, mas só é possível fazer história através do presente de nossos atos de conhecimento.

Fazer história implicaria ao menos um anacronismo. Diante do paradoxo podemos nos calar, crer evitar o erro mortal, ainda que passe pelo rígido controle metodológico do historiador alguns anacronismos mascarados, ou clamar o

paradoxo, assumi-lo de acordo com Didi-Huberman (2015, p. 38), como um risco necessário à própria atividade do historiador, isto é, à própria descoberta e à constituição dos objetos de seu saber. Apenas a questão metodológica não é suficiente para resolver o dilema do historiador diante o anacronismo, pois o problema, por mais que o historiador positivista queira negar, é, antes de tudo, de ordem filosófica:

Dissemos às vezes: “A história é a ciência do passado.” É uma forma errada de falar. Porque, primeiro, a própria ideia de que o passado, enquanto tal possa ser o objeto de ciência é absurda. De fenômenos que não tem outro caráter comum além de terem sido contemporâneos, como, sem decantação prévia, faríamos deles a matéria de um conhecimento racional? (BLOCH, 1993, p. 81).

O passado exato, portanto não existe, só existe passado por meio da decantação prescrita por Bloch. Portanto só existe passado humano, tal pensamento implica uma montagem impura, não “histórica”, já não estamos mais diante do tempo cronológico, tempo das datas, mas sim, estamos diante do tempo da memória. “É ela que decanta o passado da sua exatidão. É ela que humaniza e configura o tempo, entrelaça suas fibras, assegura suas transmissões, devotando-o a uma impureza essencial” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 41). Só existe história a partir da memória, tal afirmação impõe, uma vez mais, uma cisão com a história positivista, posto que, a memória em seu processo é psíquica, e em seu efeito de decantação temporal é anacrônica. O anacronismo antes visto como o fechamento da história, pode agora assumir um caráter de cisão da história:

Só há história anacrônica: isso quer dizer que, para dar conta da “vida histórica” [...] o saber histórico deveria aprender a complexificar seus próprios modelos de tempos, atravessar a espessura de memórias múltiplas, retecer as fibras de tempos heterogêneos, recompor ritmos aos *tempi* disjuntos (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 43).

Impor tal complexificação ao anacronismo lhe confere um estatuto dialético. O anacronismo, parte maldita do saber histórico, encontra na sua negatividade, uma heurística, que o confere o estatuto de parte nativa, necessária à emergência dos objetos de saber (DIDI-HUBERMAN, 2015). O objeto cronológico, então, só se torna pensável através de seu contrarritmo anacrônico. Se por um lado o anacronismo nos dá a cisão do tempo histórico positivista, e nos confere uma complexa trama de tempos impuros, por outro, Didi-Huberman (2015), encontra na palavra anacronismo, apenas uma vertente de oscilação, melhor seria encontrar outra palavra: só há história de sintomas.

Regressamos ao crítico conceito. Como já vimos, o sintoma se apresenta com alta complexidade, fora de um sentido clínico, comprometendo tanto “uma certa compreensão da emergência (fenomenal) de sentido (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 43), quanto “uma certa compreensão da pregnância (estrutural) da disfuncionalidade” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 43). Opera-se, dessa forma, um duplo paradoxo, visual e temporal. O paradoxo visual, como já abordado, se dá através daquilo que irrompe soberanamente na imagem, rasgando com a representação, a respeito do paradoxo temporal, esse sintoma-tempo nunca ocorre em um momento oportuno, antes se apresenta como uma antiga doença que volta a assombrar o presente, se dá, assim como a imagem-sintoma, em uma lei tão soberana, quanto subterrânea, composto por tempos heterogêneos, e memórias entrelaçadas, rasga o curso da história cronológica. No entanto, o que o sintoma contraria ele também sustenta, se a imagem-sintoma deveria ser vista sob o ângulo de um inconsciente da representação, o sintoma-tempo deveria ser visto sob a ótica de um inconsciente da história (DIDI-HUBERMAN, 2015).

Se o sintoma-tempo cinde o tempo cronológico da história, tal movimento também há de cindir com a noção comum de origem. Frente tais cisões, se faz necessário encontrar novos sentidos para as palavras história e origem. Hemos de encontrar, regressando em 1928, nas propostas de Walter Benjamin (1892-1940) a perturbação desejada. A proposta benjaminiana, confrontava a disciplina histórica em termos de origem, mas não através de um sentido lógico, “de uma imagística espontânea da fonte (aquilo que permaneceria aquém de todas as coisas, aquilo que presidiria no passado a qualquer gênese)” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 95), a origem, portanto, não se dá em Benjamin, através um início absoluto, mas através de “uma imagem dinâmica e constantemente presente em cada objeto histórico, do turbilhão” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 95). Nos colocarmos essa questão de origem, é nos posicionar diante das lacerações do discurso do saber histórico. Pensar uma história da arte através dessa noção benjaminiana, é pensar uma história da arte, que não se amedronta diante o turbilhão, diante as lacerações, que seu objeto de saber produz em seu discurso. É realizar uma história da arte capaz de produzir em seu próprio discurso epistemológico, “novos limiares teóricos” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 96). Vejamos a maneira com a qual Benjamin se apresenta a nós:

[...] eu sofro de uma certa solidão em que me acuaram tanto as condições de existência quanto o objeto de meu trabalho. A reflexão da qual me ocupo trata das relações das obras de arte (*Kunstwerke*) com a vida histórica

(geschichtlichen Leben). Considero destarte como fato consumado que não há história da arte. (BENJAMIN, 1979, p. 219).

