

coleção
arte físsil

GEORGES DIDI-HUBERMAN

A imagem sobrevivente

História da arte e tempo dos fantasmas
segundo Aby Warburg

TRADUÇÃO

Vera Ribeiro

CONTRAPONTO



© Les Éditions de Minuit, 2002
Título original: *L'Image survivante. Histoire
de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*

Direitos adquiridos para o Brasil por Contraponto Editora Ltda.

Vedada, nos termos da lei, a reprodução total ou parcial deste
livro, por quaisquer meios, sem autorização da Editora.

Contraponto Editora Ltda.
Avenida Franklin Roosevelt 23 / 1405
Centro - Rio de Janeiro, RJ - CEP 20021-120
Telefax: (21) 2544-0206 / 2215-6148
Site: www.contrapontoeditora.com.br
E-mail: contato@contrapontoeditora.com.br

Museu de Arte do Rio (MAR)
Praça Mauá 5
Centro - Rio de Janeiro, RJ - CEP 20081-240
Tel: (21) 2203-1235
Site: www.museudeartedorio.org.br
E-mail: info@museudeartedorio.org.br

Coordenação editorial e preparação de originais: Cesar Benjamin
Revisão tipográfica: Gilson Baptista Soares
Capa e projeto gráfico: Aline Paiva e Andréia Resende
Diagramação: Regina Ferraz

Coleção dirigida por Tadeu Capistrano
ESCOLA DE BELAS ARTES / UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

1ª edição: abril de 2013
Tiragem: 2.000 exemplares

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO-NA-FONTE
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

- D553i Didi-Huberman, Georges, 1953-
A imagem sobrevivente : história da arte e tempo dos fantasmas se-
gundo Aby Warburg / Georges Didi-Huberman ; tradução Vera Ribeiro.
- Rio de Janeiro : Contraponto, 2013.
506 p. : il. ; 24,7 cm (ArteFóssil ; 5)
Tradução de: *L'Image survivante: histoire de l'art et temps des fan-
tômes selon Aby Warburg*
Inclui bibliografia
ISBN 978-85-7866-079-6
1. Warburg, Aby, 1866-1929. 2. Arte e filosofia. I. Título. II. Série.

13-1516

CDD: 701
CDU: 7.01

A arte morre, a arte renasce: a história recomeça (de Vasari a Winckelmann)

Podemos perguntar-nos se a história da arte – a ordem do discurso assim denominado, a *Kunstgeschichte* – realmente “nasceu” um dia. Digamos, pelo menos, que ela nunca nasceu uma vez só, em uma ou até duas ocasiões que marcassem “datas de nascimento” ou pontos identificáveis no *continuum* cronológico. Por trás do ano 77 e da epístola dedicatória da *História natural* de Plínio, o Velho já se perfila, como sabemos, toda uma tradição historiográfica grega.¹ Por trás do ano 1550 e da dedicatória das *Vidas* de Vasari perfila-se também, e sedimenta-se, toda uma tradição de crônicas ou elogios compostos para os *uomini illustri* de cidades como Florença.²

Arriscamos isto: o discurso histórico não “nasce” nunca. Sempre recomeça. Constatamos isto: a história da arte – a disciplina assim denominada – *recomeça vez após outra*. Toda vez, ao que parece, que seu próprio objeto é vivenciado como morto... e como renascendo. Foi exatamente o que se passou no século XVI, quando Vasari baseou toda a sua empreitada histórica e estética na constatação de uma morte da arte antiga: *voracità del tempo*, escreveu ele no prólogo de seu livro, antes de apontar a Idade Média como a grande culpada por esse processo de esquecimento. Mas, como sabemos, essa morte teria sido “salva”, milagrosamente redimida ou resgatada por um longo movimento de *rinascità* que, *grosso modo*, começou com Giotto e culminou com Michelangelo, reconhecido como o grande gênio desse processo de rememoração ou ressurreição.³ A partir daí – a partir desse renascimento, ele próprio surgido de um luto – parece ter podido existir algo a que se chama “história da arte”⁴ (fig. 1).

