

Lances de Hubert Damisch: pensando a arte na história

Ernst van Alphen

Apresentação crítica dos estudos do filósofo e historiador da arte francês Hubert Damisch, discutindo como sua leitura transistórica foi capaz de organizar novas estratégias de reflexão teórica.

Hubert Damisch, teoria da arte, história da arte, estruturalismo.

Leonardo da Vinci, em *Tratado sobre a pintura* (Codex Urbinas Latinus 1270), dá o seguinte conselho aos pintores:

Não desprezem a minha opinião quando eu vos lembro que não deveria ser difícil parar, vez por outra, e olhar as manchas nas paredes, ou as cinzas de uma lareira, ou as nuvens, ou a lama, ou coisas parecidas em que, se considerá-las bem, poderão encontrar idéias realmente maravilhosas. A mente de um pintor é estimulada por novas descobertas: a composição de batalhas entre animais e entre homens, várias composições de paisagens e coisas monstruosas como diabos e criaturas semelhantes, que devem trazer-vos honra, pois a mente é estimulada a novas invenções por meio das coisas obscuras.¹

É marcante o fato de que Da Vinci tenha dado tanto peso às idéias e à mente do pintor. A imagem recebida por seu tratado sobre a pintura difere muito de uma imagem mais romântica do artista, que ainda prevalece no século 20. Para Da Vinci, a pintura não é uma prática expressiva, intuitiva ou emocional, mas intelectual. O pintor pensa, descobre e inventa. O filósofo e historiador da arte francês Hubert Damisch levou a concepção de arte segundo Da Vinci a sério. Todos os seus escritos são norteados pela convicção de que pinturas, de um modo ou de outro, concretizam um projeto filosófico. Ele nunca trata pinturas como meras ilustrações ou manifestações passivas de uma

cultura ou período histórico. Não; o pintor pensa e o faz por meio de suas pinturas. Uma pintura para Damisch, então, é, na realidade, uma *reflexão* – não no sentido passivo da palavra, como um espelhamento, mas no sentido de uma definição ativa, como um ato ou pensamento, como um *lance*, um lance em um tabuleiro de xadrez.

Damisch, professor de história e teoria da arte na École des hautes études en sciences sociales em Paris, tem publicado obras sobre uma variedade de artistas, temas e problemáticas sem se limitar a uma região ou período histórico determinados. Publicou artigos sobre, entre outros assuntos: Giotto, Goya, Mondrian, Klee, Pollock, Dubuffet, Cézanne e a cor, Duchamp e o xadrez, Viollet-Le-Duc, Gustave Eiffel, Walter Gropius, os historiadores da arte Meyer Schapiro e Erwin Panofsky e o antropólogo estruturalista Claude Lévi-Strauss. Além de três volumes de ensaios reunidos, publicou quatro estudos volumosos que receberam o estatuto canônico na história da arte em um período muito curto: *Thorie du Inuage: pour un histoire de la peinture* (1972), *L'origine de la perspective* (1987), *Le Jugement de Paris* (1992) e *Le traité du trait* (1995). Seus textos foram traduzidos em vários idiomas. Na França, as obras de Damisch são consideradas as mais importantes contribuições para a história da arte nos últimos 20 anos.

Entretanto, muitos historiadores da arte ficam surpresos com sua convicção de que obras de

arte só aparecem plenamente quando consideradas um modo de pensar, pois, ao contrário do interesse arte-histórico na intenção do artista, o foco de Damisch não se refere à intenção individual do artista, mas reside naquilo que Alpers e Baxandall chamariam de "inteligência pictórica",² referindo-se ao impulso intelectual da imagem propriamente dita. Contudo, é um axioma da disciplina devotada ao estudo da arte o fato de o significado da arte só poder ser formulado historicamente. Sendo assim, uma obra de arte é sempre uma expressão de um período histórico ou da pessoa que a produziu. A importância atribuída ao enfoque histórico no significado da obra de arte é tão grande, que se reflete até mesmo no nome da disciplina. Enquanto as que estudam outros produtos culturais, como teatro, cinema e literatura, são chamadas de *estudos de teatro*, de cinema e literários, a disciplina que estuda a arte denomina-se *história da arte*. Portanto, a questão inevitável que surge ao ler os textos de Damisch é a seguinte: o trabalho de Damisch seria a-histórico? Em outras palavras, seria ele, afinal de contas, a-histórico ou será que, com sua aproximação desviante e suas questões, se localiza fora da disciplina "História da Arte"?

É óbvio que Damisch mostra-se cada vez mais impaciente com a maneira pela qual os estudiosos clamam pela história como a primeira e última palavra na tradição da história da arte. Em *Théorie du /nuage/* (Teoria da /nuvem/), ele caracteriza o papel da análise histórica no estudo da arte como uma forma de terror ou tirania que torna impossível o levantamento de questões voltadas para assuntos transhistóricos ou mais abstratos.

O problema para a teoria é como não se render à tirania do humanismo que só irá reconhecer os produtos ou épocas da arte em sua singularidade, em sua individualidade; e considerar ilegítimo, ou mesmo inadmissível, qualquer investigação sobre as invariantes, as constantes históricas e/ou transhistóricas de que o fato plástico se deixa definir em sua generalidade, sua estrutura fundamental.³

O próprio Damisch descreve sua obra como "estruturalista". No entanto, não devemos entender essa rotulação de maneira restritiva. O enfoque estruturalista, tal como floresceu nos anos 60 em disciplinas como antropologia, lingüística e estudos literários, era com frequência explicitamente a-histórico. As

questões sistemáticas eram centrais; questões sobre o significado ou a função do texto ou da cultura eram tratadas como problemas imanentes ao texto, sobre o qual a história não exercia influência alguma.

