

ENTREVISTA

com Hubert Damisch

conduzida por Joana Cunha Leal*

Na base desta entrevista esteve a (feliz) coincidência da vinda de Hubert Damisch a Lisboa para participar num ciclo de conferências organizado pela Fundação Calouste Gulbenkian (*Que Valores para este Tempo?*, 25-27 Outubro de 2006), com a preparação do número actual da *Revista de História da Arte*.

Hubert Damisch (1928) é, como se sabe, uma das grandes referências da cultura contemporânea, com trabalhos fundamentais no campo da estética, da teoria e da história da arte! – fundou, aliás, o Centro de História e Teoria da Arte (CEHTA) da École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris. Os seus escritos lançam uma perspectiva de análise e interpretação da produção artística e arquitectónica desde o Renascimento até aos nossos dias que, privilegiando tanto o confronto com a matéria sensível dos objectos quanto a sua problematização num horizonte histórico e teórico, tem um lugar central no panorama disciplinar da história da arte e dos estudos da cultura visual dos nossos dias.

Fundamentada pelo compromisso com a semiologia e a psicanálise, essa perspectiva está nos antípodas do enfoque da iconografia/iconologia, combatendo duramente, como se verá, a crença no seu potencial descodificador. Este combate, que aqui especificamente nos interessa, ganhou particular visibilidade na obra de Damisch a partir de 1974. Primeiro, no texto apresentado ao colóquio de homenagem a P. Francastel organizado pelo Centre Pierre Francastel em Paris (no Centro Cultural Português da Fundação Calouste Gulbenkian),

* Departamento de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas

l Entre as obras publicadas por H. Damisch podem destacar-se: *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture* (1972), *Ruptures/cultures* (1976), *Fenêtre jaune cadmium, ou les dessous de la peinture* (1984), *L'Origine de la perspective* (1987), *Le Jugement de Pâris* (1992), *Un Souvenir d'enfance par Piero della Francesca* (1997), *L'Amour m'expose. Le projet 'Moves'* (2000), *La Dénivelée. A l'épreuve de la photographie* (2001), *La Peinture en écharpe. Delacroix, la photographie* (2001) e *Voyage à Laversine* (2004).

cujas actas foram no imediato publicadas pela revista *Colóquio Artes* (nº 18 e 19). Depois, na comunicação apresentada ao 1º Congresso da Associação Internacional para os Estudos Semióticos que decorreu em Milão em Junho desse mesmo ano. Publicado originalmente na revista *Macula* (N. 2 de 1977) com o título “Huit thèses pour (ou contre?) une semiologie de la peinture”, este texto voltou recentemente à ordem do dia por via do seu reaparecimento no número temático do *Oxford Art Journal* (Vol. 28, N.2 de Fev. 2005) dedicado a Hubert Damisch².

Manifestava-se, desse modo, a relevância e a actualidade do debate teórico-metodológico animado na década de 1970, incluindo a crítica à iconologia entendida, como propunha E. Panofsky, como uma “ciência da interpretação” (cf. H. Damisch, 2005 [1974]: 264). Damisch insiste particularmente na ideia de que, “à semelhança de qualquer outra disciplina de enfoque estritamente interpretativo”, a iconologia “permanece incapaz de dar conta da pintura considerada enquanto substância sensível, naquilo que é sua articulação estética propriamente dita, no sentido kantiano do termo.” (cf. *Idem*).

