

A PINTURA COMO MODELO

Yve-Alain Bois

Tradução do inglês: Duda Machado

RESUMO

Este texto é um comentário de Yve-Alain Bois sobre o livro *Fenêtre jaune cadmium*, de Hubert Damisch. Ao enfrentar a questão: "o que significa *pensar* para um pintor?", Damisch — de acordo com Yve-Alain — procura identificar não só qual é o modo de pensar que está em jogo na pintura, mas, acima de tudo, o que significa, para quem escreve, o pensamento pictórico. Ou, nos termos utilizados na década de 60, Damisch procura responder à questão de se a pintura é uma prática teórica.

Palavras-chave: pintura, história da arte.

SUMMARY

This article consists of Yve-Alain Bois' commentary on Hubert Damisch's book, *Fenêtre jaune cadmium*. According to Yve-Alain, in raising the question "what does it mean for a painter to think?", Damisch seeks to identify not only what mode of thought is involved in painting, but, above all, what pictorial thought means to writers. Or rather, in the terms used in the 1960s, Damisch attempts to answer the question of whether painting is a theoretical practice. *Keywords:* painting; art history.

A superação de uma certa autocomplacência marca, durante a década de 1970, um movimento interno na História da Arte francesa, dominada pelo positivismo e "atribuicionismo" no meio acadêmico e pelos ensaios, de maior circulação pública, realizados por escritores e filósofos.

A trajetória intelectual de Yve-Alain Bois está identificada com este questionamento e terá na revista Macula, fundada por ele e por Jean Clay em 1978, um marco significativo. A orientação da revista parece visar vários objetivos interligados: a afirmação da especificidade da História da Arte como forma de conhecimento, a reflexão sobre a arte contemporânea e a abertura para novos autores, em particular os estrangeiros, até então não traduzidos na França.

Os artigos retomam temas tradicionais e de arte contemporânea dissolvendo, assim, os limites entre História e Crítica de Arte, operam uma releitura da Escola de Paris e divulgam a produção norte-americana ainda vista com resistência pelos franceses. Entre os autores inéditos, a escolha dos

Este artigo, publicado originalmente na revista *October* (nº 37, verão de 1986), resenha o livro *Fenêtre jaune cadmium, ou les dessous de la peinture*, de Hubert Damisch (Paris: Editions de Seuil, 1984).

textos de Greenberg funciona com o objetivo de afirmar a importância de leituras próprias ao campo da arte sem, contudo, ignorar o formalismo das suas concepções. Neste sentido, a influência de Roland Barthes, que foi orientador de Yve-Alain Bois, pode ter sido uma alternativa pela sua insistência na especificidade histórica das relações estruturais entre as várias séries "ideológicas", quando ele se refere à "responsabilidade histórica das formas".

Outra marcante presença entre os articulistas de Macula e, também, na formação de Yve-Alain Bois foi a de Hubert Damisch, pelo questionamento que desenvolveu da categoria de estilo e da Iconologia de Panofsky, compreendendo a arte "não como ilustração de uma teoria, mas como um modelo, um modelo teórico em si".

Esta revisão da crítica francesa trouxe uma aproximação natural entre eles e a crítica norte-americana reunida em torno da revista October, editada entre outros por Rosalind Krauss, que vinha trabalhando questões semelhantes. Além de se incorporar ao conselho editorial de October, Yve-Alain transferiu-se para os Estados Unidos, tornando-se professor de História da Arte da Johns Hopkins University e atualmente de Harvard.

A partir daí cresce, ainda mais, sua relação com a arte americana que o leva a produzir textos para catálogos de alguns artistas como Barnett Newman, Richard Serra, Robert Rymann e Brice Marden, tendo sido, inclusive, convidado por William Rubin a escrever o catálogo da retrospectiva de Ad Reinhardt no MOMA em 1990.

Sem perder seus vínculos com a França e a Europa, é também o autor do texto do catálogo para a exposição de Matisse que teve lugar no Centre Georges Pompidou em 1993. Atualmente, dedica-se à realização da curadoria da retrospectiva de Mondrian, a ser inaugurada em 1994 na Holanda e que percorrerá um circuito de museus, terminando no MOMA em 1991.

O artigo "Painting as model", escrito em 1986, mostra as ligações intelectuais de Yve-Alain Bois com Damisch que, com o tempo, vêm ganhando crescente distinção. Enquanto Damisch incursiona por temáticas mais abrangentes relacionadas à formulação de uma "iconologia analítica", privilegiando uma história de longa duração como em seu livro O julgamento de Paris, Yve-Alain se concentra num compromisso mais focado na análise de obras e sua revelação.

Uma particularidade biográfica liga Yve-Alain Bois ao Brasil. Ainda bem jovem tornou-se amigo de Lygia Clark. Este conhecimento deixou contribuições na sua formação. Se Mondrian, por exemplo, era uma grande admiração sua desde adolescente, foi Lygia quem, segundo ele, o fez compreender com maior profundidade a obra do artista.