Dois séculos depois, tudo recomeçou (com algumas diferenças substanciais, é claro): num contexto que já não era o do Renascimento “humanista”, mas o da restauração “neoclássica”, Winckelmann *inventou a história da arte* (fig. 2). Entenda-se: a história da arte no sentido moderno da palavra “história”. História da arte como proveniente dessa era das Luzes e, logo depois, da era dos grandes sistemas – em primeiro lugar o hegelianismo – e das ciências “positivas” em que Michel Foucault viu em ação dois princípios epistêmicos concomitantes, o da *analogia* e o da *sucessão*: os fenômenos sistematicamente apreendidos conforme suas homologias, e estas, por conseguinte, interpretadas como as “formas depositadas e fixas de uma sucessão que avança de analogia



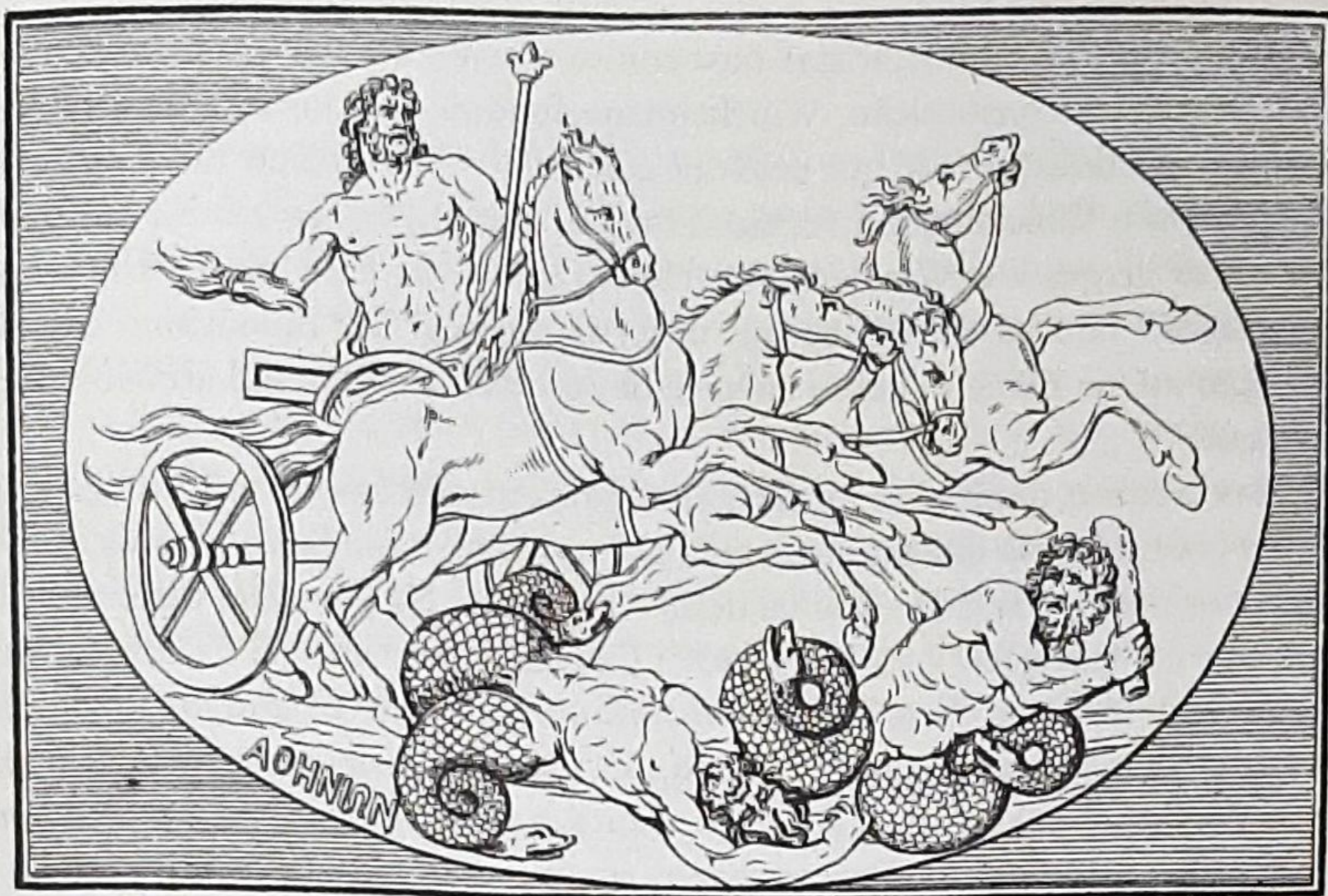
1. Giorgio Vasari, prancha do frontispício de *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, Florença, 1568. Xilogravura (detalhe).

em analogia”.⁵ Winckelmann – que, infelizmente, Foucault não comenta – representaria, no campo da cultura e da beleza, a virada epistemológica de um pensamento sobre a *arte* para a era – autêntica, já “científica” – da *história*.⁶

A história de que se trata já era “moderna”, já era “científica”, no sentido de ultrapassar a simples *crônica* de tipo pliniano ou vasariano. Visava a algo mais fundamental, que Quatremère de Quincy viria a descrever bem, em seu elogio a Winckelmann, como uma *análise dos tempos*:

