

APRESENTAÇÃO CRÍTICA DA OBRA DE DIDI-HUBERMAN E DE SUAS CONCEPÇÕES SOBRE ARTE E IMAGEM

José D'Assunção Barros¹

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

Resumo:

Este artigo busca examinar a obra e concepções de um dos grandes historiadores da Arte e da Imagem, nas décadas recentes: Georges Didi-Huberman (1953). O autor é examinado sob a perspectiva de que, no decorrer de sua produção bibliográfica, tem cumprido funções diversas, tais como a de historiador da arte, crítico de arte, historiador das imagens, e historiador através das imagens.

Palavras-Chave: Imagem; História da Arte, Didi-Huberman.

Abstract:

This article intends to explore the work and perspectives of one of the great art historians from the recent decades: Georges Didi-Huberman (1953). The author is examined under the perspective that, in the whole of his work, has fulfilled different functions, as historian of art, arts critic, historian of images, and historian through images.

Keywords: Images; Art History, Didi-Huberman

¹ Doutor em História Social pela Universidade Federal Fluminense (UFF); Professor da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ), nos Cursos de Mestrado e Graduação em História, e professor colaborador do Programa de Pós-Graduação em História Comparada da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Entre as últimas publicações, destacam-se os livros *O Campo da História* (Petrópolis: Vozes, 2004), *O Projeto de Pesquisa em História* (Petrópolis: Vozes, 2005), *Cidade e História* (Petrópolis: Vozes, 2007), *A Construção Social da Cor* (Petrópolis: Vozes, 2009) e *Teoria da História* (Petrópolis: Vozes, 2011).

Georges Didi-Huberman, autor que iremos examinar neste artigo sob a perspectiva das diversas instâncias que pautam suas obras sobre arte e imagem, tem trazido uma contribuição simultaneamente importante para a filosofia da arte, para teoria da imagem e para a historiografia da Arte, apenas para mencionar três eixos importantes de sua produção. Sua obra expande-se em diversas direções, e isso por si mesmo é já um sinal de novos tempos para a historiografia da Arte, conforme veremos mais adiante.

Nascido na França em 1953, as diversas obras de Georges Didi-Huberman oferecem-se a partir de nuances diversas que – além de abarcarem estudos no campo da fenomenologia, da metodologia e da teoria da Arte – permitem que este escritor e pesquisador francês possa ser definido ao mesmo tempo um ‘historiador da Arte’, um ‘historiador das imagens’ e um ‘historiador através da imagem’. Estas expressões poderão ficar mais esclarecidas após um rápido panorama da diversidade de obras de Didi-Huberman entre 1985 e 2004, mas desde já elas já revelam um singular traço de reconhecimento da complexidade que afeta e estrutura os fenômenos culturais. Esse caminho em direção ao reconhecimento da complexidade é bem característico dos estudos culturais que vão se desenvolvendo a partir das últimas décadas do século XX, e neste aspecto Didi-Huberman está sintonizado com sua época, do mesmo modo que se permite contrastar com toda uma produção já clássica da historiografia da arte.

Em obras como *Fra Angélico* (1995), Didi-Huberman mostra-se ‘historiador da arte’ no sentido mais estrito, valendo-se de seu amplo domínio de conhecimentos especializados em Arte Renascentista. Por outro lado, se em alguns capítulos de *O que vemos, o que nos olha* (1991) ele avança pela teoria e crítica de movimentos da Arte Moderna como o ‘Minimalismo’, o que esta obra apresenta de mais original é sua contribuição para certos aspectos da fenomenologia e teoria da Imagem. Já em obras como *Devant l’image* (1990) e *Devant le temps* (2000), Didi-Huberman revela o seu trabalho mais específico de ‘historiador das imagens’, propondo uma contribuição metodológica que também se mostra importante para a História da Arte. Outros, por fim, são os caminhos percorridos em *L’Image survivante* (2002) – extenso estudo sobre a obra do historiador da arte Aby Warburg que também não deixa de ser um importante ensaio metodológico e de crítica contumaz da tradicional historiografia da arte.