Entretanto, é impossível reconhecer essa demarcação histórica tão radical nos lances de Damisch. A história – o contexto histórico de uma obra de arte – sempre teve uma função importante em suas análises "estruturalistas" da arte. Os textos de Damisch impressionam, entre outras coisas, por seu extraordinário conhecimento da história. Ele conhece até o menor detalhe do contexto histórico em que o artista trabalhou, ele conhece até mesmo as publicações de história da arte mais obscuras sobre um artista ou período. Contudo, o lugar da história em sua análise é surpreendentemente diferente daquele que estamos acostumados a encontrar nas disciplinas históricas tradicionais. Ele jamais permite que os lances de seu pensamento sejam ditados por convenções acadêmicas e nunca permitirá que a "história" decida quais questões são significativas ou legítimas. No entanto, Damisch reconhece que, por mais sistemáticas, teóricas ou transhistóricas sejam as questões que ele coloca, devem ser sempre postas dentro dos parâmetros de contextos históricos específicos. Essa é uma das razões por que não seria correto posicionar sua obra fora da história da arte.

A relação de Damisch com a história torna-se mais clara por meio da questão colocada nas primeiras páginas de *L'origine de la perspective* (A origem da perspectiva): "Se há história, então é a história *do quê?*"⁴ Essa pergunta parece simples, mas possui implicações de longo alcance e desencantadoras. Mediante sua demanda por especificação – é uma história *do quê?* – Damisch, de fato, rejeita o significado absoluto do termo "história". Na cultura ocidental, mas especialmente na história da arte, é prática comum falar sobre história sem um objeto. Tenho invocado aqui a mesma estratégia discursiva ao fazer perguntas tais como: "qual é o papel da história no trabalho de Damisch?" Fazendo isso, "história" torna-se uma realidade. Mas para Damisch, a história só existe a partir do momento em que se torna a história *de algo*. Ao empregar o termo história de maneira figurativa, ou seja, absoluta, "história" recebe uma superpotência só comparável àquela de "Deus". Ao usar "história" de um modo absoluto, torna-se possível imaginar a história como uma força ativa

que produz obras de arte. A partir dessa perspectiva é legítimo assumir que o significado da arte só possa ser compreendido historicamente.

No entanto, Damisch atribui à história um lugar mais moderado – mas ainda importante – ao negar-lhe consistentemente um significado absoluto ou abstrato. Enquanto o filósofo Damisch prefere fazer questionamentos gerais ou abstratos, o historiador Damisch permite apenas o uso concreto do termo “história”. Para o estudo da arte, seu conceito de história leva-o à seguinte pergunta inesperada: a arte é uma história do quê?

Essa pergunta obriga a nos darmos conta de que o significado pleno de obras de arte não pode ser apreciado em termos de história. O “tema”⁵ da arte engendra questões gerais, transistóricas e filosóficas. “Históricos” são os parâmetros dentro dos quais um determinado artista trabalha, a linguagem que lhe foi passada e a articulação específica de sua resposta a uma problemática mais genérica. A problemática mais genérica, no entanto, não pode ser reduzida a termos puramente históricos.

São duas as conseqüências das suposições de Damisch de que o significado da arte só pode ser colocado pela obra de arte como uma forma de pensamento. Em primeiríssimo lugar, enquanto observador, o espectador deve pensar “com” a obra de arte, o que significa que ele deve iniciar um diálogo pela articulação de questões de uma natureza filosófica geral. Só a partir do momento em que o observador faz questionamentos dessa ordem é que a obra de arte revelará suas idéias. Segundo, a qualidade histórica da obra de arte só pode ser realmente compreendida quando é permitido ao trabalho ser uma articulação histórica de um problema genérico mais fundamental. Damisch formula assim:

A pintura é um objeto distinto de estudo histórico e deve ser considerada como tal: o que significa, paradoxalmente, que devemos adotar um ponto de vista deliberadamente estruturalista, o que dá maior relevo à dimensão histórica dos fenômenos.⁶

Essa citação caracteriza adequadamente os lances feitos por Damisch em todos os seus textos. O enfoque histórico não é colocado em oposição a uma abordagem mais teórica, ou, segundo suas próprias palavras, estruturalista. Ele

redefine o papel da história na história da arte, demonstrando uma vez e outra mais que somente uma perspectiva teórica nos permite ver obras de arte como a história de algo.

Mas com quais questões gerais Damisch confronta as obras de arte? Embora sua obra seja diversa, em última instância tudo aponta para uma única questão central: por que olhamos a arte? Ou, em termos mais sensuais, o que nos atrai para a arte? Não é possível, é claro, obter uma resposta singular para essa questão. Obras de arte podem fascinar e chamar a atenção do espectador por diversos motivos baseados em uma variedade de qualidades pictóricas. Em cada um de seus principais textos, Damisch enfoca um elemento pictórico diferente para demonstrar como tal elemento, na história da arte ocidental (às vezes, oriental), foi desenvolvido para cativar – literalmente – o olhar do espectador. Essa interação particular entre questões filosóficas e respostas de cunho histórico só pode ser mostrada na prática – e seus lances, na elaboração concreta de Damisch sobre cada uma. Dentro desse cenário descreverei esses lances em *Teoria da /nuvem/*, *A origem da Perspectiva* e *O julgamento de Páris*. Diferente de seus colegas historiadores da arte, nesses três textos principais Damisch desenvolve uma epistemologia do incognoscível, uma teoria visual da subjetividade e, finalmente, faz o que o próprio Freud não ousou – criar uma psicanálise da estética. Embora o faça com grande nuance e complexidade, espero aqui poder delinear brevemente o essencial, senão uma versão simplificada dos argumentos por trás de seus lances.

Em *Teoria da /nuvem/* Damisch desenvolve uma história da pintura renascentista e barroca baseada em um significante que, repetidas vezes ao longo da história, ocupa um lugar modesto, imperceptível e ao mesmo tempo crucial nessa mesma história: a /nuvem/. Ele concebe um período estilístico tal como o Renascimento como um sistema pictórico ou linguagem com suas próprias regras semânticas e gramaticais. As pinturas renascentistas, então, reprimem a superfície pictórica no sentido matérico para abrir uma ilusão de profundidade. Ao contrário, na arte bizantina e medieval a materialidade do plano pictórico desempenha um papel fundamental. A definição de um céu não ilusionista produzido pela fisicalidade da folha de ouro aplicada sobre um suporte de madeira na pintura bizantina é uma boa ilustração desse princípio.