O douto Winckelmann foi o primeiro a trazer o verdadeiro espírito de observação para este estudo; foi o primeiro a se permitir decompor a Antiguidade, analisar os tempos, os povos, as escolas, os estilos, as nuances de estilo; foi o primeiro a desbravar os caminhos e fixar os marcos nessa terra incógnita; foi o primeiro que, ao classificar as épocas, abordou a história dos monumentos, comparou os monumentos entre si e descobriu características seguras, princípios de crítica e um método que, retificando uma profusão de erros, preparou a descoberta de uma profusão de verdades. Regres-

Segunda
história
como
"crônica"



2. Johann J. Winckelmann, prancha do frontispício de *Geschichte der Kunst des Alterthums II*, Dresden, 1764.

sando enfim da análise para a síntese, conseguiu formar um corpo com o que não passava de um amontoado de destroços.⁷

A imagem é significativa: enquanto os “amontoados de destroços” continuavam a se espalhar pelos solos e subsolos da Itália e da Grécia, Winckelmann, em 1764, publicou um livro – sua grande *História da arte entre os antigos* – que, segundo a expressão de Quatremère, “formou um corpo” com esse material disperso. Um corpo: uma reunião orgânica de objetos cuja anatomia e fisiologia seriam como que a reunião dos estilos artísticos e sua lei biológica de funcionamento, ou seja, de evolução. E também um corpo: um *corpus* de conhecimentos, um *organon* de princípios. Ou até um “corpo de doutrina”. Winckelmann teria inventado a história da arte, começando por construir, para além da simples *curiosidade* dos antiquários, algo como um *método histórico*.⁸ Desse ponto em diante, o historiador da arte já não se contentou em colecionar e admirar seus objetos: como escreveu Quatremère, ele analisou e decompôs, exerceu seu espírito de observação e de crítica, classificou, aproximou e comparou, “voltou da análise para a síntese”, a fim de “descobrir as características seguras” que dariam a qualquer *analogia* sua lei de *sucessão*. Foi assim que a história da arte se constituiu como “corpo”, como saber metódico e como uma verdadeira “análise dos tempos”.

Como Winckelmann

A maioria dos comentaristas mostrou-se sensível ao aspecto metódico ou doutrinal dessa constituição. Winckelmann fundou uma história da arte menos pelo que descobriu do que pelo que construiu. É insuficiente fazer com que se sucedam o Winckelmann “crítico estético” das *Reflexões sobre a imitação das obras gregas* e o Winckelmann “historiador” da *História da arte entre os antigos*:⁹ não há dúvida de que a “crise estética” do Iluminismo entrou em ação até na maneira como ele teve de recolher seu material arqueológico de base.¹⁰

Nas exegeses dessa obra também sentimos certo incômodo teórico ligado à figura contraditória que representaria, por um lado, o fundador de uma *história* e, por outro, o zelador de uma *doutrina* estética. Não convém dizer apenas que essa contradição “é só aparente”.¹¹ É preciso dizer que ela é constitutiva. Como bem mostrou Alex Potts, a *História da arte entre os antigos* fundou a perspectiva moderna do conhecimento sobre as artes visuais por meio de uma série de paradoxos em que, constantemente, a posição histórica é tecida por postulados “eternos”, ou, inversamente, em que as concepções gerais são abaladas por sua própria historicização.¹² Longe de deslegitimar a iniciativa histórica instaurada – nisso só um historiador positivista ou ingênuo acreditaria, imaginando uma história que extraísse seus pressupostos apenas de seus próprios objetos de estudo –, essas contradições fundaram-na, literalmente.

Como compreender essa trama de paradoxos? Parece-me insuficiente ou até impossível separar, em Winckelmann, “níveis de inteligibilidade” tão diferentes que viessem a formar, no fim, uma grande polaridade contraditória: de um lado, a doutrina estética, a norma intemporal; de outro, a prática histórica, a “análise dos tempos”. Essa divisão, tomada ao pé da letra, acabaria tornando incompreensível a própria expressão “história da arte”. Pelo menos é sensível o caráter eminentemente problemático dessa expressão: que concepção da arte ela admite que se faça história? E que concepção da história ela admite que apliquemos às obras de arte? Trata-se de um problema árduo, porque tudo se sustenta, porque uma tomada de posição quanto a um único elemento incita a uma tomada de posição quanto a todos os demais: não há história da arte sem uma filosofia da história – ainda que espontânea, impensada – e sem uma escolha de *modelos temporais*; não há história da arte sem uma filosofia da arte e sem uma escolha de *modelos estéticos*. Há que se tentar identificar de que modo, em Winckelmann, esses dois tipos de modelos trabalham juntos. O que talvez seja um modo de vir a compreender melhor a dedicatória colocada no final do prólogo da *História da arte entre os antigos* – “Esta história da arte, eu a dedico à arte e ao tempo” –, cujo caráter quase tautológico preserva, aos olhos do leitor, uma espécie de mistério.¹³