Não devemos ser enganados pela radicalidade imposta por uma primeira leitura. Ao enunciar não haver uma história da arte, Benjamin não busca uma inexistência da disciplina, nem tampouco uma atemporalidade das obras de arte. O que Benjamin proclama em sua radical frase é antes de tudo, uma exigência. Aquilo que Benjamin exige é nada menos que um recomeço para a história da arte. No âmbito da arte, Benjamin quer fora das oposições falaciosas entre forma e conteúdo (clássica oposição entre iconologia e formalismo), fora das oposições da matéria e da forma (oposição entre análise técnica e síntese histórica). Do lado da história, Benjamin deseja o fim das “causalidades”, das “influências do efeitos”, características do modelo historicista em geral que acabam por negar a temporalidade de seus objetos (DIDI-HUBERMAN, 2015).

A história das obras de arte não pode mais apenas se apresentar através de uma narrativa causal, como a que encontramos em Vasari, a complexidade temporal encontrada nas imagens vão muito além de uma história natural. No pensamento benjaminiano, a história se desdobra de maneira múltipla, dessa forma, sobressaem as suas conexões atemporais, mas sem perder sua relevância histórica (DIDI-HUBERMAN, 2015). A operação engendrada por Benjamin aborda a imagem de uma maneira que a mesma não se reduzia a um simples documento histórico nem se idealizava como momento absoluto no tempo. O pensamento benjaminiano operava a história através de um modelo temporal de dupla face:

[...] a imagem não está na história como um ponto sobre uma linha [...] Ela não é nem um simples evento no devir histórico, nem um bloco de eternidade insensível às condições desse devir [...] Benjamin coloca a imagem no centro nevrálgico da “vida histórica” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 106).

Será através da noção de “imagem dialética”, que Benjamin compreenderá essa temporalidade de dupla face. Tal noção será “produtora de uma historicidade unicamente anacrônica” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 107), e “produtora de significação unicamente sintomal” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 107). O modelo benjaminiano pode ser designado a nós como um jogo:

Um jogo: ou seja, uma sequência rítmica de movimentos, de saltos, como deslocamentos das peças de um xadrez ou como a dança da criança que brinca de amarelinha [...] Benjamin colocou o saber, e mais exatamente o saber histórico em movimento [...] não era mais um ponto fixo, mas uma série de movimentos dos quais o historiador se revelava ser o destinatário e o sujeito, ao invés de ser o senhor [...] O modelo dialético é apresentado por

Benjamin como a única maneira de escapar ao modelo trivial do “passado fixo”. Ele se expressa aqui por meio de duas palavras, cujos significados conjugam não por acaso, os movimentos de duplo regime: *Einfall* remete à queda e à irrupção, *Umschlag* remete à reversão e ao envolvimento. A primeira palavra nos lembra que a história (como objeto de disciplina) não é algo fixo, nem mesmo um simples processo contínuo. A segunda nos lembra que a história (como disciplina) não é um saber fixo, nem mesmo uma simples narrativa causal. Formalizar essas intuições teria sido um dos fios condutores do pensamento benjaminiano (DIDI-HUBERMAN, 2015, pp. 114-5).

O modelo dialético em Benjamin atua de uma maneira não hegeliana, uma vez que o conflito dialético em Benjamin não encontra o momento de síntese proposto pelo pensamento hegeliano, assim, se renuncia na história, qualquer linha de progresso, para nos encontrarmos dentro de um “rizoma de bifurcações” (DIDI-HUBERMAN, 2015, 115). A poderosa estrutura do positivismo histórico, diante as ações propostas por Benjamin, se transformam em ruínas. O passado já não é mais um corpo morto, a ser abordado como se estivesse vivo, agora, essa morte e seus fantasmas serão dialetizados, postos em movimento, ao serem engolidas pelo turbilhão. Portanto, “para cada objeto do passado, entram em colisão o que Benjamin chama de sua „história anterior” e sua „história ulterior”” (DIDI-HUBERMAN, 2015, pp. 115-6).

A história não mais parte da falsidade teórica do passado exato, agora nos lançamos na história através de uma teoria da memória. Operar tal noção nos implica lidar, não mais com um tempo histórico exclusivamente contínuo, com um tempo histórico de cunho positivista, mas com um inconsciente do tempo:

Mas, para tanto como proceder? Agindo, mais uma vez, dialeticamente: agindo em duas frentes ao mesmo tempo. O inconsciente do tempo vem até nós por meio de seus rastros e de seu trabalho. Os rastros são materiais: vestígios, restos da história, contrapontos e contrarritmos, “quedas”, ou “irrupções”, sintomas ou mal-estares, síncope ou anacronismos na continuidade dos “fatos do passado”. Diante disso, o historiador deve renunciar a algumas hierarquias seculares - fatos importantes contra fatos insignificantes - e adotar o olhar meticuloso do antropólogo atento aos detalhes, e, sobretudo, aos pequenos detalhes. Benjamin exige, primeiro, a humildade de uma arqueologia material: o historiador deve se tornar [...] trapeiro da memória das coisas [...] Simetricamente, Benjamin exige a audácia de uma arqueologia psíquica: pois é com o ritmo dos sonhos, dos sintomas ou dos fantasmas, é com o ritmo dos recalamentos e dos retornos do recalado, das latências e das crises, que o trabalho da memória se afina, antes de tudo. Diante disso, o historiador deve renunciar a outras hierarquias - fatos objetivos contra fatos subjetivos - e adotar a escuta flutuante do psicanalista atento às redes de detalhes, às tramas sensíveis formadas pelas relações entre as coisas. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 117).