Poderíamos estender esta relação para muito além, citando obras como *Le cube et le visage* (1993), onde Didi-Huberman investe em uma peculiar ‘crítica de arte’ sistematicamente amparada na Psicanálise, de

modo a analisar uma única e atípica escultura de Alberto Giacometti que é desvendada como “iconografia da melancolia”. Ou seria o caso de lembrar *Images malgré tout* (2004), um trabalho mais recente e instaurador de grandes polêmicas, no qual o escritor francês mostra-se não mais como um ‘historiador das imagens’, mas sim como um ‘historiador através das imagens’ – no sentido em que tenta, a partir de quatro imagens fotográficas, construir a história de um determinado acontecimento relacionado com os campos de concentração em Auschwitz.

Este panorama diversificado pode dar uma boa idéia da riqueza da obra de Didi-Huberman. Uma obra tão complexa poderia ser discutida aprofundadamente em variadas direções, mas o que procuraremos fazer em seguida é sintetizar criticamente algumas de suas contribuições essenciais para estas várias questões que vão da história das imagens à história da arte, passando pelas reflexões teóricas e metodológicas. A seriedade de tal exame impõe, contudo, avaliar tanto as influências que dão suporte à obra de Didi-Huberman, quanto os campos de reflexão aos quais ele se opõe.

Em diversas das obras de Didi-Huberman, fica patente a importância dos campos da Psicanálise e da Fenomenologia para o desenvolvimento do seu pensamento subsequente – mas é talvez de Hubert Damisch (n.1928) que ele toma as suas principais influências na primeira fase de sua produção. Existe mesmo todo um quadro teórico apresentado por Hubert Damisch em *Teoria da Nuvem* (1972) que Didi-Huberman irá retomar a partir da elaboração de alguns conceitos, dentre os quais se destaca o importante conceito de “sintoma” a ser esclarecido mais adiante.

Hubert Damisch, como mais tarde Didi-Huberman, queria romper com as simplificações oriundas de campos como o da teoria iconológica de Panófsky (1892-1968) – que em suas análises empenhava-se em reduzir a um único denominador cultural e contextual todos os signos, símbolos e temas de um período estético a ser examinada. Era por exemplo o que Panofsky fizera em *Arquitetura Gótica e Escolástica* (1951) – intenso esforço de estabelecer uma analogia entre a Arte, a Filosofia e a Teologia da Idade Média – e era também o que ele propunha em ensaios mais teóricos como os publicados em *Significado nas Artes Visuais* (1955)².

Este impressionante esforço de encontrar uma sincronicidade perfeita entre uma manifestação estilística (por exemplo, a arquitetura Gótica ou a perspectiva Renascentista) e outros fatos da cultura de um período (como a Escolástica Medieval ou o Antropocentrismo Humanista) – apoiando-se em um “método iconológico” que buscava interpretar as

² Outro exemplo é oferecido por Panofsky no ensaio intitulado *A Perspectiva como Forma Simbólica* (1927), no qual busca relacionar o advento da perspectiva científica do Renascimento com a passagem da visão teocrática medieval à visão antropocêntrica do período humanista.

formas como simbólicas e dotadas de um significado articulado em diversos níveis – é criticado precisamente por Hubert Damisch, e mais tarde por Didi-Huberman. Damisch (1976) considerava a iconologia como um campo de estudos pertinente a uma semiótica da arte, mas buscava relativizar a pretensão panofskyana de legibilidade absoluta da imagem. Seu interesse em *Teoria da Nuvem* era examinar os dispositivos pictóricos (as “nuvens”) que se mostravam como propensos ou suscetíveis de perturbar um certo padrão de organização de visibilidade tido por hegemônico. O que Damisch chamou de “sintoma” correspondia precisamente à capacidade apresentada pela “nuvem” de subverter a hegemonia da representação e a homogeneidade do sentido das imagens. Didi-Huberman, em suas futuras obras, também estaria interessado nos “sintomas” – naquilo que subverte o padrão – e não em estabelecer padrões infalíveis de legibilidade para as imagens de um recorte estilístico. A sua crítica à iconologia de matriz panofskyana será ainda mais severa, conforme veremos mais adiante.