Contradição
em
Winckelmann

Contradição
"invenção depre"

* * *

Os livros, muitas vezes, são dedicados aos mortos. Inicialmente, Winckelmann dedicou sua *História da arte* à arte antiga, pois, a seu ver, fazia muito tempo que a arte antiga havia morrido. Do mesmo modo, dedicou seu livro ao tempo, pois, a seu ver, o historiador era aquele que caminhava no tempo das coisas passadas, isto é, das coisas falecidas. Ora, o que acontece no outro extremo do livro, após algumas centenas de páginas em que a arte antiga nos é lembrada, reconstruída – no sentido psíquico do termo –, reposta numa narrativa? Uma espécie de fecho do circuito depressivo num sentimento de perda irreparável e numa suspeita terrível: será que isso cuja história acaba de ser contada não resulta, simplesmente, de uma ilusão fantasiosa, pela qual esse sentimento ou a própria perda correm o risco de nos haver enganado?

Embora, ao refletir sobre a destruição da arte, eu tenha sentido o mesmo desprazer que experimentaria um homem que, ao escrever a história de seu país, se visse obrigado a descrever o panorama de sua ruína após havê-la testemunhado, não pude me impedir de acompanhar o destino das obras da Antiguidade até onde minha vista pôde alcançar. Assim, uma amante em prantos fica parada à beira-mar e acompanha com os olhos a embarcação que lhe arrebatou o amante, sem esperança de revê-lo: em sua ilusão, ela crê ainda discernir na vela que se afasta a imagem do objeto amado [*das Bild des Geliebten*]. Tal como essa amante, já não possuímos, por assim dizer, senão a sombra do objeto de nossos anseios [*Schattenriss (...) unserer Wünsche*], mas a perda dele aumenta nossos desejos, e contemplamos suas cópias [*Kopien*] com mais atenção do que faríamos com os originais [*Urbilder*], se estivessem em nosso poder. Quanto a isso, muitas vezes ficamos na situação dos que, convencidos da existência de fantasmas [*Gespenster*], imaginam ver alguma coisa onde não há nada [*wo nichts ist*].¹⁴

Página atemorizante – sua beleza e sua poesia atemorizam – e radical. Se a história da arte recomeça nessa página, ela se define como tendo por objeto um objeto decaído, desaparecido, enterrado. A arte antiga – a arte absolutamente bela – reluz, pois, em seu primeiro historiador moderno por uma “ausência categórica”.¹⁵ Os próprios gregos, ao menos na suposição de Winckelmann, nunca fizeram a história “viva” de sua arte. Essa história começa, revela sua primeira necessidade, no exato momento em que seu objeto é pensado como objeto morto. Tal história será vivida, portanto, como um trabalho do luto (*História da arte entre os antigos*, trabalho do luto da arte antiga) e uma evocação sem esperança da coisa perdida. Insistimos desde logo neste ponto: os fantasmas de que Winckelmann fala jamais serão “convocados” ou

mesmo “invocados” como forças – ainda – atuantes. Não serão o equivalente a “nada” existente ou atual [*nichts ist*]. Representam apenas nossa ilusão de óptica, o tempo vivenciado de nosso luto. Sua existência (ainda que espectral), sua sobrevivência ou sua reaparição simplesmente não serão contempladas.

Assim seria, pois, o historiador moderno: alguém que evoca o passado e se entristece com sua perda definitiva. Não acredita em fantasmas (em breve, no correr do século XIX, já não acreditará senão em “fatos”). É pessimista e usa com frequência a palavra *Untergang*, que significa declínio ou decadência. De fato, toda a sua iniciativa parece organizar-se segundo o esquema temporal de *grandeza e decadência*.¹⁶ Com certeza, seria preciso ressituar a empreitada winckelmanniana no contexto de um “pessimismo histórico” característico do século XVIII.¹⁷ Ou destacar até que ponto as ideias de Winckelmann podem haver inspirado, no domínio estético, inúmeros escritos nostálgicos sobre a “decadência da arte” ou o “vandalismo revolucionário” ligado às sucessivas destruições de obras-primas da Antiguidade.¹⁸ O modelo temporal *grandeza e decadência* revelou-se tão pregnante, que ainda informaria a definição da história da arte tal como podemos encontrá-la, por exemplo, na *Real-Encyclopädie* de Brockhaus: “A história da arte é a representação da origem, do desenvolvimento, da grandeza e da decadência das belas-artes.”¹⁹ Winckelmann não dissera outra coisa:

O objeto de uma história ponderada da arte é remontar à sua origem [*Ursprung*], acompanhar seus progressos [*Wachstum*] e variações [*Veränderung*] até sua perfeição, e marcar sua decadência [*Untergang*] e queda [*Fall*] até sua extinção (...).²⁰

Esse esquema temporal corresponde, se prestarmos atenção, a dois tipos de modelos teóricos. O primeiro é um *modelo natural* e, mais particularmente, biológico. Na frase de Winckelmann, a palavra *Wachstum* deve ser entendida como o “crescimento” vegetal ou animal, e a palavra *Veränderung* também assume a conotação vitalista implicada em toda ideia de “mutação”. No fundo, o que Winckelmann entende por *história da arte* não está muito distante de uma *história natural*: sabe-se que ele leu a de Plínio, é claro, mas também a de Buffon; assim como leu o tratado fisiológico de J. G. Krüger e o manual de medicina de Allen, e quis, um dia – é o que nos informa uma carta de dezembro de 1763 –, passar dos “estudos sobre a Arte” para os “estudos sobre a Natureza”.²¹ De tudo isso, Winckelmann deve ter tirado uma concepção da ciência histórica que se articulava não apenas com os problemas de classificação típicos da epistemologia do Iluminismo, mas também com um esquema temporal obviamente biomórfico, estendido entre progresso e declínio, nascimento e decadência, vida e morte.

o segundo

A outra face dessa configuração teórica é mais conhecida: é um *modelo ideal* e, mais particularmente, metafísico. Ele se entende muito bem, portanto, com a “ausência” categórica de seu objeto: pensemos na célebre formulação de Sólon – o *to ti en einai* citado por Aristóteles – que postula a morte prévia daquilo de que se quer enunciar a verdade, ou melhor, a “quididade”.²² Nesse sentido, poderíamos dizer que o desaparecimento da arte antiga funda o discurso histórico que fala de sua quididade última. Segundo Winckelmann, portanto, a história da arte não se contenta em descrever, classificar e datar. Ali onde Quatremère de Quincy fala de um simples movimento de retorno “da análise para a síntese” Winckelmann radicalizaria sua posição, ele mesmo, do ponto de vista filosófico: a história da arte [*die Geschichte der Kunst*] deve ser escrita a fim de que seja explicitada a essência da arte [*das Wesen der Kunst*].

A história da arte entre os antigos, que ofereço ao público, não é uma simples narrativa cronológica das revoluções por que ela passou. Tomo a palavra “história” [*Geschichte*] na significação mais extensa que há na língua grega, sendo meu objetivo oferecer o resumo de um sistema [*Lehrgebäude*] de arte. (...) A história da arte [*die Geschichte der Kunst*], no sentido mais estrito, é a história do destino que ela vivenciou em relação às diferentes circunstâncias das épocas, principalmente entre os gregos e os romanos. Neste livro, porém, eu me propus como objetivo sobretudo discutir a própria essência da arte [*das Wesen der Kunst*].²³

Ao ler esse texto, compreende-se que a historicidade da arte, tal como contemplada por Winckelmann, não emerge exatamente, como é comum supor-se, “de um compromisso que permitiria o historiador encontrar um campo no interior ou à margem da norma”.²⁴ Falar dessa maneira é dar um crédito excessivo ao lugar do discurso histórico como tal. É imaginar que uma história só se torne normativa ao sair dela mesma, ao forçar sua neutralidade filosófica “natural”, ao trair, em suma, sua modéstia “natural”, diante de puros e simples fatos da observação. É desconhecer que a norma é interna à própria narrativa, ou à mais simples descrição ou menção de um fenômeno que o historiador considere digno de ser preservado. A narrativa histórica, nem é preciso dizer, é sempre precedida, condicionada por uma norma teórica sobre a “essência” de seu objeto. A história da arte é condicionada, portanto, pela *norma estética* na qual se decidem os “bons objetos” de sua narrativa, esses “belos objetos” cuja reunião formará, no final, algo como uma *essência da arte*.