Em julho último, a convite do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, Yve-Alain esteve na PUC-Rio para ministrar três palestras. Nessa ocasião pôde-se constatar o rigor e a inteligência da sua reflexão, além da postura crítica que mantém sobre a política da arte, que, aliás, têm sido características do seu trabalho. (Carlos Zilio)



"O que significa pensar para um pintor?" — é a esta velha questão que Hubert Damisch retornou em conexão com a arte deste século e que só ele na França parece considerar seriamente. Não só qual é o papel do pensamento especulativo para o trabalho do pintor? Mas, acima de tudo, qual é o modo de pensar que está em jogo na pintura? Pode-se pensar em pintura como se pode sonhar em cores? E há algo assim como um pensamento pictórico que poderia ser diferente do que Klee chamou "pensamento visual"? Ou, para usar a linguagem em voga dez anos atrás, a pintura é uma prática teórica? Pode-se designar o lugar do teórico na pintura sem violentá-la, isto é, sem descaracterizar a especificidade da pintura, sem anexá-la a um discurso aplicado cujas malhas são demasiado frouxas para dar conta de modo adequado das irregularidades da pintura? Não há em nenhum momento do livro de Damisch esses amplos exames da idéia do "pictórico". Em vez disso, a cada passo, há a formulação de uma questão levantada pela obra de arte dentro de uma moldura histórica determinada, e a busca de um modelo teórico com o qual se poderia comparar as operações efetuadas pela obra e com o qual se poderia enfrentá-las. Essa abordagem pressupõe ao mesmo tempo uma rejeição de categorias estilísticas estabelecidas (e indiretamente um interesse em novos agrupamentos ou categorias transversais), um novo ponto de partida para uma investigação em face de cada nova obra e uma atenção permanente ao modo de operar da pintura em relação ao discurso. Pois a questão de Damisch é também, como veremos: o que significa para quem escreve o pensamento pictórico?

O livro de Damisch ocupa um lugar único na França, já que se opõe resolutamente a estes pontos: (1) a abordagem de meros colecionadores de dados adotada por historiadores de arte tradicionais, cujo verdadeiro horror ao que é teórico conduziu gradualmente seus textos a uma tagarelice de documentaristas e antiquários — no sentido que Nietzsche deu a essa palavra (com muito poucas exceções, a arte do século XX permaneceu intocada na França devido a esse tipo de discurso voraz, no máximo empírico, e que de história só tem o nome); (2) a inaptidão da crítica de arte, uma forma de jornalismo com frequência amnésica por ter que se adaptar constantemente às tendências do mercado; (3) aquele gênero tipicamente francês, inaugurado de um lado por Baudelaire e de outro provavelmente por Sartre, do texto sobre arte escrito por um literato ou por um filósofo, cada um fazendo o seu pequeno número, um exercício aparentemente obrigatório para quem quer atingir o panteão das letras ou do pensamento.

O livro de Damisch expõe a incompetência fundamental dos dois primeiros discursos (demonstrando aos historiadores sua recusa em perguntar a si mesmos sobre o tipo de historicidade de seu tema; ensinando aos críticos o que põe em questão a certeza de seus julgamentos), mas é em relação à terceira e absolutamente hegemônica forma de texto que sua lição

parece ser mais importante. Por quê? Porque Damisch nos ensina acima de tudo a nos livrarmos do enrijecedor conceito de imagem sobre o qual esse tipo de texto está fundado — textos arrogantes, ignorantes, predatórios que consideram a pintura uma coleção de imagens a serem perseguidas, ilustrações que devem ser capturadas.

Um exemplo: Jacques Lacan, em geral tão atento ao significativo quando a linguagem está em jogo, é repreendido por ter invocado "modelos abstratos desde o começo" quando confrontado com os trançados de François Rouan (os eternos nós de Borromini, à maneira de Lacan) em vez de examiná-los "à evidência" do detalhe de fabricação (pp. 280-1). Não que Damisch tenha alguma coisa contra os modelos abstratos em si mesmos; ele simplesmente afirma que a obra os produz necessariamente para quem quer que se dê ao trabalho de observar; e que nesse caso nem a pintura de Rouan nem a teoria dos nós ganha alguma coisa com uma demonstração *a priori* do eminente psicanalista¹. Damisch também não é nenhum promotor tentando recolher todas as observações insolentes que caracterizam o discurso de seus contemporâneos sobre a arte. Há pouca polêmica em *Fenêtre jaune cadmium*, que consiste em ensaios escritos entre 1958 e 1984. Ou melhor, há uma *polémique d'envoi*, como se fala de *coup d'envoi*, "um pontapé inicial" que rege, se não todo o livro, pelo menos os trechos da primeira e da segunda partes, respectivamente intitulados "L'image et le tableau" e "Théoremes".

O modelo perceptivo

Embora possam parecer estranhas a quem as lê hoje, as páginas que Damisch dedica a Sartre são decisivas, e agora mais do que nunca, eu acrescentaria. Referem-se à tese de Sartre de que não existe algo assim como uma percepção estética, já que o objeto estético é uma coisa "irreal", apreendida pela "consciência imaginante". Essa tese, do *L'imaginaire* de Sartre, afirma, nas palavras de Damisch,

que um retrato, uma paisagem, uma forma só podem ser reconhecidos na pintura na medida em que deixemos de ver a pintura como ela é, materialmente falando, e na medida em que a consciência retroceda em relação à realidade para produzir uma imagem do objeto representado (p. 67).

Uma tese dessas, no máximo, só poderia ter validade para um tipo de pintura ilusionista que, mesmo admitindo sua plena existência, só poderia ocorrer num momento particular da história. Que a estética de Sartre seja uma estética da mimese, no sentido mais tradicional da palavra, não é difícil

(1) O texto de Jacques Lacan sobre Rouan, ilustrado com dezessete figuras de nós, começa assim: "François Rouan pinta sobre tiras. Se eu ousasse, eu o aconselharia a mudar isso e a pintar sobre tranças." "Esse texto, originalmente publicado no catálogo da exposição de Rouan no Musée Cantini (Marseille, 1978) foi reimpresso no catálogo da exposição do Centre Georges Pompidou (Paris, 1983), um catálogo para o qual Damisch escreveu o prefácio, reimpresso em *Fenêtre jaune cadmium*. A resposta de Damisch é simplesmente que as tranças estão presentes em toda a pintura de Rouan para aqueles que são capazes de vê-las.