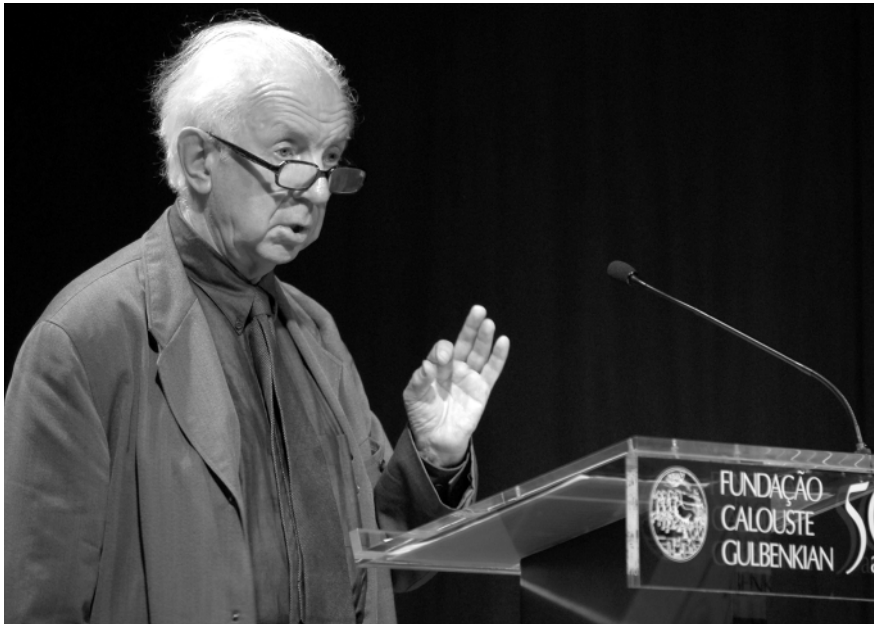
Foi precisamente este enfoque crítico que motivou a ideia da entrevista que agora se apresenta (e que, com grande generosidade, H. Damisch aceitou dar-nos). Mais do que insistir na admissível insuficiência dos instrumentos da iconografia/iconologia afirma-se, através dela, a necessidade de abrir a reflexão desses campos disciplinares a horizontes não estritamente auto-referenciados.

O Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa vai publicar um número da sua revista dedicado ao tema da iconografia. As leituras que fez, em 1974, sobre o estado crítico da historiografia da arte acentuaram particularmente as limitações da abordagem iconográfica. Gostava de o ouvir a esse propósito, na medida em que as suas teses de então me parecem de uma actualidade extraordinária.

Que entende hoje como iconografia?

A iconografia procura atribuir um sentido a um objecto.

2 Esclarece Jon Bird na apresentação do número: “[...] Hubert then suggested that we republish ‘Eight Theses...’ as a text that he wished to have a current readership, and which would sit well within the context of the themes and issues that arose at the conference.” (a conferência mencionada teve lugar na Tate Britain em Outubro de 2003 e centrava-se já na discussão da obra de H. Damisch)



Hubert Damisch. Ciclo de Conferências organizado pela FCG, *Que Valores para este Tempo?*, 25-27 de Outubro de 2006.
© FCG. Fotografia de Orlando Teixeira.

O meu projecto é exactamente o inverso. E cada vez mais cortar com o sentido. Isto acontece porque eu trabalho em contacto com a arte contemporânea que tenta, justamente, cortar com a comunicação. Não é o sentido que vem em primeiro lugar. A arte não é necessariamente uma questão de sentido, pelo menos um sentido que possamos traduzir em termos linguísticos, em termos de narrativa, de descritivo ou do que se queira. A descrição de uma obra de arte não passa necessariamente por aquilo que significa.

[Quanto ao artigo de 1974], devo dizer-lhe que, de então para cá, me afastei muito da discussão sobre a metodologia da história da arte. É uma questão que deixou de me interessar porque creio que falar de metodologia é uma maneira de escapar ao verdadeiro problema. O que me interessar é tomar os objectos e tentar ver o que posso fazer com eles; não tentar reduzi-los ou encontrar-lhes o suposto sentido, mas ver se esse exercício nos pode ajudar a pensar noutros problemas (que não aqueles que a iconografia trataria). Não se trata de uma simples questão de tradução de sentido, mas de saber como esse sentido funciona e o que procura.

Mas essa sua abordagem corresponde também a uma perspectiva teórica e metodológica. Propõe outra coisa....

Não, não creio que tenha proposto outra coisa. Acho que a história da arte só tem hipótese de se desenvolver como um ramo das ciências ditas humanas, baseando-se por exemplo na Antropologia. A história da arte não é uma disciplina *sui generis*. É imprescindível que se aproxime das outras disciplinas. E esta é uma questão paradoxal, porque no princípio do século a história da arte foi uma das disciplinas chave. Quando Jakobsen e os fundadores da linguística estrutural – que foi a grande disciplina do início do século – começaram, interessaram-se fundamentalmente pela arte e pela história da arte. A história da arte era então uma disciplina-farol.

Com Riegl?

Sim, Riegl. Esse poder perdeu-se completamente hoje. A história da arte já não é uma disciplina-farol, de modo nenhum. Há aqui, se quiser, um certo desgosto da minha parte. O que se fez desse potencial?