Se o foco crítico de Damisch e de Didi-Huberman se voltava um tanto explicitamente contra o sistema panofskyano de análise iconológica, isto se dava pelo fato de que Panófsky era um autor muito influente no período. Mas algumas mesmas críticas que eram dirigidas contra o historiador alemão que havia fundado o método iconológico poderiam ser estendidas aos representantes da corrente da ‘visibilidade pura’, a exemplo de Alois Riegl (1893 e 1903) e Heinrich Wölfflin (1898 e 1915). Ambos também, como Panófsky, buscavam sustentar a eficácia de sistemas de análise que configuravam leituras unificadas dos objetos artísticos – leituras que de algum modo desconsideravam a complexidade que Damisch e Didi-Huberman estariam tão preocupados em trazer para o primeiro plano de análise.

A Pintura Encarnada (1985) é a primeira obra de fôlego de Didi-Huberman. Além da noção de “sintoma” cunhada por Hubert Damisch em *Teoria da Nuvem*, esta obra de Didi-Huberman já introduz uma série de conceitos importantes para a sua reflexão posterior. Por exemplo, é introduzido aqui o conceito de “pan” – algo que poderia ser traduzido como “pano” ou “tecido” – espécie de “delírio da pele na ordem do sentido pictórico” que o autor busca conceituar, inaugurando as suas preocupações com uma espécie de ‘sentido tátil’ que integraria a visão, mas sem chegar a realizar-se plenamente como sentido tátil³. Esta ordem de preocupações com as relações entre o sentido visual e o sentido tátil – um colocando-se

³ “O sentido tátil, conforme Aristóteles, é ao mesmo tempo aquilo sem o que a visão não pode acontecer e aquilo que constitui o *eschaton* da visão, seu limite – mas também por esta mesma razão, fantásticamente seu telos: tocar seria como a visée (obsessão ou fobia) da visão” (DIDI-HUBERMAN. 1985: 11)

simultaneamente como o limite e como o que torna possível o outro – reaparecerá em *O que vemos, o que nos olha* (1991), notadamente em um marcante trecho onde Didi-Huberman cita uma significativa passagem do *Ulisses* de James Joyce:

“Se se pode pôr os cinco dedos através, é porque é uma grade, se não uma porta. Fecha os olhos e vê” (Didi-Huberman, 1998: 29)

A Pintura Encarnada (1985) apresenta-se como um vigoroso e criativo estudo acerca das “fantasias” da Pintura no Ocidente – ou, utilizando-se a palavra no original, os “fantasmes” da pintura. Além da inspiração conceitual oriunda de Hubert Damisch, o ambiente teórico desta obra é intensamente permeado por uma leitura psicanalítica de cunho lacaniano, ao mesmo tempo em que se vê atravessado por um tratamento da Arte como um envolvimento de “corpo” e “signo”. Daí o próprio conceito de “incarnat” – proposto como “derrame pulsional sobre a imagem”. Para definir o que constituiria este paradigma fantasmático e carnal, que seria específico da pintura ocidental desde as suas origens gregas, Didi-Huberman procura decifrar as três dimensões paradigmáticas que o constituem: a do sentido, a da estética, e a do “pathos”.

A Pintura Encarnada situa-se, portanto, fora do âmbito mais tradicional de uma historiografia da Arte – o que não é o caso de obras posteriores como *Fra Angélico* (1990) e como, talvez, *Le cube et le visage* (1993), esta última mais ligada à crítica do que propriamente à história da Arte, mas igualmente um exercício de leitura psicanalítica através do objeto artístico. Podemos perceber, até aqui, como a produção de Didi-Huberman se desdobra – com estes dois tipos de trabalho – em uma ‘história da arte’ e uma ‘história da imagem’.

É ainda na mesma perspectiva de uma teoria e historiografia da imagem que Didi-Huberman prossegue com *Devant l’image* (1990). Esta obra lhe permite retomar sua vigorosa crítica às grandes esquematizações formalistas da historiografia tradicional da arte e, mais particularmente, ao método iconológico de Panófsky, sistematizando agora uma severa crítica que não chegara a se explicitar tão claramente em *A Pintura Encarnada*. A obra incorpora, portanto, a dimensão de uma crítica historiográfica, e em parte dela Didi-Huberman dedica-se a esclarecer os parâmetros fundadores da Iconologia para em seguida refutar criteriosamente os seus procedimentos. A crítica principal concentra-se na pretensão extremamente totalizadora da Iconologia proposta por Panofsky – que Didi-Huberman

qualifica como uma “omnitradutibilidade da imagem” (Didi-Huberman, 1990: 17). Dito de outra forma, o modelo iconológico difundido por Panófsky investe na idéia de que é possível esgotar a análise da imagem de arte sem deixar nada de fora do alcance de um modelo totalizante e discursivo. O que Didi-Huberman condena é precisamente esta sujeição do visível ao legível – a pretensão de esgotar a leitura e apreensão da imagem a partir de códigos oriundos exclusivamente do discurso verbal.