nem fundamental ser demonstrado, ainda que tenha causado um impacto considerável em sua época. O que é importante no texto de Damisch é que ele toma essa estética como emblemática ao desenvolver sua polêmica num ensaio sobre um dos mais complexos pintores abstratos, ou seja Mondrian. Pois não se trata apenas de que a "atitude imaginante", segundo a designação de Sartre, cegue nossos *literati* e filósofos diante da ruptura constituída pela "pintura abstrata", mas também de que essa "atitude imaginante" governe ainda hoje em dia os estudos da maioria dos historiadores de arte, na maior parte americanos, que se interessam por esse tipo de pintura. Se proliferam as dissertações que convertem o *Quadrado negro* de Malevitch num eclipse solar, as últimas obras de Rothko em versões estilizadas da Pietà e da Descida da Cruz, ou o *Broadway boogie-woogie* de Mondrian numa interpretação do mapa subterrâneo de Nova York, é porque o tipo de relação com a arte denunciado por Damisch não só permanece entre nós mas, devido à hostilidade vigente em relação à teoria, desfruta de uma boa oportunidade para se tornar absolutamente dominante. O texto de Damisch nos mostra, no entanto, que não é preciso procurar por "une femme là-dessous" para que permaneçamos amarrados a um sistema de interpretação do qual Sartre foi o epônimo. A simples desatenção à especificidade do objeto é suficiente para nos conduzir de volta a esse sistema; daí o interesse de Damisch pelo detalhe do significante, pela textura da pintura, por tudo que, segundo Sartre, sendo real, "não se torna objeto de apreciação estética"².

O caso de Mondrian é sintomático. Quantas leituras puramente geométricas (indiferentes ao meio de expressão), quantas interpretações resultantes da cegueira diante dos jogos sutis da pintura não geraram a imagem predominante de uma grade imposta a um fundo neutro? Desde seu texto formidável de 1958 e do ponto de vista da controvérsia com Sartre, Damisch vê em Mondrian um pintor das aporias da percepção, precisamente o oposto ao gênero da "abstração geométrica" de que ele é supostamente o arauto. Pela primeira vez, ao que sei, a tarefa de destruição efetuada pelo pintor holandês foi compreendida como uma operação integrada, comandando cada detalhe de sua pintura. Para compreender, por exemplo, o abandono de todas as curvas, não há necessidade de imiscuir-se no "nonsense" teosófico com o qual a mente do artista se ocupou momentaneamente. É porque tem a função de destruir o plano enquanto tal que a linha precisa ser reta:

A interdição de qualquer outra linha a não ser a reta correspondia ao fato experimental de que uma linha curva dentro de uma tela ou num papel define os espaços "cheios" ou "vazios", os quais a "consciência imaginante" é irresistivelmente levada a considerar em detrimento da linha que serve como seu pretexto. As pinturas de Mondrian são feitas para contrariar tais impulsos e para impedir o movimento pelo qual um objeto irreal é formado pela realidade tangível da pintura, o olho

(2) "O que é real, como nunca se deveria cansar de dizer, são os resultados das pinceladas, a camada de tinta sobre a tela, sua textura, o verniz aplicado sobre as cores. Mas tudo isso é precisamente o que não se torna objeto de apreciação estética" (Jean-Paul Sartre, *L'imaginaire*. Paris: Gallimard, 1940, p. 240).

sendo conduzido sem cessar para seus elementos constitutivos, linha, cor, plano (p. 69).

A tese de Damisch é rigosamente anti-sartriana: em oposição à "consciência imaginante", que tem necessariamente como proposta a constituição de uma imagem, ele vê nas telas de Mondrian, nas de Pollock, no *Retrato de Vollard* de Picasso, cada uma em sua própria modalidade, "um caleidoscópio sempre revertido que oferece à percepção estética uma tarefa ao mesmo tempo nova e sem fim determinável [...] o 'significado' da obra consistindo precisamente nesse apelo ambíguo e móvel (p. 78). Ou ainda: "Se o pintor escolheu proibir a consciência imaginante de seguir seu livre curso [...] é em nome do propósito de despertar no espectador a inquietação que deveria acompanhar a percepção de uma pintura" (p. 71).

Ora, essa tarefa do pintor é o cerne de sua arte; é o que faz de sua tela um modelo teórico específico, o desenvolvimento de um pensamento cujo aspecto propriamente pictórico não pode ser eludido:

Ninguém pode se deixar levar pelo devaneio frente a uma pintura de Mondrian, nem pela contemplação pura. Mas é aqui que entra em cena, além do prazer sensorial garantido por Sartre, uma atividade mais secreta da consciência, uma atividade por definição sem nenhum fim determinável, contrária à atividade imaginante que se exaure na constituição de seu objeto. Cada vez que a percepção acha que pode ir além do que é dado para ver em direção ao que constituiria um significado, ela é imediatamente conduzida de volta à primeira experiência, pois precisa recuar para constituir aquele branco como fundo e aquele negro como forma (p. 71).

Eu chamaria esse modelo teórico introduzido por Damisch de perceptivo, mas por antífrase, porque para os pintores estudados é, em cada caso, uma questão de "perturbar as estruturas permanentes de percepção e, em primeiro lugar, a relação figura/fundo, além da qual não se pode falar de um campo perceptivo" (p. 110, em referência a Dubuffet). Com a exceção de um ou dois textos, especialmente o de 1974 sobre Valerio Adami, no qual uma avaliação positiva do conceito de imagem e da estética de Sartre se deixa insinuar, todos os artigos de *Fenêtre jaune cadmium* insistem nesse ponto: "A pintura, tanto para quem a produz quanto para quem a consome, é sempre uma questão de percepção" (p. 148). E todos os exemplos escolhidos (exceto os de Adami e Saul Steinberg) apontam como tarefa preliminar da modernidade confundir a relação figura/fundo, pois sem esse asseguramento nenhuma percepção pode instalar uma síntese imaginante.