Encontramos a arqueologia material da qual nos fala Didi-Huberman, no monumental projeto benjaminiano das *Passagens* (2006). Benjamin se via diante da história como um trapeiro, buscava nos restos, nos mais ordinários dejetos, cristalizar a imagem da história. O resto para Benjamin não constituía “ apenas o suporte sintomal do não saber consciente [...] verdade de um tempo recalcado na história, mas também o próprio lugar e a textura do „teor material das coisas”” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 119). A arqueologia benjaminiana se realiza como uma estrutura genealógica de sobrevivências e anacronismos. O objeto do passado não pertence unicamente a este período petrificado no tempo cronológico da história, o que se apresenta a nós é antes um jogo da distância.

A arqueologia psíquica se dá através de uma teoria da memória inconsciente e espectral, ultrapassando tanto a noção de documento objetivo, quanto a noção de faculdade subjetiva:

A memória está, certamente, nos vestígios que a escavação arqueológica traz à tona; mas também na própria substância do solo, nos sedimentos agitados pela enxada do escavador; está, enfim, no próprio presente do arqueólogo, no seu olhar, nos seus gestos metódicos ou hesitantes, na sua capacidade de ler o passado do objeto no solo atual (DIDI-HUBERMAN, 2015, pp. 122-3).

O *Divisor* com todas as suas caminhadas, com todas as ondulações de seu manto branco, nos dá a cisão do tempo. Cada passo dado, cada irrupção da calmaria do manto, são os vestígios com os quais dançamos, o manto é um jogo de complexos tempos intermitentes que fluem e se entrelaçam, jogo de memórias e jogo das sobrevivências. Ritmo paradoxal, um verdadeiro jogo dialético:

Quando uma criança pequena, deixada sozinha, considera diante dela os poucos objetos que povoam sua solidão – por exemplo uma boneca, um carretel, um cubo ou simplesmente o lençol de sua cama –, o que ela vê exatamente, ou melhor como ela vê? O que ela faz? Imagino-a primeiramente balançando-se ou batendo suavemente a cabeça contra a parede. Imagino-a ouvindo seu próprio coração batendo contra sua tampa, entre seu olho e sua orelha. Imagino-a vendo a seu redor, ainda muito distante de toda certeza e de todo cinismo, ainda muito distante de acreditar no que quer que seja. Imagino-a na expectativa: ela vê no estupor da espera, sobre o fundo da ausência materna. Até o momento em que o que ela vê de repente se abrirá, atingido por algo que, no fundo – ou do fundo, isto é, deste meio fundo de ausência –, racha a criança ao meio e a olha. Algo, enfim, com a qual ela irá fazer uma imagem. [...] Assim com o carretel: a criança o vê, toma-o nas mãos e, ao tocá-lo, não quer mais vê-lo. Atira-o longe: o carretel desaparece atrás da cortina. Quando retorna, puxado pelo fio como um peixe surgiria do mar puxado pelo anzol, ele a olha. Abre na criança algo como uma cisão ritmicamente repetida. Torna-se por isso mesmo o necessário instrumento de sua capacidade de existir, entre a ausência e a presa, entre o impulso e a surpresa. [...] (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 79, 80).

A cena descrita por Didi-Huberman é alusão à cena descrita por Freud em *Além do Princípio de Prazer* (1975), onde o mesmo observava seu neto a brincar com um carretel:

O que ele fazia era segurar o carretel pelo cordão e com muita perícia arremessá-lo por sobre a borda de sua caminha encortinada, de maneira que aquele desaparecia por entre as cortinas, ao mesmo tempo que o menino proferia seu expressivo „o-o-ó“. Puxava então o carretel para fora da cama novamente, por meio do cordão, e saudava o seu reaparecimento com um alegre „da,, („ali“). Essa então, era a brincadeira completa: desaparecimento e retorno (FREUD, 1975, p. 24).

Ao comentar a cena Didi-Huberman se refere ao carretel como um quase que, no seu movimento de ir e vir está sempre no limiar entre a vida e a morte. O objeto só vive para a criança através de um fundo de ruína:

[...] esse objeto foi inerte e indiferente, e tornará a sê-lo novamente, fora do jogo, num momento ou noutro. Esse objeto esteve morto, e o estará: toda sua eficácia pulsativa, pulsional, prende-se ao intervalo rítmico que ele mantém ainda sob o olhar da criança” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 82).

É através desse jogo rítmico que o carretel se torna uma imagem visual. Visual é sua partida, visual é seu desaparecimento “como um relâmpago de cordão” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 82), visual é seu retorno como um “frágil resto” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 82). O carretel só vive enquanto figura ausência e só joga ao eternizar o desejo. É quando o carretel consegue desaparecer ritmicamente enquanto objeto visível que ele se torna uma imagem visual.