Winckelmann tem razão, portanto, em reivindicar sua história como um “sistema” [*Lehrgebäude*], no sentido filosófico e doutrinal da palavra. Em graus diferentes, sua empreitada faz eco às de um Montesquieu, um Vico, um

Gibbon ou um Condillac.²⁵ Essa condição da história winckelmanniana, aliás, foi perfeitamente reconhecida no século XVIII: Herder escreveu que “Winckelmann, com toda a certeza, propôs esse sistema [*Lehrgebäude*] grandioso, verdadeiro, eterno” como a empreitada quase platônica de uma “análise referente ao geral, à essência da beleza”.²⁶ Como pensador da historicidade, Herder não tardou a indagar: “Será esse o objetivo da história? O objetivo de uma história da arte? Não haverá outras formas possíveis de história?” Mas ele reconheceu de bom grado a necessidade de uma história da arte que, além das *coleções históricas* de Plínio, Pausânias ou Filóstrato, tivesse fundamentação teórica: o que ele chamou, acompanhando Winckelmann, de *sistema histórico*.²⁷

Ou de “construção ideal”.²⁸ Ideal no sentido de ter sido inicialmente concebida para se harmonizar com o princípio metafísico por excelência, com o *ideal de beleza*, essa “essência da arte” que os grandes artistas da Antiguidade souberam pôr em prática. O “belo ideal”, como se sabe, constitui o ponto cardinal de todo o sistema histórico winckelmanniano, bem como da estética neoclássica em geral.²⁹ Ele fornece a essência e, portanto, a norma. A história da arte é apenas a história de seu desenvolvimento e de seu declínio. Ele parece confirmar a filiação secular do pensamento estético à corrente filosófica do idealismo.³⁰

A palavra “ideal” sugere que a essência – aqui, a essência da arte – é um *modelo*: um modelo a alcançar, conforme o “imperativo categórico” da beleza clássica; um modelo, porém, dado como *inatingível* como tal. É muito significativo que o capítulo dedicado por Winckelmann à “essência da arte” seja mais consagrado aos desvios que nosso espírito tem que fazer para se recordar da beleza ideal das estátuas gregas:

Como o primeiro capítulo deste livro é apenas uma introdução, passo agora, depois destas observações preliminares, à própria essência da arte. (...) Transporte-me em espírito, portanto, para o estádio de Olímpia. Lá diviso as estátuas de atletas de todas as idades, carros de bronze com dois e quatro cavalos, encimados pela imagem do vencedor. Lá meus olhos são atingidos por uma multidão de obras-primas! Quantas vezes minha imaginação não se entrega a esse sonho prazeroso? (...) Que me seja permitido fazer essa viagem imaginária à Élide, não como uma simples imagem poética, mas como uma contemplação real dos objetos. E, de fato, esta ficção adquire uma espécie de realidade quando represento para mim mesmo, como existentes, as estátuas e os quadros cujas descrições os antigos nos deixaram.³¹

Eis a *estranheza*: o ideal é apreendido, é reconhecido através de uma “*contemplação real dos objetos*”, como escreve Winckelmann. Porém não através

de uma contemplação dos objetos reais. Estes desapareceram, foram substituídos por cópias mais tardias. Restam apenas as mediações do espírito, em busca desse ponto fora do tempo que é o ideal. E, no entanto, a mais necessária dessas mediações – a que é reconstituição textual, restauração ideal – será realmente denominada *história da arte*. Uma história da arte que é serva da Ideia, apresentada como a descrição das transformações, grandezas e decadências da *norma da arte*: “natureza bela”, “contorno nobre”, “arquétipo espiritual” no desenho dos corpos femininos, drapejados elegantes, e por aí vai.³² A *História da arte entre os antigos* se tece, evidentemente, com constantes apelos de retorno à estética proposta, uns dez anos antes, nas *Reflexões sobre a imitação das obras gregas*.

Eis que nosso inventor da história da arte, nosso homem enlutado por seu objeto – pois que ele chora a morte das belezas antigas –, eis que nosso esteta de espírito sistematizador, nosso historiador que não acredita em fantasmas, põe-se paradoxalmente a construir os objetos ausentes de seu relato – ou, acredita ele, de sua ciência – “representando-os para si mesmo como se eles existissem”, com base em velhas descrições gregas e latinas a que ele se vê obrigado a dar crédito. Ei-lo, enfim, a nos assestar a “essência da arte”: elogio por princípio do “bom gosto” [*der gute Geschmack*], rejeição absoluta de “qualquer deformação do corpo”, numa passagem espantosa das *Reflexões* em que ele expressa seu horror às “doenças venéreas e [ao] raquitismo decorrente delas”, esses males que ele supunha desconhecidos dos gregos antigos.³³ Como se essas coisas estivessem ligadas por uma obscura patologia comum, Winckelmann exprime com igual radicalismo sua rejeição do *páthos*, essa doença da alma que deforma os corpos e, portanto, estraga o *ideal*, que pressupõe a calma da grandeza e da nobreza de espírito:

Quanto mais calma é a postura do corpo, mais ela é capaz de exprimir o verdadeiro caráter da alma: em todas as posições que se afastam muito do repouso a alma não se acha no estado que lhe é próprio, mas se encontra num estado de violência e coerção. Nesses estados de paixão violenta ela se reconhece mais facilmente, mas, em contrapartida, é no estado de repouso e harmonia que ela é grande e nobre.³⁴

O que fora proposto nas *Reflexões* como um postulado geral seria reconduzido, na *História da arte*, para o plano específico da arte grega. Em vez de dizer “é preciso” (ponto de vista da norma), Winckelmann contenta-se desde então em escrever que os gregos “tinham o costume de”. O ponto de vista é “histórico”, por certo. Mas é a mesma essência que se exprime, ou, eu deveria dizer, que se declara nele:

Num e noutro sentido, a expressão muda os traços do rosto e a disposição do corpo; altera, por conseguinte, as formas que constituem a beleza. Ora, quanto maior é essa alteração, mais ela é prejudicial à beleza. Segundo esta consideração, tinha-se o costume de observar, como uma das máximas fundamentais da arte, a imposição de uma postura tranquila às figuras, porque, segundo a opinião de Platão, o repouso da alma era visto como um estado intermediário entre o prazer e a dor. Por isso é que a tranquilidade é a situação mais conveniente à beleza, tal como o é ao mar: a experiência mostra que os homens mais belos têm, comumente, as maneiras mais suaves e o melhor caráter. (...) Além disso, a serenidade no homem e nos animais é um estado que nos permite examinar e conhecer a natureza e as qualidades deles: é por isso que só descobrimos o fundo dos rios e do mar quando a água está calma e sem agitação. Decorre desta observação, portanto, que é somente na calma que o artista pode conseguir transmitir a essência mesma da arte [*das Wesen der Kunst*].³⁵

* * *

Basta esta entrada no assunto, ao que me parece, para captarmos a natureza eminentemente problemática do momento de pensamento representado pela *História da arte entre os antigos* e por sua herança. No livro elabora-se um sistema, porém este falha constantemente na hora de se fechar: toda vez que são afirmadas uma tese ou uma resolução teórica, a contradição não tarda a surgir. Assim, Winckelmann reivindica a história da arte contra os simples julgamentos calcados no gosto, mas a norma estética não para de embasar cada passo de sua narrativa histórica. Assim, ele reivindica a história como uma objetivação racional dos “restos” do passado, porém uma subjetivação poderosa – “transporto-me em espírito para o estádio de Olímpia” – não para de guiar sua escrita doutra. A história da arte promovida por Winckelmann oscila o tempo todo entre a essência e o devir. Nela, o passado histórico é inventado e descoberto na mesma medida.

Que fazer com essa evidência? Dizem, desde Quatremère de Quincy, e se diz até hoje, que Winckelmann inventou a história da arte, no sentido moderno da expressão. Não haverá nisso mais uma contradição? Será que o sociólogo das imagens, o iconólogo, o arqueólogo que utiliza o microscópio eletrônico ou o conservador de museu familiarizado com análises espectrométricas ainda se embaraçam com esses problemas filosóficos? O estatuto da história da arte como disciplina “científica” parece tão sólido, que já não vemos com clareza de que herança seríamos devedores em tal mundo de pensamento. Mas é comum ignorar-se até mesmo a herança de que se é deposi-

tário. Que nó de problemas essa *História da arte entre os antigos* continua a nos oferecer?

Trata-se de um nó tríplice, um nó três vezes atado, que o próprio título de Winckelmann induz e impõe: nó da *história* (como podemos construí-la, escrevê-la?), nó da *arte* (como podemos distingui-la, olhá-la?) e nó da Antiguidade (como podemos rememorá-la, restabelecê-la?). O “sistema” de Winckelmann decerto não é filosófico no sentido estrito e, por conseguinte, não pode identificar-se com algo como uma construção dialética. Mas existe uma noção capital, uma palavra que mantém unidas as três laçadas do nó. Palavra mágica, de certo modo: resolve todas as contradições, ou melhor, faz com que passem despercebidas. É a palavra *imitação*. Ela constitui a mola mestra, a dobradiça, o eixo graças ao qual todas as diferenças se unem, todos os abismos são transpostos.