Damisch coloca o significante nuvem entre barras para indicar que está lidando com nuvens enquanto signos (em vez de elementos realistas) que adquirem diferentes significados em diferentes contextos pictóricos. A /nuvem/ ocupa, repetidamente, um lugar desconfortável dentro de tais sistemas pictóricos. Ela nunca tem uma função ou significado imanente, mas só recebe um nas relações de oposição e substituição que a /nuvem/ mantém com outros elementos do mesmo sistema pictórico. A /nuvem/ sempre abre outra dimensão além daquela inicialmente prescrita dentro do sistema a que pertence. Logo, a /nuvem/ sempre funciona como uma espécie de *dobradiça*; como uma dobradiça “em relação ao céu e à terra, entre aqui e lá, entre um mundo que obedece às próprias leis e um espaço divino que não pode ser conhecido por nenhuma ciência”.⁷ A /nuvem/ possui, então, um valor que é mais do que simplesmente pitoresco e decorativo.

Em primeiro lugar, a /nuvem/ desempenha esse papel especial simbolicamente (iconográfica, tematicamente). Uma coluna ou uma espiral de nuvens pode referir-se à presença de Javé que guia seu povo pelos desertos do Egito rumo à terra de Israel. Mas na tela *Visão do abençoado Alonso Rodríguez*, de Zurbarán, as nuvens que rodeiam o Cristo, Maria e os anjos na parte superior da obra indicam que essa imagem deve ser lida como uma representação da *visão* de Alonso Rodríguez, o qual é pintado na parte inferior da obra. De maneira simbólica, a /nuvem/ nessa pintura dá acesso a uma nova dimensão além daquela evocada pictoricamente à primeira vista. Em *A ressurreição do Cristo*, de Mantegna, as nuvens indicam o evento milagroso da ressurreição, enquanto as nuvens do afresco de Giotto na Basílica de Assis mostram que São Francisco está representado em êxtase divino.

No famoso livro *Iconologia*, de Cesare Ripa, a alegoria da beleza apresenta nuvens de maneira completamente diferente. Nesse caso elas não são divinas ou milagrosas, mas se dirigem ao problema daquilo que é precisamente representável. O livro de Ripa fornece figuras alegóricas para uma grande variedade de idéias e fenômenos. De certo modo, as possibilidades de representação alegórica são infinitas, pois uma alegoria não tem de ser necessariamente motivada por seu referente. Um código alegórico é arbitrário e artificial. No entanto, quando Ripa tenta transmitir uma noção de beleza na forma de uma alegoria, as

possibilidades dessa alegoria falham. Vemos uma mulher nua, mas com sua cabeça desaparecendo nas nuvens. Nada é mais difícil de compreender para a inteligência humana do que a Beleza. Ela é divina, e isso explica por que é impossível representá-la na linguagem dos seres mortais. Então, em Ripa, a /nuvem/ exerce uma função teórica que indica os limites da representação e do representável.

A função-“chave” das nuvens na pintura de teto de Mantegna no palácio do Duque de Mântua ou na pintura *A visão de São João de Patmos*, de Correggio, no domo da Igreja de San Giovanni Evangelista em Parma não recai sobre o domínio simbólico ou teórico, mas deve ser vista como pictórica. Ambas as pinturas de teto mostram visões do firmamento: um espaço infinito que está repleto de nuvens. A ilusão de infinidade foi aqui estabelecida pelo recurso perspectivo *dal sotto in sù*, ou seja, sem a representação do horizonte. Olhamos diretamente para cima no ar. Como será possível que as nuvens que bloqueiam a visão do céu aberto sejam capazes de evocar a ilusão da infinidade?

Um espaço infinito como tal não é nada e significa o vazio. Paradoxalmente, o espaço



pintado só pode ser indicado com seu preenchimento com corpos. A função pictórica dos corpos consistiria em seu poder de evocar diferencialmente o vazio e a infinidade. Mas nuvens não são corpos físicos. São corpos sem contornos definidos, sem superfície e sem substância concreta. A partir dessa perspectiva, as nuvens ocupam uma posição entre uma realidade terrena concreta e o vazio, a infinidade e a abstração do céu. Nos casos de Correggio e Mantegna essa posição intermediária não é mais articulada simbolicamente, mas de forma puramente visual. As qualidades visuais e materiais das nuvens permitem que a /nuvem/ desempenhe essa função pictórica. Damisch ressalta o fato de que a mesma Igreja Cristã que encomenda a Correggio uma pintura de céus infinitos nas igrejas, pouco tempo depois bane Galileu pela descoberta de uma nova cosmologia que justamente abriria os céus ao deslocar a Terra de seu centro. Embora a Igreja considerasse pagã a matemática que criou esse novo cosmo, o mesmo já apresentava uma influência visual na religião cristã sob forma de imagens pictóricas específicas.

A análise de pinturas segundo Damisch, em que o campo pictórico se ordena a partir dos princípios da perspectiva linear, com base na /nuvem/, é altamente original. Seu ponto de partida está na famosa demonstração sobre a perspectiva realizada por Brunelleschi no início do século 15. Depois de pintar uma imagem do batistério em Florença em um pequeno painel de madeira, Brunelleschi fez um pequeno orifício de observação no painel. Em seguida, desenvolveu um mecanismo para olhar a imagem. O espectador teria que posicionar o verso do painel diretamente na frente do rosto e olhar pelo buraco. Ele teria de segurar um espelho à distância de seu braço. A imagem do batistério refletida no espelho ia, assim, de encontro aos princípios da teoria da perspectiva linear, pois dessa maneira o ponto de fuga e o ponto do olhar são geometricamente sinônimos. Esta demonstração ainda mostra bem como a representação em perspectiva diz respeito a dois planos construídos: o plano do espectador; parado e monocular, e aquele de uma configuração de objetos e corpos.⁸