Diante do jogo rítmico nosso olhar é perturbado. É quando o jogo opera um “poder próprio do lugar” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 95), que seremos assombrados pelos ecos fantasmáticos da imagem. O pano engendra um lugar para inquietar a visão. O pano transpassa o limiar do lugar para desaparecer, e transpassa o limiar do lugar para reaparecer. É nessa dialética visual que o presente se põe a desaparecer, inquietando a ordem do visível. Limiar em que nos encontramos diante do manto branco, cisão do olhar, onde o pano quadrado, milimetricamente calculado, figura estável, é de repente vestido e toma vida, um objeto mágico. Somos, portanto, como o neto de Freud que vê o carretel desaparecer, e logo voltar apenas para que possa ir novamente. Observamos o jogo do perto e do distante, do luto e do desejo, mal temos tempo para pensar desejarmos possuir aquilo que olhamos, e o mesmo já passou, e o que retorna é uma imagem que se atualizou.

5 – A AURA BENJAMINIANA

Estamos diante do fenômeno aurático proposto por Benjamin. A aura é, “uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais” (BENJAMIN, 1994, p. 101). A noção de aura se apresenta como um paradigma visual, do poder da distância, é “a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja” (BENJAMIN, 1994, p. 101). Encontro fulgurante de tempos:

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 [...] 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 (BENJAMIN, 2006, p. 304 [N2a, 3]).

A aura benjaminiana incita uma heurística na qual, distâncias contraditórias (agora e outrora) se relacionam dialeticamente. Dessa forma para Didi-Huberman (2010), o próprio objeto, nessa operação, se torna o índice de uma perda que ele mesmo sustenta. O objeto opera visualmente a aproximação com o momento singular, com o outrora, mas enfrenta ao mesmo tempo um potente jogo da distância.

Uma obra que em sua ritmicidade nos escapa uma “obra anadiomena da ausência” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 148). O objeto permanece distante, mas é através deste distanciamento que ele chega até nós (DIDI-HUBERMAN, 2015).

Ao trazermos a tona o fenômeno aurático, imediatamente vem a nós o famoso texto de Benjamin “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (1994). Pensamos então na célebre reflexão benjaminiana acerca da obra de arte: com a reprodutibilidade técnica, o valor de culto das obras é substituído por um valor de exposição, e este processo engendra a perda da aura na obra de arte.

Mas, não devemos entender a reflexão benjaminiana, sobre a perda da aura, como uma operação de extinção da “questão arcaica” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 268), questão essa intrínseca ao valor de culto das imagens. O valor aurático, de certo, não haveria de desaparecer tão facilmente. Já não temos mais que nos ajoelharmos às estátuas dos deuses, mas ainda nos ajoelhamos, fantasticamente, diante de muitas outras coisas, que nos dominam, que nos “olham” e nos deixam perturbados (DIDI-HUBERMAN, 2015). Busquemos a compreensão do texto benjaminiano através, não de um desaparecimento total, mas de um declínio da

aura. Tentar encontrar no texto de Benjamin uma morte definitiva da aura se apresenta para Didi-Huberman (2015), como uma falsa questão, uma vez que a noção benjaminiana constitui uma experiência trans-histórica e dialética:

O real nunca cessa de “queimar a imagem”. A rememoração continua sempre a se mostrar como “reliquia secularizada”. E se o silêncio aparece como uma qualidade fundamentalmente aurática - como Benjamin escreveu a respeito de Baudelaire -, podemos dizer que o homem moderno, até mesmo o pós-moderno, o da “reprodutibilidade técnica”, vê-se obrigado, em meio ao labirinto barulhento das mediações, das informações, das reproduções, a ficar, às vezes, em silêncio e a sofrer a inquietante estranheza do que é devolvido como aura, como aparição da alteridade (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 269).

A aura encontraria sua potência em seu valor de culto. O longínquo evocado por Benjamin carrega um essencial valor de inacessibilidade, valor esse que é crucial ao valor de culto da imagem. Didi-Huberman traz a reflexão a Verônica, a *vera icona* de São Pedro de Roma (Fig. 7), tudo nela parece cristalizar as características do fenômeno aurático. Didi-Huberman nos descreve:

A Verônica, para o cristão de Roma, é exatamente aquela “trama singular de espaço e de tempo” que se oferece a ele num espaçamento tramado, num poder da distância: pois, lhe é habitualmente invisível, retirada, como sabemos, num dos quatros pilares monumentais da basílica; e, quando se procede a uma de suas raras exposições solenes, a Verônica ainda se furta aos olhos do crente, apresentada de longe, quase invisível - e, portanto sempre recuada, sempre mais longínqua - sob o dispositivo aparatoso, quase ofuscante, de suas molduras preciosas. Mas essa exposição do longínquo ainda assim constitui um fantástico poder do olhar que o crente atribui ao objeto, pois, no pouco que vê, chegará quase a ver seu próprio deus - Jesus Cristo em seu miraculoso retrato - levantar os olhos para ele; então, quando a imagem literalmente se inclina para os fiéis, tudo o que estes têm a fazer é ajoelhar-se em massa e abaixar os olhos, como que tocados por um olhar insustentável. Mas, nessa dialética dos olhares - o crente não ousa ver por que se crê olhado -, não é senão um poder da memória que investe ainda a visualidade da exposição através de todas as imagens virtuais ligadas ao caráter de reliquia atribuído ao objeto, seu caráter de memorial da Paixão. Enfim, é de fato uma força do desejo que consegue fomentar a encenação paradoxal desse objeto: pois a frustração de visibilidade - expressa por Dante em versos célebres sobre a “antiga fome insaciada” de ver o deus face a face - essa frustração mesma se “substitui” num desejo visual por excelência, não a simples curiosidade, mas o desejo hiperbólico de ver além, o desejo escatológico de uma visualidade que ultrapassa o espaço e o tempo mundanos... Assim, o crente diante da Verônica nada terá a “ter”, só terá a ver, ver a aura, justamente (DIDI-HUBERMAN, 2010, pp. 151-2).