Em *Devant l'image* (1990), também desempenham um papel importante os conceitos provenientes da matriz psicanalítica e da abordagem teórica inaugurada por Hubert Damisch. Mais uma vez tornam-se operacionalizáveis – neste gesto que visa desmontar a totalização iconológica – conceitos como o de “sintoma”, tomado aqui como aquilo que atravessa e perturba a hegemonia ou o padrão, que é capaz de produzir crise, dilaceramento, emergência do abismo que está oculto sob cada imagem. O sintoma, enfim, é a fenda através da qual as imagens podem revelar “sua estrutura complexa e suas latências incontroláveis” (Huchet, 1998: 17).

De igual maneira, habitam o instrumental teórico de *Devant l'Image* outras noções que dialogam com os meios freudianos e lacanianos – como por exemplo a ligação dentre imaginário e “sonho”, e o papel deste como gerador de “figurabilidade”. Este mergulho nas potencialidades menos aparentes da imagem torna-se imprescindível para que Didi-Huberman possa romper com um padrão de historiografia da arte que seria já secular, e que empreende a impiedosa captura da “imagem” pelo “discurso” desde Vasari no século XVI – mas sobretudo com Winckelmann (1717-1768) no século XVIII, habitualmente apontado como o moderno fundador da História da Arte enquanto disciplina. Ao contrário de toda uma historiografia que vem seguindo um padrão já secular no que se refere à captação do sentido e à sujeição da imagem pelo *logos*, Didi-Huberman indaga pelas possibilidades de imaginar “uma História da Arte cujo objeto fosse a esfera de todos os não-sentidos contidos na imagem” (Didi-Huberman, 1990: 17).

Devant l'Image, enfim, mostra-se como um passo adiante no empenho de Georges Didi-Huberman em desqualificar as apropriações simplificadas e meramente ilustrativas da imagem, mostrando que a história das imagens é uma história de objetos psicológica e sintomaticamente complexos. Existem duas obras de Didi-Huberman que complementam em direções diferentes as proposições inauguradas por *Devant l'Image*. Uma delas é escrita no ano seguinte, intitulado-se enigmaticamente *O que vemos, o que nos olha* (1991), e que a

complementa trazendo um novo universo empírico para validação de sua teoria. A outra obra é *Devant le Temps* (2000), escrita dez anos depois.

Se *Devant l'Image* mostra a complexidade da imagem no sentido psicológico e fenomenológico, *Devant le Temps* avança ainda mais no estudo desta complexidade. Didi-Huberman procura aqui ressaltar em que medida a história das imagens constitui-se a partir de “objetos temporalmente impuros” (isto é, complexos no sentido temporal, e não apenas no sentido psicológico). As imagens não são nem os puros “fetiches intemporais” em que as transforma a estética clássica, e nem as simples crônicas figurativas – ilustrações de contextos enfileirados numa sucessão cronológica de tipo linear – tal como propunha a história positivista da arte. Ao obrigar a história da Arte a repensar os modos de conduzir a sua temporalidade, e a considerar ritmos heterogêneos que formam anacronismos que habitualmente não são percebidos nas tradicionais análises da imagem, Didi-Huberman afasta-se radicalmente das ainda vivas concepções que são heranças da antiga historiografia neoclássica encabeçada por Winckelmann, com sua interminável descrição de ciclos artísticos de grandeza e decadência. Ao lado desta obra, o aprofundamento das questões que visam reformular o tratamento do tempo pela História da Arte seria retomado depois, com *L'Image Survivante* (2002), ensaio que parte de uma discussão da obra do historiador da arte Aby Warburg (1866-1929).