É significativo que Brunelleschi não tenha pintado o céu sobre o batistério; ele o executou em folha de prata. Essa prata refletia as nuvens reais sobre a cabeça do espectador no momento em que ele olhava através do aparato. Isso indicava

que a perspectiva era entendida como uma estrutura ou arquitetura que só poderia apreender espaços e corpos delimitados com contornos nítidos. O céu e as nuvens, por outro lado, não poderiam ser analisados pela ordem da perspectiva justamente por sua falta de contornos e de superfície definidos. Mas quando Brunelleschi espelha as nuvens, esse artifício representa mais do que um simples subterfúgio para o problema causado pela perspectiva linear. Nas palavras de Damisch:

[o artifício] possui o valor de um emblema epistemológico (...) a ponto de revelar as limitações do código perspectivo para o qual a demonstração fornece uma teoria completa. A perspectiva aparece como uma estrutura de exclusões cuja coerência é fundada sobre uma série de negações que devem, todavia, construir um lugar (...) para tudo aquilo que exclui de sua ordem.⁹

Quando Brunelleschi decide incluir nuvens em sua demonstração, parece querer dizer que a ordem arquitetônica da perspectiva não era um meio capaz de fornecer possibilidades ilimitadas às aspirações científicas do pintor. Ao contrário, a perspectiva era vista como uma técnica fundamentalmente condicionada pelo informe, o não formado, que não pode ser conhecido ou representado. Nas palavras de Rosalind Krauss: "Se o /arquitetônico/ simboliza a extensão do "conhecimento" do artista, a /nuvem/ opera como uma falta no centro desse conhecimento".¹⁰

Declarei anteriormente que o trabalho de Damisch sempre foi norteador pela pergunta: "que qualidades e elementos pictóricos nos atraem e nos seduzem no olhar para a arte?" Em *Teoria da /nuvem/* a resposta está na /nuvem/. Por meio da /nuvem/ temos acesso aos domínios que não são visualmente representáveis: o divino, o não conhecível, o não formado. A atração das obras de arte agora se compõe de uma espécie de epistemologia visual: elas têm o poder de tornar presente tudo aquilo que escapa a nosso poder cognitivo.

A demonstração de Brunelleschi dos princípios da perspectiva também desempenha um papel importante no livro seguinte de Damisch. Esse papel, no entanto, é diferente do que o título *A origem da perspectiva* parece sugerir inicialmente. Damisch não está de fato interessado em traçar a origem histórica da perspectiva mesmo que, ao longo de muitas

páginas, ele se concentre sobre o momento histórico que a história da arte normalmente considera o nascimento da perspectiva, ou seja, a demonstração de Brunelleschi. Em seu argumento, as assim chamadas três perspectivas de "Urbino" ocupam uma posição central como os exemplos primeiros e perfeitos da apresentação do espaço em perspectiva. O mais conhecido deles é *A cidade ideal*, o único que realmente se encontra em Urbino. Mas a "origem" no título de Damisch deve ser entendida em um sentido espacial. Damisch está interessado no estatuto preciso do *ponto* de origem, o sujeito, a partir do qual a perspectiva se ordena. A demonstração de Brunelleschi funciona agora dentro de uma problemática bastante diferente da *Teoria da Invenção*: os *lances* que Damisch faz em relação a Brunelleschi possuem uma natureza distinta e são ativados dentro de outro "jogo" filosófico. De um ponto de vista estritamente histórico, um uso tão plural de um determinado momento histórico dificilmente pode ser legitimado.

Um estudo sobre a perspectiva não pode evitar uma reflexão sobre o ensaio "A perspectiva como forma simbólica", de Panofsky (1924).¹¹ Damisch, do mesmo modo, também conduz uma crítica intensa sobre ele. O texto dá um bom ponto de partida para uma discussão sobre o *status* atribuído à perspectiva por Damisch. Ao entender a perspectiva como um exemplo do conceito da "forma simbólica" segundo Ernst Cassirer, Panofsky sugere que para ele a perspectiva faz parte de "uma estrutura característica e independente, que não realiza seu valor a partir de uma existência transcendental e externa que se encontra nela espelhada de alguma forma. O que dá significado a uma forma simbólica é que ela constrói um mundo de significados contido em si mesmo, particular e independente, conforme a uma lei formativa própria".¹² Damisch prova convincentemente que Panofsky, no entanto, não faz justiça ao conceito de forma simbólica de Cassirer. Até seus extensos comentários psicofisiológicos o contradizem. Ao renaturalizar a perspectiva, Panofsky indica, implicitamente, que para ele a imagem na retina é a última pedra de toque da construção da perspectiva. Para ele a perspectiva é, ao contrário, uma forma realista ou naturalista e só é simbólica na medida em que se torna a forma simbólica por excelência da Renascença italiana. Mas o uso historicizante do termo de Cassirer esvaziou seu argumento de toda agudez teórica e crítica. Já

Damisch interpreta Cassirer mais *à la lettre*. Ele lida com a perspectiva como um paradigma governado em sua operação regulada por determinações e limitações de uma ordem estrutural que, como tal, são completamente independentes de uma cultura humanista e de uma contingência histórica.¹³

Antes de expor sua própria visão, Damisch tem que eliminar alguns mal-entendidos sobre a perspectiva. Segundo ele, por exemplo, a importância da perspectiva na história cultural é extremamente sobreestimada. A perspectiva é muitas vezes considerada uma das maiores contribuições do Renascimento – não só um de seus produtos mais importantes, mas também uma determinação fundamental do modo de pensar e olhar o "homem do Renascimento". No entanto, Damisch aponta para a quantidade relativamente pequena de pinturas renascentistas feitas de acordo com os princípios da perspectiva. Sua influência sobre o homem do Renascimento não pode ter sido tão abrangente assim. Somente agora, no século 20, estamos rodeados de construções perspectivas, resultado das tecnologias da imagem como a fotografia, o filme e o vídeo que organizam nosso domínio visual pelo uso automático da perspectiva linear. Mas o evolucionismo histórico que ainda é dominante na história da cultura e da arte exclui a possibilidade de prestar atenção a contingências históricas. A ubiquidade da perspectiva nos dias de hoje só pode ser compreendida, paradoxalmente, sob os vestígios arcaicos da Renascença.