O estruturalismo, de que se goza muito hoje em dia – estamos de acordo –, não é uma moda e também não é um método. É uma tentativa para compreender como as coisas funcionam. A frase de Levi-Strauss “o que me interessa não é o que as coisas, as obras representam, mas o que elas transformam”, não creio que seja um método. É uma constatação. E é assim que funciona. Uma obra de arte, antes de mais, transforma outras. Não se pode inventar o que isso seja nem atribuir-lhe um significado, qualquer que ele seja.

Voltamos então ao ponto de partida, a uma espécie de nostalgia por um momento em que a história da arte foi uma disciplina de vanguarda e ligada à prática da arte contemporânea.

Outra questão...

Mas eu creio que é sobre isto que devemos insistir! Que sentido teria a iconografia sobre a arte contemporânea? Não teria muito sentido!

Nenhum sentido.

Talvez até se possa falar de iconografia. Mas a verdadeira questão não é saber o que significam as imagens – supondo que estas significam qualquer coisa –, é saber como elas significam. É isto que é verdadeiramente interessante: não decifrar as imagens, como se tenta desde o século XVI, mas tentar perceber como elas o fazem.

Para isso insiste muito na ideia de ver, VER as obras.

Há ver e VER. O meu grande amigo Daniel Arasse escreveu um livro muitíssimo bom sobre o pormenor³. Há coisas que não vemos e essas coisas que não vemos revelam-se determinantes para o sentido (já que não vemos as obras com o sentido). É muitas vezes aquilo que não vemos numa primeira abordagem que conta verdadeiramente. Trata-se de ir descobri-lo. Como vê não é evidente!

Donde, pode descobrir-se mais do que um sentido.

É precisamente por isso que atrás me insurgia. Por exemplo, a ideia de Panofsky, de que há um sentido a encontrar e de que a obra não tem senão um sentido, pode ser uma opção, mas é absurda. Uma obra tem todos os sentidos que se queira e toda uma história que lhe pode ser atribuída. É interessante ver como ao longo da história foram atribuídos diferentes sentidos a uma mesma obra. E a obra funciona muito bem. Por exemplo, a famosa *flagelação* de Piero della Francesca foi alvo de interpretações completamente diferentes que remontam à obra de Montaigne. Ginzburg pretende que a interpretação tradicional surge por via do irmão do Duque de Montefeltro; trata-se de uma invenção recente que não é verdadeira. Montaigne refere-a durante a sua passagem por Urbino. Posteriormente surgiram outras interpretações, mas o quadro continua lá, tão misterioso como sempre.

O que acontece é que podemos escrever todas as interpretações que quisermos porque iconografia não explica nada sobre o modo como o quadro funciona e nos fascina. É uma maneira de passar ao lado. O sentido é uma maneira de passar ao lado da obra de arte.

3 *Le détail: pour une histoire rapprochée de la peinture.* – Paris: Flammarion, 1992

E a abordagem estruturalista? O que pode fazer uma abordagem estruturalista? Pergunto isto para os nossos alunos que vão ler a entrevista.

A abordagem estruturalista não é evidente porque consiste em perguntar... Apresenta também vários níveis. Pratiquei-a quando trabalhei as cidades ideais. Mas era um objecto talhado para uma abordagem desta natureza porque constituía – o que chamamos num estruturalismo meta-estrutural – um grupo de transformações. E eu tinha ali o grupo de transformações. Estava lá, existia. Tratei simplesmente de realçá-lo.

Agora, quando analisamos obras isoladas não vejo à partida como podemos interpretá-las em termos de transformação. Mas é sempre o problema da transformação que está em primeiro plano.

O modo como a arte transforma o mundo?

Não, não, atenção! Como é que um artista trabalha sobre um dado? Um artista trabalha sobre outras obras, outros artistas. Ele retoma esses dados e transforma-os. Quanto à acção da arte sobre o mundo, não me pronuncio sobre essa questão. Parece-me muito ambiciosa. O que me interessa verdadeiramente é saber o que existe na arte que nos possa ocupar e que não nos pode ocupar na literatura ou na filosofia, porque a filosofia e a literatura não utilizam os mesmos meios da arte. O que nos traz a arte, utilizando os meios que tem, para o plano do pensamento? É isso que me interessa. E não é interrogando-nos sobre o suposto sentido iconográfico de uma obra que avançamos neste campo, nesta direcção.