Fig. 7 - *Volto Santo de Manoppello* (Santo Rosto de Manoppello), 17 x 24 cm, *Basilica del Volto Santo*, Manoppello, Itália.

Atentemos-nos, para que diante do tão perfeito exemplo da Verônica, não sejamos tentados a enxergar a aura apenas em uma esfera de ilusão. Ao pensarmos em valor de culto, imediatamente somos levados ao mundo da crença e da devoção:

São Tomás de Aquino enunciava, por exemplo, com uma precisão e uma radicalidade aparentemente sem contestação possível, que o culto enquanto tal, o que os gregos chamavam eusèbia - a qualidade de ser irrepreensível, inocente, logo piedoso -, só devia ser dirigido a Deus, só era devido a Deus (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 155).

Mas Didi-Huberman não demora a questionar essa noção de culto fundada por meio da crença:

Basta, aliás, debruçar-se sobre a história da palavra mesma para compreender o caráter derivado, desviado, desse sentido religioso e transcendente do culto. *Cultus* - o verbo latino *colere* - designou a princípio simplesmente o ato de habitar um lugar e ocupar-se dele, cultivá-lo. É um ato relativo ao lugar e a sua gestão material, simbólica ou imaginária: é um ato que simplesmente nos fala de um lugar trabalhado (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 155).

Contudo, não existe a noção de culto original, e a noção de culto da crença, tais noções não existem como dois sentidos diferentes, como nos diz Didi-Huberman:

O mundo da crença terá seguramente, e desde o começo, se podemos dizer, infletido de vez esse sentido da palavra *cultus*. Assim a morada “trabalhada” será por excelência a morada do deus, na qual a relação profana - “habitar com”, “habitar em” - se abre a uma reciprocidade confortadora, protetora sacralizada (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 156).

Dessa maneira, evocar um valor de culto associado a aura de uma imagem sem referenciar explicitamente o mundo da crença, pode se apresentar a nós como uma operação historicamente impossível.

Torna-se necessário secularizar a aura, para que se torne possível cindir a aparição do mundo religioso da epifania. Em Benjamin hemos de encontrar a epifania, mas ela se dá através de sua memória histórica, se dá através do sintoma. É a “imanência visual e fantasmática dos fenômenos ou dos objetos” (DIDI-HUBERMAN, 2010, pp. 157-8).

Refletir a respeito do fenômeno aurático na modernidade só há de se tornar uma experiência embaraçosa para os discursos históricos e/ou estéticos fechados em seus axiomas. Encontramos, com certa facilidade e certa frequência, na modernidade discursos que impunham às imagens uma especificidade. Tais discursos se anunciam através de mortes, consideradas por esses discursos como definitivas: “quando se é modernista, diz-se que „a aura morreu” [...] quando se é

pós-moderno diz-se que „o modernismo morreu“, e assim por diante” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 271). Todavia, devemos nos lembrar, que o fenômeno aurático não se entrega a essas mortes enunciadas por um discurso histórico positivista, uma vez que a aura se dá por meio de uma questão da memória, indo além de “toda oposição categórica entre um presente que esquece (que triunfa), e um passado concluído (que se perdeu ou que está perdido)” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 271).

É através do conceito de imagem-dialética que Benjamin procurou criar um modelo temporal aberto, sem buscar negar as contradições impostas pela imagem. A imagem no pensamento benjaminiano, não se dá apenas como ilustração de um determinado período histórico, antes ela se apresenta como um “cristal de tempo, onde temos o choque fulgurante do outrora com o agora” (DIDI-HUBERMAN, 2015). A dialética da imagem benjaminiana engendra duas consequências essenciais ao problema da aura e a modernidade:

A primeira consequência é valorizar um parâmetro de ambiguidade essencial na estrutura de toda imagem dialética: “A ambiguidade”, escreve Benjamin, “é a imagem visível da dialética” - um modo de reivindicar certas escolhas estéticas (só existe imagem autêntica se for ambígua) e, ao mesmo tempo, dissociar a operação dialética de toda síntese clara e distinta, de toda teleologia reconciliadora. A segunda consequência é valorizar um parâmetro crítico, que revela na imagem dialética uma capacidade aguda de intervenção teórica; em que a arte, segundo Benjamin, conduz seus efeitos até o cerne dos problemas do conhecimento. Produzir uma dialética é apelar ao Outrora, é aceitar o choque de uma memória recusando-se a se submeter ou “retornar” ao passado (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 275).