É esse "modelo perceptivo" que permite a Damisch não só comparar Pollock e Mondrian, mas ainda estabelecer a ambiguidade da relação figura/fundo como o próprio tema que entrelaça os pintores americanos e rejeitar como particularmente improdutivo a divisão que alguns tentaram consolidar entre o grande período abstrato de Pollock, os seus trabalhos de 1947-50, as chamadas telas figurativas de 1951 e dos anos seguintes. Do mesmo modo, o grande período de Dubuffet (os anos 50) é decifrado, em referência direta a Merleau-Ponty, como um momento essencial dessa história da ambiguidade perceptiva:

Ao tratar as figuras como fundos formados por vagas silhuetas, cuja textura ele luta para decifrar e — em contraposição — ao transportar seu foco para os fundos menos diferenciados, a fim de captar suas figuras e mecanismos secretos, esse pintor restaurou a idéia de forma em seu significado original, se é verdade que a forma não pode ser reduzida ao delineamento geométrico dos objetos que se limita com a textura das coisas, e que se dirige simultaneamente a todos os nossos sentidos (p. 117).

O tema fenomenológico da unidade original dos sentidos retorna constantemente nos escritos de Damisch, mas seria inútil ver nesses estudos uma aplicação da teoria de Merleau-Ponty. E não só porque esse tema recorrente seja seriamente questionado em relação a Fautrier (p. 134) ou porque a crítica da "pura visibilidade" seja orientada através da psicanálise, mas também porque a apreensão fenomenológica de Damisch abre-se para um segundo modelo, que coexiste com o primeiro.

O modelo técnico

Em oposição à interpretação "óptica" que foi dada a toda a pintura de Pollock pelos principais críticos formalistas americanos (Greenberg, Fried), uma interpretação que compartilha de certo modo, ainda que mais sutilmente, da irreidade sartriana³, Damisch propõe desde o início uma leitura que eu chamaria de *técnica*. Começa (mas isso também se aplica aos textos sobre Klee, Dubuffet, ou Mondrian) com uma insistência sobre o espaço real apresentado por essas telas (naturalmente, é sempre uma questão de contrariar o imaginário ou irreidade sartrianos). Desse nível de apreensão deliberadamente terra-a-terra, emerge uma atenção bem especial ao processo da obra como lugar de formação anterior a seus efeitos. Contra as atitudes deliberadamente ofuscantes dos historiadores de arte, sempre prontos a apagar as rupturas, Damisch estabeleceu uma cronologia, ou melhor, uma lógica técnica, de invenção: seria equivocado ver na gestualidade de *The*

(3) Sobre a noção de *óptica* e a "relativa indiferença do processo material na elaboração" da obra, típica de Clement Greenberg e Michael Fried, ver Jean Clay. "La peinture en charpie". In: "Dossier Rymanm". *Macula*, nº 3-4 (1978), pp. 171-2.

flame (1937), ou nas margens rabiscadas de *Male and female* (1942) e de *She-wolf* (1943), os sinais preliminares da grande arte de Pollock. No primeiro caso, o "toque reaviva a tinta, uma matéria a que ele ainda permanece alheio", enquanto

a originalidade de Pollock mais tarde irá consistir precisamente em ligar de modo bem íntimo o gesto executado sobre a tela com a tinta que ele espalha, de tal modo que essa parece ser o seu traço, o seu produto necessário (p. 76).

No segundo caso, estamos lidando apenas com um empréstimo, de Max Ernst ou de Masson, se quiserem:

A invenção se dá, de fato, no momento decisivo em que o pintor elevou esse processo, o dripping ["gotejamento"] — que no fim de contas foi apenas um meio de "padding" ["preenchimento"] — à dignidade de um princípio original para a organização de superfícies (p. 76).

Pois há técnicas e técnicas, ou melhor, há o momento epistemológico da técnica, em que surgem o pensamento e a invenção, e há todo o resto, todos os procedimentos que são empréstimos da tradição ou que irão contestá-la sem alcançar aquele limiar que é uma questão de designação — a razão pela qual se pode dizer sobre a técnica "indiferentemente, que ela tem ou não tem importância para a arte" (p. 94).

É por permanecer no nível elementar do gesto, do traço, que Damisch descobre esse limiar em Pollock, primeiro em ligação com *Shimmering substance* (1946), onde "cada toque parece destinado a destruir o efeito nascido da relação entre o toque precedente e o fundo" (p. 78), e depois nas obras de 1947-50:

Linhas que sulcam toda a tela, num contraponto que não mais se desenvolve na extensão, mas sim na espessura, e em que cada uma delas só adquire significado quando relacionada à precedente — cada projeção de cor sucedendo-se à outra como se fosse para apagá-la (p. 80).

Essa leitura marca um começo, em primeiro lugar, porque é a única que torna possível compreender a maneira pela qual Pollock estava trabalhando contra o surrealismo (é impossível em seu caso falar de automatismo, apesar das aparências, cf. p. 85), depois porque aponta para

o lugar exato em que a pintura de Pollock abandona, ou melhor, destrói a ordem da imagem, "que é reduzida a um efeito de superfície, sem qualquer traço da espessura que é a qualidade particular da pintura", como Damisch irá dizer mais tarde a propósito de François Rouan (p. 296).