Conforme já foi ressaltado, *O que vemos, o que nos olha* (1991) complementa *Devant l'Image* em outra direção. Esta obra é um verdadeiro “tour de force” para os caminhos abertos por Didi-Huberman em *Devant l'Image*, e que mais tarde seriam complementados por *Devant le Temps*. A razão disto que é Didi-Huberman abandona aqui os exemplos medievais e renascentistas que haviam sido evocados em *Devant l'Image*, e que facilitavam de algum modo a identificação e compreensão de sintomas em vista do fato de pertencerem ao regime figurativo de representação (deixando de contribuir, portanto, para testar os limites de sua teoria). Em *O que vemos, o que nos olha*, Didi-Huberman mergulha agora na produção artística contemporânea – focalizando formas abstratas desprovidas de traços humanos.

Antes de mais nada, é oportuno citar os diálogos teóricos desta obra que renova os interesses pela Psicanálise, mas que introduz ainda um novo e rico entrecruzamento de redes teóricas. O viés Freud-Lacan, a fenomenologia de Merleau-Ponty e a filosofia da história de Walter Benjamin são aqui combinados para abordar um universo igualmente rico de fontes que inclui desde as obras de arte até os textos críticos sobre a arte, notadamente os produzidos pelos próprios criadores de arte.

É a partir destas bases que, com brilhante demonstração, Didi-Huberman desvenda o que seria o outro lado de algumas propostas da arte contemporânea. Entre outros aspectos, é trazido a nu o lado oculto e sintomático de uma arte Minimalista que – através de volumes que pretensamente não indicariam outra coisa que não eles mesmos – guardariam contudo surpreendentes relações antropomórficas com o humano. Assim, contra a vontade ou consciência de seus próprios criadores, os volumes minimalistas apresentariam “semelhanças” e “dessemelhanças” relativamente ao humano – semelhanças nos padrões de proporção, dessemelhança na forma geométrica. Tal é a audaciosa análise empreendida por Didi-Huberman.

Mas a contribuição inestimável da obra é mesmo a possibilidade de oferecer mais um desvendamento da complexidade do fenômeno imagético – seja no seu jogo ambíguo de distância e presença, seja na sua rede oculta de sintomas e não-sentidos, finalmente proposta como objeto de busca de uma História da Arte e das imagens que não se contenta mais com a mera explicitação dos sentidos aparentes. O mérito de ter estabelecido os parâmetros possíveis para uma História da Arte que é também uma Filosofia das Imagens está, portanto, bem representado por estas três obras (*Devant l'Image, O que vemos ...* e *Devant le Temps*), sendo possível acrescentar-lhes ainda *L'Image survivante* (2002).

L'Image survivante (2002) apresenta-se como uma cuidadosa análise da contribuição de Aby Warburg (1866-1929) – um dos mais respeitados historiadores da arte do último século. Dentro de um universo onde predominam as historiografias da arte lineares e as pretensões interpretativas totalizantes, Warburg surge para Didi-Huberman como um nome de resistência, capaz de propor um modelo cultural da história que está atento aos inconscientes do tempo em oposição ao tradicional esquema temporal de sucessões de estilos encadeados em um infundável jogo de progresso e declínio, de começo e recomeço, de nascimento e aniquilação. A análise crítica da obra de Warburg mostra-se um excelente pretexto para retomar as abordagens da complexidade temporal que se oculta em cada imagem que atravessa sucessivas épocas sob a forma de patrimônio visual reavivado por novas recepções.

O que Didi-Huberman faz neste livro é render justas homenagens ao historiador que primeiro imaginou a possibilidade de construir sistematicamente uma história da arte que levasse em conta a complexidade do tempo das imagens. Assim, ele mostra que o processo muito específico da história das imagens que “sobrevivem no tempo” (“imagens sobreviventes”) não pode ser adequadamente entendido conforme o antigo modelo cronológico que remete àquilo que Aby Warburg chamou de um

“evolucionismo descritivo”. Eis aí a linha da qual descende o próprio Didi-Huberman, linha que de alguma maneira também havia sido pelo menos vislumbrada por Jacob Burckhardt na sua célebre percepção de que “o Renascimento é impuro, tanto nos seus estilos artísticos como na temporalidade complexa das suas idas e vindas entre o presente vivo e a Antiguidade rememorada” (Didi-Huberman, 2002: 18). E é talvez esta a principal contribuição do próprio Georges Didi-Huberman para a historiografia da arte ocidental: uma permanente e atualizada busca da irreduzível complexidade das ‘imagens sobreviventes’ que atravessam o tempo, e conseqüentemente da complexidade do próprio material a partir do qual pode ser constituída uma História da Arte que não seja nem simplista, nem linear, nem esquematicamente totalizadora.