A importância da invenção da perspectiva é sobreestimada não apenas na história da cultura, mas também na história da arte. Para Vasari, a perspectiva era apenas uma "técnica simples" e possuía um valor *prático*, pois permitia ao pintor produzir efeitos espaciais surpreendentes. Em realidade, na Renascença a perspectiva tinha conseqüências mais importantes para a matemática e a geometria do que para a arte. A Renascença é comumente caracterizada pela fluidez das fronteiras entre diferentes áreas do conhecimento, da ciência e da arte. Assim, a pintura poderia ser utilizada para demonstrar uma invenção científica. Mas a perspectiva não foi projetada como uma técnica para imitar ou representar a visão humana, pois sendo assim a perspectiva adquiriria, também, uma importância *teórica* para a arte da Renascença. A perspectiva só foi efetivamente inventada *enquanto meio de apresentar o campo visual*.

Entretanto, se Damisch relativiza a importância geralmente dada à perspectiva, não procede a idéia de que a perspectiva seja para ele um fenômeno negligenciável. Pelo contrário. Ele atribui à perspectiva uma importância ainda mais fundamental do que ela jamais teria tido até então. Ela não está mais confinada na história cultural ou da arte. Damisch enxerga a estrutura da perspectiva como equivalente à estrutura de uma expressão na linguagem. Isso deixa implícito que deve existir um sujeito que diz o enunciado e um interlocutor a quem o enunciado se dirige.

A maneira como Damisch compreende a estrutura de uma enunciação é determinada pela teoria lingüística de Emile Benveniste e pela teoria psicanalítica de Jacques Lacan. Para ambos os teóricos a expressão na linguagem não possui apenas um significado referencial ou descritivo: ela é acima de tudo importante enquanto uma estrutura que compõe a subjetividade. Essa capacidade da linguagem é inevitável no caso dos pronomes pessoais e demonstrativos, expressões que não possuem um referente fixo e são chamadas *deíticas* pois só recebem um significado no momento em que são utilizadas. Os pronomes pessoais “eu” e “tu”, por exemplo, referem-se a uma pessoa diferente a cada vez que são utilizados por uma pessoa diferente. Mas ao utilizar a expressão “eu”, o falante estabelece sua subjetividade, pois esse se apresenta como um “ponto” a quem outra pessoa pode dirigir-se como “tu”. Uma segunda pessoa é crucial, porque só essa segunda pessoa pode reconhecer a subjetividade da primeira pessoa. Se esse momento de “interpelação” não acontece, o /eu/ ainda não possui qualquer significado ou subjetividade.

Por causa da capacidade da linguagem em produzir subjetividade Benveniste assume que a essência da linguagem é composta de *deixis* em vez de referência. Para Lacan, uma idéia similar também é verdadeira. Ele não enfoca a situação dialógica entre um “eu” e um “tu”, mas uma subjetividade que surge ao ser interpelada pela ordem simbólica. Essa ordem simbólica consiste no mundo da linguagem e da representação, assim como das leis e regras da cultura. Para Lacan, uma subjetividade integrada e unificada só aparece quando há contato com a ordem simbólica, porque é ela quem fornece as estruturas e diferenças que podem dar “forma” ao sujeito.

No caso da perspectiva, a relação entre ordem simbólica e subjetividade toma forma espacial e

visualmente. O sujeito vê sua *origem* refletida no sistema de representação. Enquanto na história da arte o espectador das construções perspectivas geralmente é considerado dominador do campo visual que se abre diante dele, na concepção de Damisch essa relação de poder é invertida. O espectador depende das construções perspectivas para obter a ilusão de sua subjetividade unificada. Essa dependência também explica a atração das construções perspectivas para os espectadores. Diante de uma pintura em perspectiva, o espectador é “unificado”. Um significado mais profundo da perspectiva seria, então, existencial ou filosófico em vez de meramente (arte)-histórico.

Damisch não apenas expõe sua visão da perspectiva; ele também a demonstra por sua maneira de escrever. A terceira parte do livro é escrita na primeira pessoa; essa primeira pessoa dirige-se explicitamente a uma segunda, um “tu”. Ao fazê-lo, Damisch invoca a tradição dos diálogos socráticos. A segunda pessoa em seu texto não é o leitor do texto, no sentido em que você é o leitor de meu texto; a segunda pessoa é o assunto ou “tema” de seu livro. Do mesmo modo pelo qual o espectador é dirigido para a frente de uma pintura em perspectiva, Damisch não só fala sobre a perspectiva, mas inicia um diálogo com ela. Ele inicia essa conversa com os tratados históricos sobre a perspectiva.

Ao utilizar essa impressionante estrutura retórica, Damisch indica, de modo teatral, que uma pintura em perspectiva não pode ser comparada a um texto escrito na terceira pessoa que proporciona informações desinteressadas sobre um objeto. A estrutura das três perspectivas de Urbino, por exemplo, não tem nada em comum com um atlas ou um guia turístico. A ilusão de maestria e de propriedade do campo visual fornecida por uma pintura em perspectiva é um efeito da posição do espectador: o espectador *aparentemente* não tem nenhuma posição na constelação da perspectiva. A imagem se apresenta como um texto em terceira pessoa no qual não há lugar para um “eu” ou um “tu”. Mas é exatamente esse “eu” *implícito* que define a estrutura da perspectiva. O ponto de vista é criado pelas linhas da perspectiva *na frente* da pintura. É devido à invisibilidade e à natureza implícita da estrutura eu-tu que o “eu”, ou seja, o espectador, pode espelhar-se na ilusão de objetividade e coerência dada por uma perspectiva-como-aparente-texto-em-

terceira-pessoa.¹⁴

As obras de Damisch inter-relacionam-se de várias maneiras. As demonstrações de Brunelleschi ligam *Teoria da /nuvem/* a *A origem da perspectiva*. A alegoria da beleza de Ripa liga o primeiro livro de Damisch, *Teoria da /nuvem/*, a *O julgamento de Páris*. De acordo com Ripa é tão difícil olhar ou pintar a beleza porque a luz que a envolve nos cega. Ele formulou a impossibilidade de ver a beleza na imagem de uma mulher nua com a cabeça coberta por nuvens. Em seu tratado sobre nuvens, Damisch também se interessou especialmente pelo uso das nuvens como transmissoras da idéia de que a beleza não pode ser conhecida ou representável. Em *O julgamento de Páris*, as alegorias de Ripa aparecem dentro de um complexo de reflexões de natureza distinta. Dessa vez os *movimentos* de Damisch dizem respeito à essência da beleza e àquilo que permanece escondido ou reprimido quando a vemos.