Damisch é rapidamente levado, pela obra de Pollock, a fazer dessa categoria da espessura na ordem da técnica (que vem sendo reexaminada por outros, advertidos por esse texto)⁴ o equivalente da confusão figura/fundo (à qual está ligada) na ordem da percepção. Daí em diante, torna-se uma das questões essenciais da investigação de Damisch, funcionando quase como um teste epistemológico para seu discurso. A reemergência dos lados inferiores escondidos em Dubuffet (p. 114), as trocas de posição entre superfície externa e o lado inferior em Klee (p. 213), os entrelaçamentos de Mondrian e mais tarde de Rouan — todos tornam-se modelos teóricos que *demonstram* a pintura deste século assim como a perspectiva demonstrava a do Renascimento. Não é por acaso portanto que o livro aparece sob o signo de *Le chef-d'oeuvre inconnu*; o ensaio dedicado à novela fornece o subtítulo da coletânea: "Os lados inferiores da pintura".

(4) Ver especialmente Jean Clay, "Pollock, Mondrian, Seurat: La profondeur plate". In: Hans Namuth, *L'atelier de Jackson Pollock*. Paris: Macula, 1982.

Se acreditamos em Frenhofer, parece que a pintura deveria produzir seu efeito pleno apenas na medida em que procede, em sua textura mais íntima, a uma troca predeterminada de posições que seria o equivalente a uma espécie de trançado no qual os fios iriam para cima e para baixo alternadamente, a mesma linha passando ora para cima e ora para baixo, sem a possibilidade de se determinar um signo unívoco (p. 16).

O nome de Frenhofer é invocado em nada menos do que cinco textos dessa coletânea, somando-se àquele dedicado ao "estudo filosófico" de Balzac ("quem escreve, procede de um modo não dessemelhante a quem pinta, usando uma citação que ele havia escolhido antes para propósitos inteiramente diferentes, a fim de começar um novo *desenvolvimento*, no sentido pleno da palavra" (p. 258). Bem distante das recentes interpretações românticas⁵, o Frenhofer de Damisch foi, desde seus primeiros textos, o emblema de uma conversão, a marca de uma invenção — com Cézanne ("Frenhofer, c'est moi") e, deve-se acrescentar, Seurat — de uma nova espessura que não mais toma emprestado das velhas receitas acadêmicas:

E se quisermos que a modernidade na pintura seja marcada pela substituição da superposição dos preparativos, das primeiras camadas, do esmaltamento, transparência e envernizamento, por um outro ofício baseado no nivelamento, na justaposição dos toques e contrastes simultâneos, como não ver que o problema dos "lados inferiores" só poderá ser deslocado ou transformado se a pintura guardar necessa-

(5) Refiro-me à excelente coletânea *Autour du "chef d'oeuvre inconnu de Balzac"*. Thierry Chabanne, org. Paris: Ecole Nationale Supérieure des Arts Décoratifs, 1985 (cf. particularmente Jean-Claude Lebensztejn, "Cinq lignes de points", pp. 149-71). Para uma abordagem diferente, ver Georges Didi-Huberman, *La peinture incarnée*. Paris: Minuit, 1984.

riamente algo de sua espessura, ainda que procure apenas efeitos de superfície? (p. 37).

Aqui, desde o começo, uma metáfora intervém para nos ajudar a ver que esse modelo *técnico* é irredutível ao modelo *perceptivo* como já foi descrito antes, embora seja seu corolário: o da figura inscrita no tabuleiro de xadrez, "tanto nos seus espaços cheios quanto nos vazios, mas também na superposição e na justaposição de suas camadas" (p. 158), *inacessível enquanto tal à pura visão*. O trabalho sobre a espessura do plano é para Damisch um modelo técnico por excelência, porque implica um conhecimento e uma especulação (p. 279); estamos lidando com uma das mais abstratas invenções do pensamento pictórico deste século — em seu substrato topológico —, embora permaneçamos o mais perto possível da pintura:

Sem recurso à teoria ou à matemática, um pintor pode formular muito bem, por meios que lhe são próprios, uma problemática que mais tarde pode ser traduzida em outros termos e em outro registro (como aconteceu em sua época com a perspectiva) (p. 288).

É porque admite que a pintura pode fornecer modelos teóricos que Damisch será capaz de apontar em Pollock o momento da espessura e daí em diante reescrever uma parte da história da arte moderna.

O modelo simbólico

É moda hoje em dia perguntar sobre o modo e os meios pelos quais a passagem da pintura ao discurso pode ser efetuada — quando não sobre o fim dessa transferência. É ainda um dos mais frequentes lugares-comuns de nossa cultura literária e artística, um topos do qual poucos escapam, que muitos, sem reivindicar a posição de "críticos de arte", façam de escrever sobre pintura ou pintores uma profissão e até mesmo uma obra. Não é preciso lembrar que essa questão, que deveria anteceder qualquer comentário, já foi decidida pela cultura, que em todas as épocas foi responsável pela organização do jogo, distribuindo os papéis e regulando as trocas entre os dois registros, o do visível e o do legível, entre o que é pintado e o que é escrito (ou falado), a visão e a audição, o visto e o ouvido. Se essa questão apresenta-se como tal hoje em dia e é uma questão à qual a cultura, a nossa cultura, não pode fornecer uma resposta já pronta, é ainda a cultura, a nossa cultura, que fez com que isso acontecesse e que terá de retomar essa questão mais uma vez (p. 186).