As obras que vão de “Devant l’Image” a “l’Image survivante” integram-se intimamente, conforme se pode ver. Elas parecem se completar na totalidade desta produção, embora não linearmente. “Devant le Temps” (2000) é o complemento natural de “Devant l’Image” (1990) na busca da complexidade interna das imagens. Esta última obra, por outro lado, tem em “O que nos olha ...” (1991) o seu complemento empírico, já que dos exemplos figurativos da Idade Média e Renascimento passa-se depois à identificação de “sintomas” na Arte Moderna. E “L’image survivante” (2002) explicita através de Aby Warburg a linhagem a que pertence o próprio Didi-Huberman no que se refere à questão da complexidade imagética.

Existe por fim uma obra mais recente com a qual vale a pena encerrar este pequeno panorama. Aqui nos defrontamos com um outro Didi-Huberman, que agora poderíamos qualificar não mais como um “historiador das imagens”, mas como um ‘historiador *através* das imagens’. *Images malgré tout* (2004) insere-se de fato em uma perspectiva particularmente historiográfica – e pretende contribuir metodologicamente para esta perspectiva. Didi-Huberman aventura-se aqui por uma problemática pouco percorrida pelos historiadores da arte tradicionais, e dispõe-se a examinar o período Nazista. O ponto de partida são quatro fotos de um campo de concentração que retratariam e documentariam um processo de extermínio encaminhado por dirigentes nazistas – as únicas fontes visíveis deste evento. Através desta obra, Didi-Huberman pergunta-se pelas condições dentro das quais uma fonte visual pode ser utilizada pela análise historiográfica, e indaga pela importância de seu uso em situações em que ocorrem vazios documentais de outros tipos. O texto é na verdade o pretexto para uma série de reflexões metodológicas que interessariam tanto a História da Arte como a História em sentido mais amplo, mas que devido ao seu material de análise (fotos de uma cena de extermínio) acabou

provocando críticas severas de comentaristas como Elisabeth Pagnoux et Gérard Wajcman. Sem querer, as imagens proibitivas de Auschwitz trazem uma nova questão à tona, que é a de um mapeamento não confessado acerca daquilo que pode ou não pode ser abordado neste complexo campo de estudos da imagem.

Concluído este breve panorama acerca da produção de Didi-Huberman, perguntamo-nos o que nos revela esta diversidade de novos posicionamentos frente à análise do objeto artístico ou da imagem, de modo mais geral, e particularmente por oposição aos esquemas totalizantes que eram comuns em autores que remontam ao início do século XX, tais como Heinrich Wölfflin e Alois Riegl, entre outros. A nosso ver, Didi-Huberman exemplifica bem a figura de um novo tipo de historiador da arte que começa a ter espaço, e mesmo a ser exigido, pelo contexto da complexidade. A possibilidade e a necessidade de lidar com aproximações interdisciplinares, bem como a tendência a diversificar as perspectivas e interesses de estudo para muito além do conteúdo e da forma, parecem aqui assinalar uma ampliação do campo da historiografia. De igual maneira, torna-se visível uma desconfiança em relação aos modelos de compreensão mais totalizantes, ou em relação aos modelos esquemáticos capazes de dar conta de toda a produção artística de uma sociedade. De algum modo, clama por um novo modelo de historiografia da arte a própria multidiversificação das possibilidades artísticas que se intensifica a partir das últimas décadas do século XX, a exemplo dos gêneros artísticos que se interpenetram e se desfazem (a pintura que salta para fora da tela ou que adquire uma terceira dimensão, a “instalação” que se apresenta simultaneamente como obra visual, arquitetura e campo de interação com o espectador).