Em *O julgamento de Páris*, Damisch pondera detalhadamente sobre a qualidade que para muitos é sinônimo da arte: a beleza. Mas o que é a beleza e que papel ela desempenha no que diz respeito à arte? Essa questão parece ao mesmo tempo fundamental e também impossível de responder. Julgamos constantemente a beleza de algo — se um objeto a tem ou não, ou em que grau —, algo conhecido na filosofia como julgamento estético. Mas quando queremos saber em que consiste precisamente a beleza, é difícil obter resposta substancial. Essa é a verdadeira problemática à qual Damisch dedica um livro inteiro.

Seu enfoque na discussão do problema é altamente imprevisível. Damisch confronta as idéias de beleza de dois pensadores: admite-se que o primeiro tem pouco ou quase nada a dizer sobre a beleza; o segundo colocou o julgamento estético como tema central de uma de suas obras mais importantes. Esses dois pensadores são Sigmund Freud e Immanuel Kant. Embora Freud tenha afirmado que a psicanálise é impotente em dizer algo sobre a idéia de beleza, suas concisas observações permitem a Damisch ler Kant de maneira “diferente”.

O texto em que Freud se expressou mais diretamente sobre a beleza é *O mal-estar da civilização*. Duas observações suas que descrevem a beleza como algo paradoxal

exerceram papel crucial nos lances da argumentação de Damisch. Segundo Freud, “a beleza não tem nenhum uso óbvio, e nem há uma clara necessidade cultural para ela. No entanto, a civilização não poderia ficar sem ela”.¹⁵ Algumas páginas adiante ele faz a seguinte observação: “‘beleza’ e ‘charme’ são originalmente atributos do objeto sexual. Vale ressaltar que as próprias genitálias, cuja visão é sempre excitante, são raramente julgadas belas — a qualidade de beleza, então, parece atrelar-se a alguns caracteres sexuais secundários”.¹⁶ Aqui Freud entra em conflito com a possível relação entre a receptividade à beleza, isto é, a emoção estética, e a excitação sexual. Essas duas emoções parecem estar intimamente ligadas, assim como ser mutuamente exclusivas.

A história da arte ocidental parece confirmar as observações de Freud. A representação de órgãos genitais na pintura ou escultura quase sempre foi considerada indecorosa. Para que uma pintura fosse julgada “bela”, a representação dos órgãos genitais teria que ser evitada. De qualquer modo é difícil resistir à tentação, como Damisch aponta, de pesquisar obras de arte precisamente por causa da visão das genitálias.

Em seu *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, Freud faz outra observação sobre a relação entre a arte e a genitália que põe em perspectiva a relação entre uma noção (maior) de beleza e a excitação sexual:

O velamento progressivo do corpo que margeia a civilização mantém a curiosidade sexual desperta. Essa curiosidade busca completar o objeto sexual ao revelar suas partes escondidas. Ela pode, no entanto, ser sublimada na direção da arte, como se o seu interesse pudesse ser deslocado dos órgãos genitais à forma do corpo como um todo.¹⁷

Com base nessa citação Damisch levanta a possibilidade de que a beleza (definindo a arte) seja de alguma forma derivada do objeto de desejo sexual. Essa afirmação é contraposta por um texto tido como o mais significativo na cultura ocidental sobre o julgamento da beleza, *A crítica do juízo*, de Kant, de 1790. A noção kantiana de “gosto”, definido como o poder de julgar se algo é belo ou não, pressupõe um observador imparcial, um absoluto desinteresse da parte da pessoa que faz o julgamento

estético. É exatamente essa condição do “gosto” que proíbe a representação de órgãos sexuais. Dada a excitação sexual causada pela visão das genitálias, o desinteresse do espectador é posto em risco, e seu juízo, anulado. Isso explica o fato de só podermos falar sobre a beleza depois da possibilidade de a excitação sexual ser deslocada ou reprimida. Essa é a razão pela qual as genitálias não podem estar presentes na “arte bela”.

A noção de beleza não pode ser aplicada às genitálias porque, segundo Damisch, a beleza é entendida em termos da forma, ao passo que as genitálias pertencem ao mundo do informe. Isso não significa que uma bela forma seja substituto para órgãos genitais informes. O conceito psicanalítico da sublimação requer o reconhecimento do fato de que a soberania do não formado continua a desempenhar seu papel como um tipo de subcorrente do domínio da forma, ou seja, da beleza.

Contudo, Damisch consegue apontar com precisão aquelas passagens específicas em que Kant faz essas implicações inconscientemente. Em *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime*, escrito 26 anos antes de *Crítica do juízo*, a diferença sexual tem papel marcante. Kant afirma que as qualidades do sexo feminino podem ser associadas às qualidades do belo, enquanto as do sexo masculino podem ser entendidas em termos do sublime. As questões que vêm à mente agora são: se para Kant o julgamento sobre a beleza de uma mulher é uma questão de “gosto”, corresponde a um julgamento estético desinteressado?

Mas o próprio Kant propõe uma questão similar em *Crítica*. Ele pergunta: “O que pensamos quando se diz “esta é uma bela mulher”? Essa questão cria um problema para sua filosofia de julgamentos estéticos, pois sua noção de julgamento estético só pode ser aplicada à arte, e não à natureza. Sua justificativa é a seguinte: no caso de uma bela mulher, “podemos então julgar a natureza não mais como ela aparece na arte, mas na medida em que ela é arte (mesmo que uma arte super-humana)”.¹⁸ Enquanto Kant fez de tudo para reservar os julgamentos estéticos à arte, naquele momento em particular o desejo sexual, que tinha que ser reprimido para alcançar esse objetivo, retorna. A solução de Kant para promover a mulher ao *status* de arte divina, de modo a salvar sua filosofia sobre julgamento estético é, em última instância, insatisfatória. É por isso que, inspirado pelas

colocações sucintas de Freud e, mais adiante, pelo conto de Balzac “Le chef d’oeuvre inconnu” (A obra-prima desconhecida), Damisch conclui que de uma forma ou de outra “há, de alguma maneira, uma mulher ali atrás”. Em outras palavras, para Damisch cada julgamento estético possui uma conotação ou uma subcorrente de desejo sexual.