Se as numerosas passagens que Damisch dedica nessa coletânea à relação entre pintura e discurso evitam tanto quanto possível o clichê que ele denuncia, é em parte porque ele demonstra que seu texto só pode pertencer a essa questão. Como o Foucault de *Ceci n'est pas une pipe*, cujas análises ele antecipou desde 1960, Damisch gosta de desenhar um mapa histórico das conexões entre as práticas. Aqui ele enfatiza que o ponto a que chegou neste século a relação da pintura com o discurso converteu-se, graças à abstração e à linguística estrutural, num obstáculo particularmente necessário às análises. É porque ele considera a pintura uma chave para a interpretação do mundo, uma chave nem mimética nem analógica, mas, em relação à ciência, *simbólica* (mais no sentido de Cassirer que no de Lacan) e porque reserva para a pintura uma tarefa cultural igual e diferente à do discurso que lida com ela, que a leitura arqueológica ou epistemológica assumem uma direção inesperada em Damisch, como se encontrasse em certos avanços pictóricos teoremas de mutações antropológicas.

Muitas páginas de *Fenêtre jaune cadmium* referem-se às relações que matemática e pintura mantêm no nível simbólico, quer seja a questão do papel da mimese na invenção algébrica (p. 51), da notação (p. 196) ou do solo comum (plano projetivo) sobre o qual a geometria e a construção da perspectiva operam (p. 295). Além disso, é provável que tenha sido depois de ter mostrado com êxito que a invenção da perspectiva pictórica no Renascimento antecipou em dois séculos a obra dos matemáticos sobre a noção de infinito⁶, que Damisch se viu tentado a prosseguir a investigação trans-serial até os tempos modernos. O longo artigo sobre *Equals infinity* de Paul Klee (Museum of Modern Art, Nova York), que compara esse quadro de 1932 com as descobertas de Cantor e Dedekind sobre o poder do *continuum*, mostra de modo suficiente o interesse e a dificuldade de um pensamento no qual,

(6) Cf. Hubert Damisch, *Théorie du nuage*. Paris: Seuil, 1972, pp. 214-48.

além da divisão de trabalho aceita, a separação herdada entre os campos de conhecimento e de significação, as diferenças entre as práticas conhecidas como "arte", "ciência" e "pintura" deixam de ser pensadas em termos de exterioridade para serem pensadas — seja o que for que se entenda por isso — em termos de relações de produção, isto é, de história (p. 215).

Em parte porque esse não é o meu campo, eu prefiro deixá-lo de lado e insistir num dos modelos desenvolvidos por Damisch para a arte deste século, um modelo que tem sobretudo a característica particular, de acordo com Bataille, de rasgar a sobrecasaca com que a filosofia veste tudo que existe, "a sobrecasaca matemática". Pode-se reconhecer aqui a famosa definição dada em *Documents* de 1929, do *informe*, um termo, mais uma vez de acordo com Bataille, *que serve para desclassificar*. Entre as referências que são recorrentes em vários pontos desse livro (Frenhofer, Alberti,

Ripa e outros), há uma que eu considero emblemática da leitura que estou procurando circunscrever aqui: são as leituras que Valéry dedicou a Degas nas quais observou, segundo as palavras de Damisch,

que a noção de forma mudou — ao mesmo tempo em que foi questionada — pela projeção sobre o plano vertical da tela do plano horizontal do chão, que não funciona mais como um fundo neutro e indiferente mas como um fator essencial para a visão das coisas e pode — quase — constituir o próprio assunto da pintura (p. 111).

Já no ensaio dedicado a Dubuffet em 1962 — antecipando em alguns anos não só a invenção por Leo Steinberg⁷ do conceito da pintura de plano *achatado* ou *nivelado* em relação a Rauschenberg como também estudos mais recentes — a confusão entre vertical e horizontal proposta por uma vertente da pintura moderna foi considerada como uma mutação essencial, participando, se quiserem, de uma crítica da óptica, cuja importância ainda está para ser avaliada. Esse modelo inclui os desejos gêmeos de Dubuffet de "forçar o olhar a considerar a superfície pintada como um chão visto do alto, e ao mesmo tempo erigir o chão num muro a solicitar a intervenção do homem através da linha ou do ato de imprimir" (p. 112); os *chãos* de Pollock, "uma área, um espaço de jogo, atacado por todos os lados ao mesmo tempo pelo artista, que ele não hesitou em penetrar e que [...] lhe ofereceram resistência" (p. 149); *Tables* de Saul Steinberg, mas eu me veria tentado a dizer delas, ao contrário de Damisch, que não pertencem "diretamente à investigação" e estão entre "aquelas que proliferam no seu despertar" (p. 130). Até a obra de Mondrian, como tentei mostrar em outra parte⁸, "toca nesse modelo simbólico, nesse colapso taxionômico, nessa reviravolta de oposições — especialmente naquela entre representação e ação — sobre a qual toda nossa estética ocidental está fundada. Damisch provavelmente teve essa intuição, já que para ele o estudo da obra de Mondrian é um "convite para criar em seus aspectos mais concretos" (p. 72). A revelação desse modelo é um dos pontos mais fecundos do livro de Damisch. Do cubismo ao minimalismo, da abstração dos anos 20 até a dos anos 50 e 60, e eu iria ainda mais longe até assinalar que todos os pontos altos da arte moderna são verificações dessa descoberta, demonstrações de sua validade.

(7) Leo Steinberg, "Other criteria" (1972), reimpresso na coletânea do mesmo nome (Nova York: Oxford University Press, 1972), pp. 55-91. Para uma leitura da obra "surrealista" de Giacometti, baseada no *informe* de Bataille e analisando a reversão horizontal-vertical em discussão aqui, ver Rosalind Krauss, "No more play". In: *The originality of the avant-garde and other modernist myths*. Cambridge: MIT Press, 1985, pp. 43-85.