Gostava que nos falasse um pouco da sua ideia de objecto teórico. Será possível?

Sim. A ideia de objecto teórico constituiu matéria de um colóquio que tivemos em Urbino há 30 anos. Acabámos de fazer novamente um colóquio em Urbino com o grupo de todos os especialistas italianos em semiótica, Umberto Eco e outros.

O objecto teórico, é um objecto.... Talvez começar por dizer que criei na École des Hautes Études um centro que se chama precisamente Centre d'Histoire et Théorie des Arts. A ideia é que não podemos fazer história se não fizermos um pouco de teoria e que não podemos fazer teoria se não fizermos

um pouco de história, muita história. Creio que dissemos tudo ao afirmar isto. O objecto teórico é um objecto que provoca outros objectos. É um objecto que não pode ser estudado por si próprio. Para nos aproximarmos dele é necessário referir outros objectos. É aí que a análise estrutural começa: o que nos faz escolher os outros objectos que permitirão abordá-lo? Chegamos então ao que se pode designar como um método comparativo. Não há história da arte senão nesta perspectiva. Diria por isso que, mais do que estrutural, tudo é comparação. Como funciona isto? Questionando as diferentes maneiras de uma paisagem ser uma paisagem, as diferentes maneiras de um retrato ser um retrato, as diferentes maneiras de uma cena de batalha ser uma cena de batalha, de uma obra abstracta ser uma obra abstracta, etc. É a partir daqui que podemos perguntar o que se transforma.

Outra questão. Numa entrevista recentemente publicada no Oxford Art Journal fala-nos do seu interesse pela deslocação dos conceitos (displacing concepts)⁴. É uma ideia que me interessou muito, pelo que gostava de lhe perguntar se acha que podemos deslocar conceitos como pintura ou escultura?

O problema não é saber se os podemos deslocar, mas saber o que esses conceitos deslocam, obrigando a que nós mesmos nos desloquemos. O que me interessa numa obra de arte é como ela me desloca. É isto mesmo. Não podemos ficar no mesmo sítio. Se uma obra nos ocupa verdadeiramente, temos de começar por nos deslocar para ir ao seu encontro, para tentar entrar nela.

É já um modo de deslocamento mas, sabe, tem toda a tradição perspectivica completamente mítica. O mito não corresponde em nada à realidade. Ou seja, a ideia de que a perspectiva nos assinalou um ponto a partir do qual temos de olhar para um quadro não corresponde à realidade. Todo o meu trabalho sobre a perspectiva foi no sentido de demonstrar que esta ideia não se sustêm e que, para ver verdadeiramente um quadro em perspectiva, era necessário começarmos por nos deslocarmos, mas não para nos colocarmos no ponto putativamente preestabelecido para olhar. Os quadros em perspectiva bem construídos – é o problema da *flagelação* de Piero – são quadros em face dos quais não sabemos bem como e onde nos posicionamos. São

4 Cf. "Hubert Damisch and Stephen Bann: A conversation" in *Oxford Art Journal* (28 Fev. 2005: 155 e ss)

quadros que nos obrigam a dar voltas... são quadros que nos obrigam a um exercício muito complexo para nos situarmos. E toda a arte moderna faz também com que nos desloquemos em permanência. Para o cubismo e o futurismo a grande descoberta do princípio do século foi esta. A grande questão do princípio do século foi esta, e encontramos-la sob formas inteiramente diferentes hoje em dia, na prática do vídeo, nas práticas da arte conceptual. Aí o deslocamento está no centro da questão. O centro que se desloca continuamente...

Durante a conferência que fiz ontem na Gulbelkian, evoquei as teses de Freud sobre a beleza. A beleza é uma questão de deslocamento. Para ele tem uma origem sexual: desloca-se dos traços sexuais fundamentais até aos traços secundários. O deslocamento, que é um conceito freudiano, está em todo o lado.

Ontem referiu igualmente a ideia de como a beleza foi substituída pela arte no século XIX.

Pode falar-nos um pouco...

Quando Hegel se questiona sobre o belo, fá-lo em relação a um juízo de gosto. É um juízo que está comandado pelo prazer, mas que nem por isso deixa de ser um juízo. O que é um juízo comandado pelo prazer? É um juízo paradoxal porque é universal mas não é acompanhado por nenhum conceito.