Para concluir, podemos ressaltar que, no contexto das últimas décadas do século XX, a diversificação de propostas e campos de atuação que se apresentam para o historiador da arte mostra-se, com Didi-Huberman, como um sintoma claro da complexidade dos novos tempos. O reconhecimento crescente desta complexidade, que se faz particularmente explícita quando comparamos a produção analítica de Huberman com os historiadores de arte do início do século, é mesmo uma marca essencial desta nova fase da historiografia da arte que começa a se desenhar a partir dos anos 1960 e que já está em pleno vigor nos anos 1980. As últimas décadas do século XX começam a contrapor a todo um especialismo – que fora a marca do século XX nos meios acadêmicos – a emergência de uma atuação mais complexa e interdisciplinar dos diversos pensadores das ciências humanas e, em particular, da historiografia e da crítica da arte. O crítico e analista especializado na abordagem única, no interesse em

perscrutar uma única temática, no ofício historiográfico monolítico, eternamente a repetição de si mesmo, começa a ser confrontado com uma diversificação maior de caminhos e possibilidades de análise de fenômenos que, cada vez mais francamente é reconhecido, são definitivamente fenômenos complexos. A variedade de caminhos percorridos por Didi-Huberman quando se coloca diante dos processos relacionados com a construção e história da Arte mostra um pouco disso: a coragem e a necessidade, cada vez mais exigida dos historiadores em geral, de trazer variedade aos seus procedimentos e às suas escolhas.

A variedade de procedimentos e de campos de interesse expressos na obra de Didi-Huberman corresponde a uma historiografia que se multidiversifica – com linhas de ação que vão da História da Cultura Material à Micro-História, da Nova História Política à História Cultural, dos novos desenvolvimentos da História Econômica à Psico-História. Ademais, uma questão importante contextualiza e corresponde à produção historiográfica de Didi-Huberman a partir dos anos 1980. De um lado, no campo da produção artística, as experiências da arte contemporânea que um dia foram extremamente inovadoras começam a se repetir; já não se pode falar em grandes movimentos ou correntes artísticas, e teóricos como Arthur Danto (1996) e Hans Belting (2006) trazem para a pauta do dia uma discussão sobre o fim da Arte, tal como a conhecemos. De outro lado, e por contraste, a historiografia destes novos tempos conhece uma explosão de novos modos de expressão ao nível discursivo e de novas formas de aproximação em relação aos seus objetos temáticos. Multiplicam-se as escalas de observação possíveis de serem utilizadas pelos historiadores (do macro ao micro), ampliam-se os interesses em capturar as diversas vozes sociais em uma historiografia que se mostra cada vez mais polifônica, e o próprio discurso historiográfico passa a se beneficiar de revoluções estilísticas que já haviam sido conquistadas há décadas pela arte e pela literatura modernas. De igual maneira, nos anos 1980 e 90 as micro-narrativas se apresentam aos micro-historiadores como alternativas para as narrativas totalizantes tradicionais; a Psico-História e a História do Imaginário convidam a um mergulho no ambiente mental dos diversos atores sociais; e a própria História Comparada se afirma na historiografia como uma alternativa para os tradicionais recortes historiográficos, oferecendo a possibilidade de análise simultânea de espaço-tempos diferenciados. Estas novas possibilidades, entre outras, têm multiplicado tanto os objetos de interesse dos historiadores como os seus modos de expressão. Eis aqui, mais uma vez, a instigante tensão entre o antigo (o moderno artístico que já se transformou em tradição) e o novo (a historiografia que nas últimas décadas começa a explorar novas formas de

expressão e se abrir a escolhas historiográficas inusitadas). A historiografia da arte, mais uma vez, mas de modo inverso, acha-se suspensa entre os descolamentos produzidos pelos dois termos que a fundamentam (a arte e a historiografia).

Por fim, podemos notar ainda que, em Didi-Huberman não vemos nenhuma preocupação em desenvolver uma metodologia propriamente dita, e sim uma grande contribuição em termos de conceitos inovadores que se adaptam à sua flexibilidade nos modos de expressão, para além da busca incessante de novas perspectivas de observação relativamente aos fenômenos relacionados à Arte e à Imagem. Aqui temos aquele já mencionado desejo de dirigir, para o passado artístico a ser analisado, a pluralidade de olhares, escalas e escolhas temáticas que é já tão típica de nosso tempo.