Fig. 8 - Lygia Pape, Divisor (1968 – 2010). MAM - Rio de Janeiro/ Bienal de São Paulo.

6 – AQUELES QUE SE AFOGAM

“A construção histórica é dedicada à memória dos sem-nomes” (“Dem Gedächtnis der Namenlosen ist die historische Konstruktion geweiht”)

(BENJAMIN, 1974, p. 1243).

O trecho de Benjamin nos evoca a necessidade de um desvio de olhar. Devemos neste instante desviar a atenção de nosso olhar, do pano, para os que o vestem. Devemos nos ater menos ao voluptuoso mar branco do Divisor e mais naqueles que nele se afogam.

Estas pessoas das quais nada sabemos, nada conhecemos, são os sem-nomes que constituem a obra de Pape. O *Divisor* para viver, ainda que momentaneamente, enquanto obra, necessita destas pessoas, são elas que proverão à obra a ação real que Gullar (1985a) evocava ao tratar dos não-objetos do neoconcretismo. Mas busquemos ir além nesta ruptura da relação espectador e obra, necessitamos ver o outro lado desta relação, pois se é através da ação daqueles que o vestem que o *Divisor* pode viver, pensar o contrário desta operação não seria de todo absurdo. O *Divisor* revela toda sua potência enquanto obra através de suas contradições.

Didi-Huberman em sua obra *Peuple exposés, peuple figurants, L’Oeil de l’histoire 4* (2012), ao tratar da representação do povos, o filósofo compreende que tal ação se encontraria em um paradoxo. De um lado os povos podem ser sub-expostos, expostos ao desaparecimento, do outro os povos podem ser sobre-expostos, nas avalanches de imagens que inflam as produções midiáticas.

Neste paradoxo de expor a desaparecer, Didi-Huberman trata sobre a questão dos figurantes na indústria cinematográfica, os mesmos seriam para a indústria um “acessório de humanidade” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 23), necessário à real história que se deseja contar. Suas presenças são paradoxais, configuram essa massa, frequentemente vestida no intuito de formar no seu todo uma grande mancha monocromática (DIDI-HUBERMAN, 2017), na maioria das vezes não possuem rostos, vozes ou nomes, e se por sorte seus nomes figurarem nos créditos finais, estes serão apenas um lampejo, “as letras são tão pequenas e passam tão

depressa diante dos nossos olhos que desaparecem bem depressa” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 24). Os figurantes são a parte indesejada, parte maldita da indústria cinematográfica, mas suas presenças são também fundamentais a essa indústria. É na inexistência dos figurantes que os “verdadeiros” atores existirão, compõem o fundo para a representação principal, “são a noite do cinema, quando se faz do cinema uma arte para fazer brilhar suas estrelas” (DIDI-HUBERMAN, 2017, 23).

Desta maneira aqueles vestem o pano possuem este mesmo estatuto de massa humana, necessária para pôr a obra em movimento, fazê-la viver. São a noite para que brilhe a estrela do pano e da artista.

O pano coloca aqueles que o vestem em um poderoso estado de unicidade, e opera naqueles que o vestem um valor de uso, um valor de utilidade. Massa reunida para cumprir sua tarefa, dar vida à obra. Carl Schmitt (1888-1985) no seu texto de 1928, *Verfassungslehre* (Teoria da Constituição) evocava um estatuto parecido para o povo: “Somente uma vez reunido é que o povo é povo, e somente o povo fisicamente reunido pode fazer o que cabe especificamente à atividade desse povo: ele pode aclamar” (SCHMITT, 1993, p. 382-3). Obviamente ao evocar o trecho de Carl Schmitt, não se pretende estabelecer nenhum tipo de relação entre Lygia Pape e sua obra com as inclinações nazistas do jurista alemão, o que seria absurdo. Entretanto o trecho de Schmitt não aparece como uma referência absurda. O *Divisor* é colocado como uma crítica à massificação, que Schmitt exalta em sua obra, essa unicidade tão necessária aos regimes totalitários, situação que não era estranha a Pape, quando o *Divisor* foi realizado o Brasil já vivenciava a Ditadura Militar a quatro anos. E quando Schmitt evoca esse povo reunido, cuja única tarefa é aclamar ele nos concede um entendimento sobre a relação de poder existente entre o pano e quem o veste.

Todos vestem o pano, ainda que cada um possuindo seu espaço através da fenda que decepa as cabeças, constituem no todo uma massa única, monocromática, que sai em caminhada, e onde todas aquelas cabeças separadas devem ir para o mesmo lugar. Sabem que devem seguir o roteiro estabelecido, para que assim a obra possa viver.

Mas como já foi dito, o *Divisor* possui toda sua potência em suas contradições, em seus conflitos jamais apaziguados. A reflexão que se seguiu configura apenas a face da moeda. Face do poder que é exercido sobre os sem

nomes que vestem o pano. Ao evocamos uma face da moeda somos obrigados a também evocar sua outra face. O contratema da relação de poder do pano é uma relação de potência.