No resto do livro Damisch mostra que o mito da origem sobre o julgamento estético, a lenda grega sobre o julgamento de Páris e sua representação na história da arte ocidental, não tem como evitar transmitir precisamente isto [a conotação de desejo sexual presente no julgamento estético] para o espectador e o leitor. Páris, o desafortunado príncipe/pastor, foi escolhido para indicar qual das deusas era a mais bonita: Hera (Juno), Atena (Minerva) ou Afrodite (Vênus). Páris escolhe Afrodite, ao dar-lhe o pomo dourado. Em troca, recebe a mortal Helena como recompensa, o que desencadeia a guerra de Tróia e a destruição de toda uma civilização.

Seria aceitável, então, fazer a leitura de um mito grego e a sua representação na arte ocidental exclusivamente a partir da perspectiva de *Crítica*, de Kant, e de *Civilização*, de Freud? Não seria anacrônico? Damisch responderia que, baseando-se na obra de Aby Warburg, o mito grego, sua representação na arte, assim como os textos de Kant e Freud, todos fazem parte do mesmo complexo mítico. Esse é um de seus lances estruturalistas mais cruciais. Isso não quer dizer que todos podem ser reduzidos ao mesmo significado, mas que só podem ser compreendidos em estreita conexão entre si. Esse é um bom exemplo do ponto de partida metodológico de Damisch: se quisermos saber a dimensão histórica de um produto cultural, temos que decidir antes a que história ele pertence. Para Damisch o mito grego, Freud, Kant e também as pinturas do julgamento de Páris por Rubens, Cranach ou Watteau, e até mesmo o *Déjeuner sur l’Herbe*, de Manet, e as variações de Cézanne ou Picasso só podem ser entendidos de uma maneira *significativa* considerando-os como manifestações específicas da tensão entre o julgamento estético e o desejo sexual.

Quando vemos Kant, Freud e o mito grego dentro da mesma estrutura, o mito grego nos confronta com o seguinte problema – como seria possível, isto é, com base em qual

repressão, Damisch pergunta, a civilização ocidental designou para si uma origem mítica, que à primeira vista parece ser a história de um julgamento estético *falho*. Ele é falho porque falsifica a premissa sobre a qual a cultura parece estar baseada, a saber, a repressão do desejo sexual. Enquanto Hera representa Soberania e promete a Páris o Poder como recompensa, e Atena representa Força e o apresenta a Vitória, Páris escolhe Afrodite, a deusa do Amor e da Fertilidade que o recompensa com uma Mulher. Parece que Páris não *escolheu* Afrodite como a deusa mais bela, mas foi encantado por ela. No entanto, se afirmamos que Páris se apaixona por Afrodite, isto implica que o mito sobre o primeiro julgamento estético seja também um mito sobre o primeiro pecado, e como tal, a dificuldade de distinguir Páris de Adão. Não é insignificante o fato de a maçã exercer papel fundamental em ambos os mitos.

Com base em mitos indo-europeus mais antigos, Damisch argumenta que o julgamento de Páris não deve ser lido como um mito sobre diferenças entre graus de beleza ou um juízo errôneo. O mito, em vez disso, dirige-se à questão da essência na beleza. Ao escolher Afrodite como a beleza suprema, o mito é uma afirmação sobre a natureza da beleza e sua relação com o desejo e o julgamento sobre ambos. A beleza não pode ser entendida em termos da soberania e sabedoria de Hera ou da força de Atena. A beleza, por outro lado, deve ser entendida na tensão entre a forma e o não formado ativados pelo amor e pelo desejo sexual. O mito afirma, de fato, que um julgamento estético desinteressado *à la Kant* é uma impossibilidade. Do ponto de vista de uma tal leitura do mito grego, é compreensível que o julgamento de Páris funcione como um mito da origem na civilização ocidental.

Damisch alicerça-se sobre uma grande diversidade de pinturas, desenhos e gravuras para apresentar esse argumento. Cada representação ocupa uma posição diferente na história das reflexões sobre o julgamento estético. Uma pintura em particular, no entanto, é claramente a preferida, pois representa mais aberta e precisamente o deslocamento e a repressão da sexualidade como uma fase que antecede o julgamento estético: trata-se do esboço a óleo do julgamento de Páris feito por Antoine Watteau que está na coleção do Louvre. Vemos Páris representado no momento em que ele oferece o pomo dourado a Afrodite.

A deusa está nua, como de costume. Hera e Atena, ao contrário, estão inteiramente cobertas. A primeira pode ser reconhecida pela presença do pavão, seu atributo convencional. Atena segura seu escudo, que funciona como um espelho para Afrodite. Mas o mais surpreendente é a posição de Afrodite. Se de costume a vemos sempre frontalmente, agora nós a vemos de costas. Seu rosto e seios não podem ser vistos por Páris, porque ela os cobre com um véu. Mas sua genitália está exposta para ele. Não podemos ver a genitália de Afrodite, mas, em vez disso, a cabeça da Medusa no escudo de Atena nos confronta – sua cabeça deve ser vista como um deslocamento da visão da genitália da Vênus. O deslocamento do julgamento de Páris nessa pintura é literalmente “um deslocamento dos órgãos sexuais (que não participaram no desenvolvimento das formas humanas em direção à beleza) a uma característica sexual secundária; um deslocamento dos órgãos genitais para o rosto; um deslocamento do não formado para o formado, mas também da forma ao *parergon*, ‘o suplemento’ que torna possível conceituar a forma em sua própria diferença”.¹⁹