A posição de Didi-Huberman no coração do debate sobre a Pós-Modernidade – questão complexa que mereceria um estudo à parte – reflete-se na obra que pudemos examinar. Vale lembrar, entre inúmeros aspectos, que a uma produção artística que começa a assistir nos anos 1960 ao rompimento dos limites fixos entre os gêneros artísticos (a “instalação”, que une pintura, arquitetura e cenografia; a “poesia concreta”, que une poesia e visualidade, e tantas outras experiências como as esculturas sonoras, a música cênica, as pinturas que transbordam para fora da tela), corresponde também a uma historiografia na qual começam a se romper os limites fixos de especialização e a rigidez dos gêneros historiográficos tradicionais, de modo que já veremos em Didi-Huberman a alternância e imbricamento entre o historiador da arte, o historiador da imagem, o historiador através da arte e outras experiências difíceis de definir no âmbito das tradicionais categorias historiográficas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARGAN, Giulio C. e FAGIOLO, Maurizio. *Guia de História da Arte*. Lisboa: Estampa, 1994.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia de Letras, 1992.
- BELTING, Hans. *O Fim da História da Arte*. Rio de Janeiro: CosacNaify, 2006.
- BENJAMIN, W. *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio D'Água, 1992.

- DAMISH, Hubert. *Théorie du nuage – Pour une histoire de la peinture*. Paris: Seuil, 1972.
- DAMISCH, Hubert. *Théorie du Nuage*, op.cit, e também “ Sémiologie et iconographie” in *Francastel et après*. Paris: Denoel-Gonthier, 1976.
- DANTO, Arthur. *After the End of Art*. Princeton: Princeton University Press, 1996 [Após o Fim da Arte – a arte contemporânea e os limites da História. São Paulo: Edusp, 2006.]
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *La peinture incarnée*. Paris : Minuit, 1985.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant l’image – Questions posées aux fins d’une histoire de l’art*. Paris : Minuit, 1990.
- DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha* (1991). Rio de Janeiro: Edição 34, 1998.
- DIDI-HUBERMAN, George. *Le cube et le visage*. Paris: Minuit, 1993.
- DIDI-HUBERMAN, George. *Fra Angelico*. Paris: Minuit, 1995.
- DIDI-HUBERMAN, George. 1998. *Pasmés - essais sur l'apparition*. Paris: Minuit, 1998.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant le temps – Histoire de l’art et anachronisme des images*. Paris : Les Editions Minuit, 2000.
- DIDI-HUBERMAN, George. *L’image survivante. Histoire de l’art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Minuit, 2002.
- DIDI-HUBERMAN, George. *Images malgré tout*. Paris: Minuit, 2004.
- GOMBRICH, Ernst. *A História da Arte*. São Paulo: LTC, 2000.
- GREENBERG, Clement. “Abstração pós-pictórica” (1964) in Glória Ferreira e Cecília Cotrim de Mello (orgs.). *Clement Greenberg e o Debate Crítico*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.
- GREENBERG, Clement. *Art and Culture – critical essays*. Boston: Beacon Press, 1961 [*Arte e Cultura*. São Paulo: Ática, 1996].
- GREENBERG, Clement et al. *Clement Greenberg e o Debate Crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- HUCHET, Stéphane “Passos e caminhos de uma Teoria da Arte” in DIDI-HUBERMAN, *O que vemos, o que nos olha*. Rio de Janeiro: Edição 34, 1998.
- KRAUSS, Rosalind. “Uma visão do modernismo” [1972] in GREENBERG et al. *Clement Greenberg e o Debate Crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. p.163-174.
- PANOFSKY, Erwin. *Perspectiva como Forma Simbólica*. Lisboa: Edições 70, 1999. (*Die Perspective als symbolische Form*, Leipzig: G.B. Teubner, 1927).

- PANOFSKY, Erwin. *Arquitetura Gótica e Escolástica*. São Paulo: Martins Fontes, 1991 [original: 1955].
- PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1994 [original : 1955]
- RIEGL, Aloïs. *Le culte moderne des monuments. Son essence et sa genèse*. Paris: Seuil, 1984 [original: 1903].
- RIEGL, Alois. *Problemas de estilo. Fundamentos para uma historia de la ornamentación*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980 [original: 1893].
- ROSENBERG, Harold. “Action painting: crise e distorções” [1961] in GREENBERG et al. *Clement Greenberg e o Debate Crítico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. p.153-162.
- SHAPIRO. *A Unidade na Arte de Picasso*, São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- WÖLFFLIN, Heinrich. *Renascimento e barroco; estudo sobre a essência do estilo e sua origem na Itália*. São Paulo: Perspectiva, 1989 [original: 1898].
- WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos Fundamentais da História da Arte*, São Paulo: Martins Fontes, 1982 [original: 1915].