(8) Meu ensaio sobre *New York City* de Mondrian deve muito, de modo inteiramente inconsciente, ao texto de Damisch sobre o pintor holandês em *Fenêtre jaune cadmium*.

O modelo estratégico

Pouco antes de sua morte, "como que de passagem", Barnett Newman confidenciou a Damisch "que tudo que ele fizera só tinha significado em relação à obra de Pollock e *contra* ela" (p. 154). Gosto de pensar que

Damisch lembrou-se dessa observação quando leu *La voie des masques* de Lévi-Strauss, e que do longo conhecimento dessa espécie de segredo, e em seguida de seu súbito aflorar como evidência, um quarto modelo surgiu no texto de Damisch, um modelo *estratégico*⁹. Como peças de xadrez, como fonemas na linguagem, um trabalho tem significação, de acordo com Lévi-Strauss, primeiro pelo que não é e por aquilo a que se opõe, isto é, em cada caso de acordo com sua posição, seu valor, dentro de um campo — vivo e estratificado — que tem antes de tudo de ser circunscrito ao definirmos suas regras. As observações condescendentes de Lévi-Strauss sobre os historiadores da arte, incapazes, em sua opinião, de compreender a natureza estrutural, ou melhor, estratégica da significação, não são totalmente justas, pelo menos quando consideramos a história da arte em fases anteriores e não pelo que se tornou hoje em dia. Como se sabe, Wofflin concebeu o paradigma barroco como incompreensível a menos que fosse medido contra o clássico; e Riegl demonstrou num grosso volume como a *Kunstwollen* da arte holandesa nos séculos XVI e XVII era em primeiro lugar definida negativamente em relação à arte italiana do mesmo período. Tais leituras são, de qualquer modo, lugar-comum em *Fenêtre jaune cadmium* (veja-se, por exemplo, a comparação entre Pollock e Mondrian) e têm o mérito de não levarem mais a sério a autonomia do que se chama estilo. Da mesma maneira, já que estratégia significa posições de poder, esse livro traz muitas observações sobre a história da instituição artística em sua relação com a produção, quer seja com o papel da crítica, do museu, do mercado, do público ou até mesmo com a relação (mudada fundamentalmente desde Cézanne, p. 123) que o pintor mantém com sua tela.

Mas o interesse do modelo estratégico não reside tanto no que ele nos permite pensar historicamente a respeito dos conceitos revelados por outros modelos quanto nas ligações que eles mantêm entre si mesmos. Pode-se observar, a propósito, que esse quarto modelo não nasceu diretamente de um corpo-a-corpo com as obras: não dá conta imediatamente das invenções pictóricas, do *status* do teórico na pintura, mas sim das condições de aparecimento, do que se estabelece entre as obras; acha-se em relação aos outros modelos numa posição de segundo grau, metacrítica e é isso que nos permite formular mais uma vez a questão sobre a especificidade pictórica (a invenção) e em face da sobrevivência da pintura, sem cairmos de novo no essencialismo a que o formalismo crítico americano nos habituou.

"Não basta, para que haja pintura, que o pintor pegue de novo nos pincéis", Damisch nos diz; é necessário que esse esforço valha a pena,

é necessário ainda que [o pintor] consiga demonstrar que a pintura é algo sem o que não podemos continuar, que é indispensável para nós, e que seria loucura — pior ainda, um erro histórico — deixá-la de lado hoje em dia (p. 293).

(9) "Seria enganoso imaginar, portanto, como muitos etnólogos e historiadores de arte ainda fazem, que uma máscara e, de modo mais geral, uma escultura ou uma pintura possam ser interpretadas cada uma por si mesma, de acordo com aquilo que representa ou com sua estética ou com o uso ritual a que está destinada. Já vimos, ao contrário, que uma máscara não existe isoladamente; que supõe outras máscaras reais ou potenciais a seu lado, máscaras que poderiam ter sido escolhidas em seu lugar e substituí-la. Ao discutir um problema particular, espero ter mostrado que uma máscara não é principalmente o que representa mas o que transforma, isto é, o que escolhe *não* representar. Como um mito, uma máscara nega tanto quanto afirma. Não é feita apenas do que diz ou pensa que está dizendo, mas do que exclui" (Claude Lévi-Strauss. *The way of masks*. Trad. Sylvia Modelski. Seattle: University of Washington Press, 1982, p. 144).

Tomemos de novo a metáfora estratégica por excelência, o jogo de xadrez. Damisch vai usá-la para esclarecer seu ponto histórico. Vamos supor que Newman e Pollock são oponentes. Como é que podemos determinar em seus movimentos o que pertence à partida, pertencendo em particular a seus novos e renováveis desenvolvimentos, e o que pertence à ordem genérica do jogo, com suas regras definidas? Podemos ver o que essa pergunta desloca, por exemplo, em relação ao problema das repetições que tanto preocupou Wölfflin:

É certo que através da problemática do abstracionismo os pintores americanos [da geração do expressionismo abstrato], assim como já nos anos 20 os expoentes do suprematismo, neoplasticismo, purismo etc., podiam nutrir a ilusão de que, longe de estarem apenas engajados numa única partida que teria lugar no grupo de partidas compondo o jogo da "pintura", estavam retornando aos próprios fundamentos do jogo, a seus données imediatos, constitutivos. O episódio americano representaria então menos um desenvolvimento na história da abstração que um novo começo, uma retomada — mas num nível mais profundo e, tanto teórica quanto praticamente, com meios mais poderosos — da partida iniciada sob o título de abstração trinta ou quarenta anos antes (p. 167).