Na conclusão de seu livro, citada acima,³⁶ Winckelmann pareceu cavar um abismo: abismo depressivo, ligado à perda da arte antiga e ao retorno impossível desse “objeto amado”, abismo separando o luto do desejo [*Wunsch*], abismo separando os “originais” [*Urbilder*] da estatuária grega e suas “cópias” romanas [*Kopien*]. Mas, em outros pontos de sua obra – a começar pelas *Reflexões*, é claro –, a *imitação* lança uma ponte sobre esses abismos. A imitação dos antigos, praticada pelo artista neoclássico, tem por virtude reanimar o desejo para além do luto. Cria um vínculo entre o original e a cópia, de tal sorte que o *ideal*, a “essência da arte”, pode como que reviver, atravessar o tempo. É graças à imitação que a “ausência categórica” da arte grega, segundo a expressão de Alex Potts, torna-se capaz de um renascimento, ou até de uma “presença intensa”.³⁷

Pois é justamente de presença e presente que se trata: o presente da imitação faz “reviver uma origem perdida”³⁸ e, desse modo, restabelece na origem uma presença ativa, atual. Isso só se revela possível porque o objeto da imitação não é um objeto, e sim o próprio ideal. Ali onde a vertente depressiva da história winckelmanniana fazia da arte grega um *objeto de luto*, impossível de atingir – “já não possuímos, por assim dizer, senão a sombra do objeto de nossos anseios”³⁹ –, uma vertente maníaca, se me atrevo a dizê-lo, fará dessa arte um *ideal a capturar*, o imperativo categórico da “essência da arte”, o único capaz de permitir a *imitação dos antigos*. Imitação, como bem sabemos, é um conceito altamente paradoxal. Mas seu paradoxo é justamente o que permitiu a Winckelmann a famosa pirueta: “Para nós, o único meio de nos tornarmos grandes, e, se possível, inimitáveis, é imitar os antigos.”⁴⁰

Foi uma façanha considerável, e suas consequências também o seriam. Tocaram na própria estrutura, na arquitetura temporal de toda essa iniciativa: a

história da arte construída por Winckelmann acabaria reduzindo o *tempo natural* da *Veränderung* ao *tempo ideal* da *Wesen der Kunst*. Foi um modo de possibilitar a coexistência do esquema “vida e morte”, “grandeza e decadência”, com o projeto intelectual de um “renascimento” ou uma restauração “neoclássicos”. Insistimos no elemento crucial desse esforço hercúleo: a imitação só permitia esse *renascimento* imitando o *ideal*. Como não reconhecer aí, reconfiguradas, mas renovadas, as três “palavras mágicas” fundamentais do idealismo vasariano?⁴¹ Como não reconhecer, na redução do *tempo natural* ao *tempo ideal*, o que cria a própria ambivalência do conceito humanista de imitação? Por outro lado, teria sido possível a imitação *moderna* dos antigos *imitáveis* sem o meio-termo que constitui, para o próprio Winckelmann, a imitação *renascentista* – por Rafael, em primeiro lugar – desses mesmos antigos?

O que era nó (a solução se atrapalha) torna-se então fechamento (a solução se impõe). O nó da Antiguidade se desfaz ao se trazer de volta uma noção de ideal; o nó da arte se desfaz ao se resgatar uma ideia de imitação; o nó da história se desfaz ao se resgatar uma ideia de Renascimento. Assim já fora construída a história humanista de Vasari. Assim recomeçou a história neoclássica de Winckelmann. Mas refaçamos a pergunta de Herder: “Será esse o objetivo da história? O objetivo de uma história da arte? Não haverá outras formas possíveis de história?”⁴²

Precisemos os desafios atuais da pergunta, diante de uma herança winckelmanniana tão unanimemente reivindicada. Primeiro, quanto à “análise dos tempos”: não haveria um tempo das imagens que não fosse “vida e morte” nem “grandeza e decadência”, tampouco esse “Renascimento” ideal cujos valores de uso os historiadores não param de transformar para seus próprios fins? Não haveria um *tempo para os fantasmas*, uma reaparição das imagens, uma “sobrevivência” [*Nachleben*] que não estivesse submetida ao modelo de transmissão pressuposto pela “imitação” [*Nachahmung*] das obras antigas por obras mais recentes? Não haveria um *tempo para a memória* das imagens – um obscuro jogo entre o recalcado e seu eterno retorno – que não fosse o proposto por essa história da arte, por essa narrativa? E, quanto à arte em si: não haveria um “corpo” de imagens que escapasse às classificações instauradas no século XVIII? Não haveria um tipo de semelhança que não fosse o imposto pela “imitação do ideal”, com a rejeição do páthos que ela pressupõe em Winckelmann? Não haveria um *tempo para os sintomas* na história das imagens da arte? Terá essa história realmente “nascido” algum dia?