Mediante rigorosa análise do conceito de beleza na filosofia e na psicanálise, e uma consideração do motivo da beleza na arte e mitologia ocidental, Damisch obtém êxito novamente ao formular mais um aspecto da arte que a torna *atraente*. Como em *Teoria da nuvem* e *A origem da perspectiva*, ele lida novamente com o problema fundamental da filosofia da cultura. Em *Teoria da nuvem* ele mostrou que pinturas de “nuvens” têm a capacidade paradoxal de permitir, pictoricamente, uma visão sobre domínios que não são visualmente



representáveis. Ele então desenvolve uma epistemologia do incognoscível. Em *A origem da perspectiva* ele analisa a capacidade das pinturas perspectivas de confirmar a ilusão precária de autonomia do espectador que constitui a base da subjetividade. Em *O julgamento de Páris*, Damisch demonstra como a beleza da arte, apesar da opinião de Kant sobre o tema, atrai o espectador somaticamente para dentro do processo de observá-la e, dessa vez, oferece uma estética psicanalítica. As três construções teóricas que ele assim apresenta, movendo-se através da arte, delineiam as regras de interação das quais a cultura é feita. Elas regulam três dos domínios mais fundamentais da cultura: cognoscibilidade, subjetividade e desejo.²⁰

Ernst van Alphen é professor de Estudos Literários na Universidade de Leiden (Holanda). Até 2005 foi professor Rainha Beatrix de Estudos Holandeses, assim como professor de Retórica na Universidade de Berkeley, Califórnia. Esse texto foi publicado originalmente no catálogo da exposição *Moves: Schaken em kaarten met het museum / Playing Chess and Cards with the Museum*, no Museum Boijmans Van Beuningen, em Rotterdam, em 1997, com curadoria de Hubert Damisch.

Tradução: Isabel Löfgren

Revisão técnica: Guilherme Bueno e Glória Ferreira

Notas

¹ Leonardo da Vinci. *Tratado sobre a pintura*, traduzido e anotado por A. Philip McMahon, Princeton University Press, Princeton NJ 1956: 51.

² Svetlana Alpers and Michael Baxandall, *Tiepolo and the Pictorial Intelligence*, Yale University Press, New Haven, 1994.

³ Tradução da citação de *Théorie du nuage*: 143, na resenha de Christopher Wood em *Art Bulletin*, vol. 77 n.4, 1995: 680.

⁴ Damisch, Hubert, John Goodman (trad.). *The Origin of Perspective*. Cambridge: MIT Press, 1995: XIX. Reedição francesa: *L'Origine de la Perspective*. Paris: Flammarion, 1993: 14. (n. t.)

⁵ O autor do ensaio fará uso ao longo de todo o texto de um jogo com a palavra "subject", que pode ser traduzida tanto como "sujeito" quanto "tema". Aqui optamos por "tema", conforme o cotejo com a versão em holandês ("onderwerp") presente no mesmo catálogo. Em outras ocasiões, conforme o contexto, adotamos "sujeito". (n. t.)

⁶ Damisch, 1995, *op. cit.*: 444.

⁷ Damisch, Hubert. *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*. Paris: Éditions du Seuil, 1972: 147.

⁸ Essa frase possui duas variações em seu final, conforme as versões publicadas no catálogo. Em inglês: "This demonstration also shows well that perspectival representation concern two constructed planes: the plane of the viewer, stationary, mono-ocular, and that of the display" (p. 107). Em holandês: "Deze demonstratie laat goed zien dat perspectivische representatie twee geconstrueerde vlakken betreft: dat van de kijker, stilstaand en monoculair, en dat van een figuur van objecten of lichamen" (p.46). (n. t.)

⁹ Damisch, 1995, *op. cit.*: 171.

¹⁰ Rosalind Krauss. "Agnes Martin: The /Cloud/" in: M. Catherine de Zegher (ed.), *Inside the Visible: An Elliptical Traverse of the 20th century Art, in, of, and from the Feminine*, Cambridge: MIT Press, 1996: 335.

¹¹ Erwin Panofsky. "Die Perspective als 'symbolische Form'". In *Vorträge des Bibliothek Warburg, 1924-25*, Leipzig-Berlin, 1927: 258-330; reimpresso em Erwin Panofsky, *Aufsätze zu Grundfragen des Kunstwissenschaft*, Berlin, 1964: 94-117. Tradução inglesa de Christopher Wood, *Perspective as Symbolic Form*, New York, 1991.

¹² Ernst Cassirer. *Philosophie der symbolischen Formen*, vol. 1, *Die Sprache*, Berlin, 1923; vol. 2, *Der Mythos*, 1925; vol. 3, *Phänomenologie des Erkenntnis*, 1929; tradução inglesa de Ralph Mannheim, *The Philosophy of Symbolic Forms*, New Haven, 1955-57: 383.

¹³ Damisch, 1995, *op. cit.*: 19-20.

¹⁴ Ver uma análise da relação entre o modo retórico de escrita de Damisch e sua visão sobre a perspectiva: Mieke Bal. "First Person, Second Person, Second Person, Same Person," em seu livro *Double Exposures: The Subject of Cultural Analysis*, New York: Routledge, 1996: 165-194. Ver também: Dana Polan. "History in Perspectivem Perspective in History. A Commentary on L'origine de la perspective by Hubert Damisch" in: *Camera Obscura* 24, September 1990: 89-97.

¹⁵ The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud. London: The Hogarth Press, 1953-73, vol. 21: 82. (edição brasileira: Freud, Sigmund. O mal-estar da civilização. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 2006, volume XXI).

¹⁶ *Ibid.* Vol. 21: 83.

¹⁷ *Ibid.* Vol. 7: 148. (edição brasileira: Três Ensaio sobre a Sexualidade. In: Freud, *op. cit.*, v.7).

¹⁸ Immanuel Kant. *Critique of Judgment*, translated by Werner S. Pluhar, Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1987: 179-180 (edição brasileira: Kant, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995).

¹⁹ Damisch, H. *The Judgment of Paris*. Chicago: The University of Chicago Press, 1996: 309.

²⁰ Escrevi essa introdução às obras de Damisch durante minha estada na Society for the Humanities na Cornell University. Agradeço profundamente à Cornell University o convite. Gostaria de também agradecer os comentários de Nanette Salomon nesse ensaio.