A leitura estratégica é estritamente anti-historicista: não acredita na exaustão das coisas, na genealogia linear que nos é oferecida pela crítica de arte, sempre pronta, inconscientemente ou não, para seguir as demandas do mercado na procura de novos produtos, mas também não acredita na ordem de um tempo homogêneo sem quebras, como a história da arte gosta de imaginar. Sua questão é "sobre o *status* que deveria ser destinado à *partida* da pintura, como observa que está sendo jogada num determinado momento em circunstâncias particulares, em sua relação com o *jogo* do mesmo nome" (p. 170) — e a pergunta pode ser formulada sobre qualquer um dos modelos (perceptivo, técnico e simbólico) acima descritos, assim como sobre as relações que mantêm entre si num determinado momento da história.

Um questionamento dessa natureza tem a vantagem imediata de levantar dúvidas sobre certos truísmos. A "alegada convenção da profundidade" — rejeitada pela arte pictórica deste século porque, segundo Greenberg, é desnecessária — pertence necessariamente mais à ordem da "partida" do que à do jogo (p. 166)? Também, em referência ao que Damisch observou sobre os "lados inferiores da pintura", não seria melhor antes de tudo considerar que uma série de deslocamentos teria modificado seu papel (a posição no tabuleiro de xadrez)? E o mesmo não vale para a convenção do "chiaroscuro" (ibidem)? Sem que por isso venha a se transformar numa máquina teórica encorajando a indiferença, já que, ao contrário, é preciso

fazer uma escolha, a abordagem estratégica tem a vantagem de decifrar o campo pictórico como um campo de antagonismos onde nunca nada está encerrado, decidido de uma vez por todas, e de conduzir a análise de volta a um tipo de historicidade que foi negligenciada, aquela de longa duração (à qual o modelo simbólico, por excelência, também conduz). Daí a atitude extremamente irônica de Damisch em face do tom apocalíptico adotado hoje em dia em relação ao impasse em que a arte se encontra, um impasse que deve ser interpretado como uma das muitas partidas interrompidas das quais a história guarda o segredo¹⁰.

O problema, para quem quer que se pronuncie sobre o assunto, não deveria ser o de escrever sobre pintura, mas sim tentar fazer alguma coisa com ela, sem de fato reivindicar entendê-la melhor que o pintor [...] [tentar] ver um pouco mais claramente, graças à pintura, os problemas com que [o escritor] se defronta, e que não são apenas, nem sequer principalmente, problemas da pintura — pois se fossem, tudo o que ele teria a fazer era dedicar-se à sua arte (p. 288).

Porque considera a pintura um operador teórico, um produtor de modelos, porque concorda com a formulação de Dubuffet oferecida como citação — "a pintura pode ser uma máquina para transmitir filosofia — *mas também para elaborá-la*" (p. 104) e porque procura em seu trabalho receber uma lição da pintura, Hubert Damisch produziu uma das leituras mais ricas em reflexão sobre a arte deste século, e que ao mesmo tempo mantém-se o mais perto possível de seu objeto, situando-se deliberadamente a cada momento no cerne da invenção pictórica. O que os modelos perceptivo, técnico e simbólico procuram demonstrar acima de tudo são os mecanismos dessa invenção, e o modelo estratégico dá conta de seu modo de historicidade.

(10) "Daí a ficção — basicamente ideológica — de acordo com a qual a arte, ou seja lá o que receber esse nome, teria chegado a seu fim, uma ficção cujo único significado é confundir o fim dessa ou daquela partida (ou séries de partidas) com o fim do próprio jogo (como se um jogo pudesse ter fim): a regra requer daqui em diante que todas as partidas (ou séries de partidas) tenham um fim, mesmo na maneira altamente sintomática do *impasse*, enquanto os lances se seguem em ritmo sempre crescente" (p. 171).

Yve-Alain Bois é professor de História da Arte na Harvard University.

Novos Estudos
CEBRAP
Nº 37, novembro 1993
pp. 139-153

Novos Estudos

CEBRAP

ASSINATURA

(três números)

Nacional (a confirmar) CR\$ 3.500,00

Internacional US\$ 40,00

Internacional (instituições) US\$ 60,00

Envie cópia do cupom abaixo com cheque nominal para:

Revista *Novos Estudos*

Editora Brasileira de Ciências

Rua Morgado de Mateus, 615 — CEP 04015-902 — São Paulo — SP

Tel. (011) 574-0399 Fax (011) 574-5928

Nome: _____

Endereço: _____

Cidade: _____ Estado: _____

CEP: _____ Telefone: _____



revista estudos feministas

é uma revista acadêmica, de caráter pluridisciplinar, que tem por objetivo ampliar o campo dos estudos de gênero no Brasil.

é um projeto coletivo, de iniciativa da comunidade científica envolvida com a reflexão sobre as relações entre os sexos nos mais diferentes campos e disciplinas.

é um canal de expressão do movimento feminista e dos movimentos de mulheres em geral, na luta contra as discriminações sexistas e pela afirmação de um conhecimento de gênero.

é semestral (abril e outubro) e está aberta a colaborações na forma de artigos, resenhas, ensaios e dossiês. Informações de interesse geral sobre o tema serão divulgadas na rubrica agenda. Os números zero e 1 já estão disponíveis.

ASSINATURAS

2 números

Nacional CR\$ 1.500,00

Internacional US\$35,00

Internacional (institucional) US\$ 50,00

Envie cópia do cupom abaixo com cheque nominal à

Fundação Universitária José Bonifácio,
endereço para **revista**
estudos feministas
CIEC/ECO/UFRJ

Av. Pasteur, 250 - fds - CEP 22290-240
Urca - RJ - Brasil - Tel. 55-21-275 1647

Assinante:

Endereço:

Cidade:

Estado:

CEP:

Telefone DDI:

Fax:

País: