

DANIEL ARASSE, *NÃO SE VÊ NADA. DESCRIÇÕES,* **TRAD. RUI PIRES CABRAL, LISBOA:** **EDIÇÃO KKYM, COL. IMAGO, 2015**

NUNO CRESPO

Instituto de História da Arte

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas

Universidade Nova de Lisboa

Bolseiro pós-doc –FCT

A ousadia da visão

Daniel Arasse (Oran, Algeria, 1944 – Paris, 2003) é um dos mais importantes historiadores da arte. Ainda que tenha começado por se afirmar no campo da arte italiana da renascença, as suas aulas na Universidade de Paris IV expandiram-se ao século XIX e muito do seu trabalho desenvolveu-se sob uma certa ideia de combate contra a sobre-interpretação das obras de arte. O seu modo de pensar a arte alicerçava-se no que está à vista de todos apelando aos elementos que as obras de arte incitam em todos os humanos. Nunca se tratou de desvalorizar o campo disciplinar da história da arte ou de demitir as questões relativas ao esforço e às tentativas de aprofundar o olhar. Recorrente na sua obra é a permanente tentativa de renovar o modo como se vê, experimenta e pensa uma obra de arte, pondo de lado os protocolos de análise e de observações heterodoxos e canónicos a que a história da arte chama de científicos.

É neste sentido que podemos entender o todo da obra de Arasse como pondo em marcha uma vigorosa e pertinente tentativa de renovar as condições de percepção e recepção da arte. E renovação é o bom nome para descrever o trabalho deste historiador, porque não se tratou de abandonar o campo disciplinar da história da arte, mas procurar um equilíbrio entre o objecto sensual da visão e a reflexividade provocada pelo objecto artístico. E é preciso reforçar esta ideia de jogo de equilíbrio entre a visão e a reflexão porque a proposta de Arasse não é uma espécie de erótica da arte onde só importam as impressões sensuais provocadas pelas obras, mas o seu pensamento assume como prioridade o elemento exterior material produzido pelos artistas. Não se trata de excluir qualquer consideração sobre os contextos culturais, históricos e ideológicos em que as obras foram produzidas ignorando a tradição interpretativa a qual também faz parte da heranças que as obras de arte

transportam, mas fazer face ao modo imprevisível como as obras de arte afectam o olhar, o pensamento e a própria tradição da arte. Num dos textos agora editados em português o historiador dá conta da situação que combate: “Inicialmente, quando olhou para a *Adoração dos Reis Magos* de Bruegel, na National Gallery de Londres, reconheceu o que já sabia. Como sempre. Com o tempo, isso tornara-se até cansativo. Já não sentia surpresa. Tinha olhado e estudado tanto que desenvolvera a capacidade de reconhecer, classificar e situar de imediato, mas fazia-o sem prazer, como quem testa narcisicamente os seus conhecimentos. Cada pintor no seu lugar e um lugar para cada pintor. Um saber de guarda de cemitério.” (p. 29).

Pode entender-se estar em causa a simples ideia de retornar à visão. Uma acção complexa devido à teimosia que cega o olhar e impede a percepção da vida inscrita nas obras que a cada nova visão é renovada e reforçada. As obras de arte não são cemitérios nos quais se depositam saberes constituídos e confirmados, mas são coisas vitais que exigem a presença do corpo e a ousadia de serem olhadas directamente anulando os filtros nos quais a história da arte, a iconografia, a teoria, ficaram viciadas. E é contra esta inaptidão da visão directa, sem filtros, que Arasse reage. Na carta com o título *Cara Giulia*, e que constitui o texto de abertura desta colectânea, o apelo de Arasse é claro: “O que realmente me inquieta é essa espécie de cortina (feita de textos, citações e referencias exteriores) que em certos momentos parece querer interpor a todo o custo entre ti e a obra, uma espécie de filtro solar que te protege do brilho da obra e te permite preservar os hábitos adquiridos nos quais se funda e se reconhece a nossa comunidade académica.” (p. 5) Deixar-se encadear pelo brilho emanado do sol que são as obras de arte parece ser o mote desta forma de entender o trabalho de aproximação e compreensão das obras de arte. Tarefa esta que implica o risco de não ser possível ver devido à intensidade do brilho. Um perigo de cegueira que, segundo Arasse, não é vencido através do recurso a elementos exteriores à visão, mas através do movimento de aprofundamento da visão.

Há um outro aspecto a salientar e que decorre do modo como Arasse não só critica os seus pares, mas também do modo como ele próprio assume a sua tarefa de historiador. A necessidade de textos, citações e autoridades enquanto legitimadores da visão, anulando todos os perigos que a visão directa implica, revela não só a incapacidade em ver, mas também desconfiança relativamente à produção material artística enquanto detentora de um capital cognitivo e reflexivo próprio. Que uma obra é um objecto de conhecimento, uma potência cognitiva renovada a cada nova visão singular, é um princípio ausente dos discursos e metodologias que Arasse tão duramente critica. Nessa mesma carta à sua interlocutora ficcionada insiste Arasse: “O que me parece mais significativo é o facto de eu não ter precisado de textos para ver o que se passava no quadro. [...] Dir-se-ia que tu partes de textos, que precisas de textos para interpretar os quadros, como se não confiasses nos teus olhos para ver, nem nos quadros para te mostrarem, por si mesmos, o que o pintor quis exprimir.” (p. 11) A diversidade de textos agora reunidos neste volume expressam que a alteração metodológica proposta por Arasse tem implicações não só nos modos de análise

das obras de arte, mas também nas diferentes modalidades da escrita da história de arte. E este volume é um excelente exemplo dessa diversidade ao contrapor o estilo epistolar, ao diálogo, à descrição de uma experiência pessoal, ao ensaio. Uma diversidade que não estabelece um gênero de escrita como o correcto para falar de arte, mas estabelece a exigência de se encontrar para cada obra o modelo adequado, isto é, o modelo que pode responder às solicitações conceptuais, plásticas, reflexivas feitas pelas obras singulares. Uma exigência de diversidade consequência do entendimento que a história não é produção de discurso, mas de um saber e, portanto, esta produção deve assumir tantas formas quanto a diversidade das obras materiais que constituem a tradição artística com que se confronta o historiador na sua actividade: “Você produz um discurso, mas nenhum saber. Ora, a história não é apenas discurso, teoria.” (p. 78) E é este saber, presentemente materialmente nas diferentes obras, que Arasse exige ser o elemento orientador do esforço de visão que constitui coração do esforço da história da arte.

Independentemente do modo como Arasse pensa cada uma das obras específicas a que se dedicam cada um dos textos agora editados em português, há uma exigência metodológica fundamental e uma ambição de que é preciso dar conta. E essa ambição tem dois elementos fundamentais: o primeiro, que temos vindo a acentuar, é a necessidade do historiador ousar ver; e o segundo elemento é que é necessário à história uma espécie de purga de tudo quanto impede e atrapalha o pensamento. Um pensar por si e um pensar com as obras, o que exige um combate contra os clichés e os lugares comuns do discurso da história: “Não tenho textos nem documentos de arquivo para sustentar a hipótese que adianto, a qual não é portanto, historicamente séria. Mas julgo que essa ‘seriedade histórica’ se assemelha cada vez mais ao ‘politicamente correcto’ e acredito que devemos combater esse pensamento dominante, pretensamente historiador, que quer impedir-nos de pensar.” (p. 12)

Um ideia dupla de libertação do olhar e do pensamento conseguida através não só de um novo estilo de escrita, mas também de observação e de pensamento. A principal tarefa de Arasse é combater a reificação do saber reinante nos discursos sobre arte e que fixa o saber artístico em fórmulas e em discursos continuamente repetidos: “Talvez já fosse tempo de mudar as coisas. Se a arte teve e continua a ter uma história é graças ao trabalho dos artistas e, entre outras coisas, ao seu olhar sobre as obras do passado, ao modo como se apropriam delas. Se não tentarmos compreender esse olhar, encontrar num determinado quadro antigo o que pode ter atraído o olhar de um artista posterior, renunciaremos a toda uma parte da história da arte, à sua parte mais artística.” (p.67) Importa sublinhar a forma como Arasse mostra que a história da arte não se pode constituir como saber não artístico e pretender ser um saber deslocado do plano onde existem as obras e as dinâmicas criadas pelas disciplinas criativas. E que esta concentração não é só uma forma de enfrentar as formas artísticas presentes, mas igualmente descobrir através dela os seus momentos formadores passados, isto é, surpreender o modo como de cada vez os artistas olham para a sua tradição e criticamente a entendem e organizam.

Não há em Arasse nenhum tipo de *naïveté* relativamente ao modo como o saber é construído no campo da história da arte, ou seja, não se trata de propor ignorar a construção de um saber objectivo acerca da arte. A sua proposta é construir o saber da arte numa relação de tensão com as obras e a experiência que o historiados, o pensador, o teórico, devem necessariamente ter. Uma relação que se caracteriza por habitar no intervalo existente entre o desejo de dominar as obras que se quer conhecer e compreender e deixar espaço para que obras continuem a ser pontos de irradiação de um brilho cuja origem nunca poderá ser inteiramente determinada. A situação do historiador é semelhante à de Narciso: “Narciso é o inventor da pintura porque origina uma imagem que ele deseja mas que não pode nem deve tocar. Esta eternamente dividido entre o desejo de abraçar essa imagem e a necessidade de a manter à distância para a poder olhar.” (p.87) Habitar esta divisão entre o desejo de possuir as obras, dominando-as através da fixação de um saber acerca da obras num conceito e num discurso, e a humildade de saber que nunca se poderá inteiramente compreender uma obra de arte, é o lugar própria da história, da teoria e, claro, da crítica de arte. ●