A época em que vivemos hoje, é uma época em que o belo deixou de ser universal, mas há apesar disso um conceito de belo que tem um valor geral. Já não temos desafios por conta do belo. A arte moderna obriga-nos a pensar: É uma arte que não tem pretensões universalistas, mas onde são necessários conceitos para que nela se possa penetrar um pouco melhor. Para isso é preciso fazer um pouco de teoria.

O que se passou no século XIX, com Hegel essencialmente, foi que a questão da arte substituiu a do belo. A estética até Hegel é uma questão que incide sobre o belo e o belo ultrapassa em muito o campo da arte: há uma beleza natural, uma beleza física, há uma beleza gestual, há a beleza dos objectos, etc. que não são necessariamente beleza artística. Hegel pergunta antes qual é o destino da arte. Donde, a beleza artística substitui o belo como objecto de reflexão.

Hegel pergunta no fundo qual é o presente o futuro da arte. Não é verdade que tenha introduzido a noção da morte da arte como nos fazem crer:

Hegel não fala nunca da morte da arte. Diz simplesmente que a arte deixou de corresponder a uma necessidade. Já não tem a mesma função que tinha no passado (religiosa ou outra). Mas diz também que a arte não parará de se aperfeiçoar: a arte vai prosperar, aperfeiçoar-se, ainda que seja menos necessária.

A substituição de que lhe falava teve consequências consideráveis no século XX. Toda a tradição de Marcel Duchamp é dizer “o que é a arte? A arte é apenas um nome? Posso pôr qualquer objecto no museu? Vai decretar-se que é uma forma de arte apenas porque assinei esse objecto?”. Poderíamos cair numa interpretação nominalista à qual me oponho inteiramente. O meu propósito é reintroduzir a questão do belo para perguntar o que funciona numa obra de arte.

Ontem citei um texto de Marcel Mauss, o antropólogo, que para mim é verdadeiramente fundador – é neste sentido que dizia que a história da arte tem que se informar junto das outras ciências humanas. Mauss dá instruções aos etnógrafos aprendizes: “Quando se deslocarem a uma sociedade selvagem, primitiva – todas estas palavras que já não se empregam nos nossos dias – e quiserem saber o que entendem como *arte*, comecem por lhes perguntar quais, de entre os objectos que os rodeiam, lhes parecem *belos*.” Marcel Mauss confunde portanto arte e beleza. Retirou-se daqui um dogma puramente nominalista – arte é o que designam como arte –, mas o que nos diz Marcel Mauss é exactamente o contrário. Diz-nos que, a partir do que chamam arte, vamos poder perguntar qual o efeito que a arte tem sobre eles. Vamos interrogá-los sobre as sensações que experimentam, vamos tentar compreender como isso funciona. O que há na arte que nos afecta? Vamos, no fundo, fazer o que a iconografia não quer fazer.

Voltamos às minhas primeiras palavras: interrogarmo-nos sobre o significado das obras não interessa porque não nos ensina nada sobre o seu funcionamento. Interrogarmo-nos sobre o modo como as obras de arte funcionam não é perguntar em que medida significam. É uma coisa completamente diferente.

O que Mauss nos diz, e que é muito interessante, depois de ter feito essa introdução aparentemente nominalista, é que nas sociedades ditas primitivas o efeito dos objectos estéticos é enorme. Essas sociedades estavam bastante mais envolvidas pelos factos estéticos do que nós estamos hoje em dia. São sociedades impregnadas de estética, muito mais do que a nossa. Creio que

temos de reflectir sobre isto. E é por isso que a questão da arte substitui a questão do belo, porque o belo nos envolve menos.

Mas acredita que há um belo?

Não, não acredito que haja UM belo. É uma boa pergunta porque importa precisar que não se trata de uma questão de crença no belo, trata-se de sofrer ou beneficiar dos seus efeitos. Digo que sofreremos os seus efeitos porque nem sempre são muito felizes. O belo pode ter efeitos infernais. Existem formas de beleza infernais, questões de beleza que não têm nada de apolíneo. São dionisiacas, não necessariamente agradáveis no sentido em que tendemos a conceber o prazer, como uma coisa sã.

A leitura que faz do *Déjeuner sur l'herbe* e a *Olympia* de Manet no *Jugement de Pâris* pode ser associada com o que está agora a dizer? No sentido do desconforto que estas imagens provocaram à data da sua aparição.