Esta dialética é de vital importância, se a negamos, se escolhemos não ver sua face do poder, estamos operando como o historiador da certeza que escolhe se manter na superfície já muito desgastada para evitar as aporias e perturbações, Mas se vemos apenas a face do poder corremos o risco de cair em um pessimismo onde esmorecemos diante uma escuridão desesperadora que nos cega totalmente. Negar o conflito é sucumbir ao tom apocalíptico de Giorgio Agamben (1942) quando este enuncia a morte da experiência:

Todo discurso sobre a experiência deve partir atualmente da constatação de que ela não é mais algo que ainda nos seja dado fazer. Pois, assim como foi privado da sua biografia, o homem contemporâneo foi expropriado de sua experiência: aliás, a incapacidade de fazer e transmitir experiências, talvez, seja um dos poucos dados certos de que disponha sobre si mesmo [...] nós hoje sabemos que, para a destruição da experiência, uma catástrofe não é de modo algum necessária, e que a pacífica existência cotidiana em uma grande cidade é, para esse fim, perfeitamente suficiente. Pois o dia a dia do homem contemporâneo contém quase nada que seja ainda traduzível em experiência: nem a leitura do jornal, tão rica em notícias do que lhe diz respeito, a uma distância insuperável; nem os minutos que passa, preso ao volante, em um engarrafamento; nem a viagem às regiões íferas nos vagões do metrô; nem a manifestação que de repente bloqueia a rua; nem a névoa dos lacrimogêneos que se dissipa lenta entre os edifícios do centro e nem mesmo os súbitos estampidos de pistola detonados não se sabe onde; nem a fila diante dos guichês de uma repartição ou a visita ao país de Cocanha do supermercado; nem os eternos momentos de muda promiscuidade com desconhecidos no elevador ou no ônibus. O homem moderno volta para casa, à noite, extenuado por uma mixórdia de eventos - divertidos ou maçantes, banais ou insólitos, agradáveis ou atroz - , entretanto nenhum deles se tornou experiência (AGAMBEN, 2008, pp. 21-23).

A experiência está morta, já não existe mais, este tom derrotista com o qual Agamben procede acaba por desdialetar, desconfitualizar suas pertinentes observações (DIDI-HUBERMAN, 2014). Portanto, onde Agamben clama a morte da experiência enunciemos aqui uma de suas sobrevivências. Pois a potência que conflitua com o poder na obra de Pape é senão uma potência de experiência.

Potência do pano justamente por ser pano. Pano que vem da adversidade como nos diz Pequeno (2013b), afinal o *Divisor* havia sido pensado de forma muito diferente por Pape:

Este trabalho é de 1968. Ele foi projetado inicialmente para ser apresentado numa galeria toda branca. Eu ia aproveitar a sala para colocar um enorme toldo de plástico cheio de fendas que descia do teto e baixava em direção à entrada. Você era então obrigado a se abaixar ao entrar, e depois passava

a procurar uma altura razoável onde fosse possível enfiar a cabeça dentro de uma das fendas sem ficar muito incomodado [...] (PAPE, 1983, p. 46).

Adversidade que transforma a rigidez do plástico em maleabilidade do pano. Assim que vestido o peso do pano o faz cair sobre os corpos, os envolve totalmente e os imobiliza. Desta forma os corpos daqueles que vestem o pano são negados, são como os marinheiros do Potemkin⁵ que, cobertos com um lençol branco esperam sua execução (Fig 9). Entretanto a maleabilidade que permite negar os corpos é a mesma que os confere a possibilidade de romper o estatuto de imobilidade no qual o pano se encontrava e com o debater de seus braços alçam o pano em movimento. O pano então se transforma em mar, tormenta de ondas. Defronte ao poder a potência de se sublevar contra ele, para que desta maneira se torne possível romper com o estatuto de negatividade que Carl Schmitt evocava para o povo:

Em razão de sua essência, o povo não é uma magistratura e, mesmo em uma democracia, jamais um autoridade constituída dotada de uma competência [...] A noção de povo é aqui definida negativamente, em realidade, por oposição ao sistema organizado do Estado em administrações e em magistraturas. Além dessa negação do caráter administrativo, é característico da noção de povo que ela se defina negativamente mesmo em outros campos. Definir o povo negativamente, dessa maneira, não toca unicamente, em geral, num ponto sociologicamente importante (por exemplo, num teatro, o público define-se como a parte da assistência que não representa); essa negatividade específica também não deve mais ser desconhecida no estudo científico das teorias políticas. Num sentido particular da palavra, o "povo" são todos aqueles que não são distintos e diferenciados, todos os que não são privilegiados, todos os que não são colocados acima do conjunto por suas posses, sua posição social ou sua formação. (SCHMITT, 1993, pp. 218 - 381).

É nesta potência de agir, momento em que o pano passa a configurar noite para que brilhe ainda que momentaneamente, a luz de que o veste, é neste momento que a quebra do paradigma da relação espectador/obra, proposta pelo neoconcretismo, realmente se apresenta.

⁵ Encouraçado Potemkin, Sergei Eisenstein, 1h 20min, 1925, Mosfilm: Moscou, URSS.



Fig. 9 - Fotograma Encouraçado Potemkin 21:30 min, Sergei Eisenstein, 1925, *Mosfilm*: Moscou, URSS.



Fig. 10 - FIGURA 10 - Fotograma Encouraçado Potemkin 23:56 min, Sergei Eisenstein, 1925, *Mosfilm*: Moscou, URSS.

O pano está sempre em conflito, ora imobiliza os corpos, logo é posto em movimento, e voltará a imobilizar os corpos novamente. Os que vestem o pano nunca hão de se livrar dele, como fizeram os marinheiros do Potemkin⁶ (Fig. 10). O mar branco, rugindo em tormenta sempre subjugará os que o vestem e estes sempre debateram seus braços, lutando contra a imobilidade do pano. Seres a deriva em um mar furioso que diante do afogamento, debatem os corpos na tentativa de volver a superfície, e hão de conseguir, mas subirão apenas para que o mar os engula novamente. É neste conflito interminável que o pano confere potência de agir, potência essa que confere aos corpos a experiência de ser corpo, de ser carne.

⁶ *Ibid.*

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através dos ideais estabelecidos à arte pelos neoconcretos, a mesma pode expandir seu território, subvertendo normas estéticas que ainda eram fortemente presentes, como a questão figura e fundo e a relação espectador e obra.

Definitivamente encontramos as subversões neoconcretas no *Divisor* de Pape, mas apenas o território expandido pelo Neoconcretismo não é suficiente para operarmos a escavação desejada na obra, tais subversões, como vimos, configuram apenas o tatear da superfície.

Desta maneira, a teoria crítica realizada por Didi-Huberman, que se apresenta não como uma expansão de um território sobre o saber sobre a arte, mas como um corte no discurso *main-stream* desse saber, se apresentou a este trabalho como uma perfeita trama de caminhos, por meio dos quais pudemos operar a escavação desejada no *Divisor*.

Através do uso da psicanálise freudiana pelo autor para confrontar a clássica legibilidade iconográfica das imagens da arte, foi possível engendrar novas questões ao *Divisor*. O pano que configura sintoma da obra ao entrar em ebulição, subvertendo assim sua própria legibilidade, passando a figurar como um mar tempestuoso.

Além das questões da cisão do *visual*, o diálogo que Didi-Huberman realiza com Walter Benjamin, nos fornece mais uma cisão, desta vez cisão do tempo. O pensamento benjaminiano, de vital importância ao filósofo francês, permite desmontar o tempo histórico, para então reconstruí-lo não mais como uma linha reta, mas como uma complexa rede de tempos heterogêneos. Rede temporal aqui preenchida pelos movimentos rítmicos do pano.

Pano que é posto em movimento pela massa humana, relação dialética entre a obra e quem a veste. Ao mesmo tempo em que subjuga aqueles que o vestem, o pano há de configurar a potência de se sublevar contra o próprio pano que os nega. Uma verdadeira potência de experiência como pretendido pelos neoconcretos.

Portanto, como desejado no início deste trabalho, a teoria crítica empreendida por Didi-Huberman, nos permitiu colocar o *Divisor* sob a luz de novos olhares, assim nos aprofundamos na obra, mas não com o desejo de encerrá-la nas reflexões obtidas, mas de abri-la ainda mais. Afinal, as questões sempre hão de sobreviver às respostas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, G. **Infância e história: destruição da experiência e origem da história**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- BENJAMIN, W. **Gesammelte Schriften I-3**. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag, 1974.
- BENJAMIN, W. **Obras escolhidas Vol.I**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, W. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- BLOCH, M. **Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien**. Paris: Armand Colin, 1993.
- BRETT, G. **Brasil Experimental**. Rio de Janeiro: Contracapa, 2005.
- BRITO, R. **Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1985.
- DIDI-HUBERMAN, G. **O que vemos, o que nos olha**. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, G. **Peuple exposés, peuple figurants, L'Oeil de l'histoire 4**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2012.
- DIDI-HUBERMAN, G. **Diante da imagem**. São Paulo: Editora 34, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, G. **A imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013a.
- DIDI-HUBERMAN, G. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- DIDI-HUBERMAN, G. **Diante do tempo**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, G. Povos expostos, povos figurantes. **Vista**, n°1, 2017, pp. 16-31.
- FREUD, S. **Além do princípio de prazer**. Rio de Janeiro: IMAGO EDITORA LTDA, 1975.
- GULLAR, F. **Etapas da arte contemporânea: do cubismo ao neoconcretismo**. São Paulo: Nobel, 1985a.

GULLAR, F. **Experiência Neoconcreta: momento-limite da arte.** São Paulo: Cosac Naify, 2007.

KANT, I. **Crítica da razão pura.** Petrópolis: Vozes, 2012.

MANNONI, O. **Clefs pour l'imaginaire, ou l'autre scène.** Paris: Le Seuil, 1969.

MERLEAU-PONTY, M. **A Estrutura do Comportamento.** São Paulo: Martins Fontes, 2006.

PANOFSKY, E. **Estudos de iconologia: temas humanísticos na arte do renascimento.** Lisboa: Estampa, 1995.

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

PAPE, L. **Lygia Pape.** Rio de Janeiro: Funarte, 1983.

PAPE, L. **Lygia Pape / entrevista a Lúcia Carneiro e Ileana Pradilla.** Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.

PEQUENO, F. **Lygia Pape e Hélio Oiticica: Conversações e fricções poéticas.** Rio de Janeiro: Apicuri, 2013b.

SCHMITT, C. **Théorie de la constitution.** Paris: PUF, 1993.

VASARI, G. **Vida dos artistas.** São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

WINCKELMANN, J. J. **History of the art of Antiquity.** Los Angeles: Texts and Documents, 2006.