O problema do *Déjeuner sur l'herbe* não fui eu que inventei. Estava já em discussão na época e Warburg tirou proveito disso. Há um texto famoso de Warburg sobre esta questão. É que o *Déjeuner sur l'herbe* de Manet retoma um fragmento de uma gravura feita a partir de uma obra de Rafael sobre o tema da escolha de Páris. O que é o julgamento de Páris? É um julgamento de gosto, pois tratava-se de saber qual era a mais bela entre três deusas. É pois um verdadeiro juízo estético, não há nada a fazer.

O que me interessa aqui? Percebe-se que se pode fazer um pouco de iconografia, mas, bem entendido, isso não nos permite ir muito longe. É que, contextualizando a escolha de Páris na cultura europeia, verificamos que está na origem do que mais tarde designaremos como Europa, uma vez que a guerra de Tróia decorre dessa escolha. Ora, a guerra de Tróia termina com a disseminação dos heróis troianos que fundaram aquilo a que chamamos Europa. A escolha de Páris é, por conseguinte, um mito fundador. E a ideia que um julgamento de gosto possa ser árbitro no plano da história é algo verdadeiramente extraordinário. Foi isso que chamou a minha atenção. Ora, de certo modo, esta questão parte da iconografia, mas não se reduz à iconografia. A prova é que parti de um pormenor. E não comecei por me interrogar sobre qual seria o sentido desse pormenor. O ponto de partida da reflexão foi antes

a existência desse pormenor numa gravura feita a partir de uma obra de Rafael. Já havia aí um deslocamento. Mas o que é extraordinário, e aí encontramos o sentido da minha análise, é o que Jacob Burkhardt, grande historiador da civilização no século XIX, nos disse a este respeito: "porque é que Páris escolhe Vénus? Porque ela se apresenta de frente e portanto dá-se a ver por inteiro". É verdadeiramente extraordinário! Burkhardt era um senhor respeitável e foi o primeiro a reparar que Vénus não nos mostra nada, a nós espectadores, porque se vê de perfil, mas a Páris não. Páris está em frente dela e vê tudo, enquanto as outras se dissimulam mais ou menos. Isto é Freud. Está aqui a fonte do belo: a visão dos órgãos genitais. Não há nada a fazer. Depois, evidentemente, tudo se desloca imediatamente e o belo vai deslocar-se para objectos mais atractivos. Mas o problema está aqui. É um problema de deslocação, uma deslocação fundamental.

Para terminar...

Insisto uma vez mais no facto de Burkhardt ter visto isto. Disse-o assim, sem chamar a atenção. Ninguém notou, mas a frase está lá: "ele vê tudo e por isso dá a palma [a Vénus]".

Para terminar a nossa entrevista, e pensando uma vez mais nos nossos alunos, gostaria que voltasse a falar da absoluta necessidade de fazer história da arte a partir da arte do presente.

Sabe, é o mesmo princípio da história geral. A história exige ser rescrita por cada geração, porque cada geração procura uma coisa diferente na sua relação com o passado. Cada geração tenta olhar para o passado de modo diferente, tirando outras lições. A única maneira de compreendermos algo no passado é perguntarmo-nos qual é a relação que mantemos com o presente. Parece-me uma evidência. Ignorar o presente é não compreender nada no passado. Não há outras vias de acesso ao passado a não ser formular questões... O que o nosso presente vê nas obras de arte que os nossos antecessores não viram?

E acha que devemos continuar a perguntar o que é arte...?

Sim, sempre, de cada vez que estamos perante uma obra de arte.

... porque a abordagem nominalista alterou a pergunta para quando é arte?

Eu não sou em nada nominalista. Mas, por exemplo, o facto de nos interrogarmos sobre isso, sobre o modo como funciona a arte é uma questão absolutamente moderna. É uma questão que foi formulada no início do século com os formalistas russos e os linguistas. O que conta – e aqui temos que fazer uma pequena incursão pela psicanálise – é o que Jacques Lacan chama o significante. O que conta não é o que algo significa, mas o facto de significar. Tentar traduzir o significado é, de certo modo, esquecer todos os problemas que coloca o efeito do significante. Os efeitos de significância não se analisam em termos de tradução. Não se trata de traduzir as obras, de dizer qual é o seu sentido numa linguagem articulada. Trata-se de saber qual o efeito que isso faz e como esse efeito se produz. E isto só pode ser feito a partir da arte contemporânea.

Muito obrigada.