

O QUE NOS OLHA QUANDO OLHAMOS PARA A HISTÓRIA
DA ARTE?

WHAT LOOKS BACK AT US AT WHEN WE LOOK AT ART
HISTORY?

Daniele Avila Small (Questão de Crítica)

Resumo

O artigo aponta algumas operações críticas da exposição *O anjo da metamorfose – Jan Fabre no Louvre*, a partir de uma das obras expostas na ocasião, que propõe uma ênfase na questão do olhar para a lida da arte contemporânea com a história da arte. Entre essas operações estabelece-se uma espécie de teatralidade, como uma poética estranha à linearidade do percurso no museu, que pode desestabilizar os hábitos do olhar.

Palavras-chave | História da arte | arte contemporânea | museu | teatralidade

Abstract

The article discusses the critical operations at work in the exhibition *The Angel of Metamorphosis - Jan Fabre at the Louvre*, focusing on a particular work, *Oferenda ao deus da insônia*. This work foregrounds the issue of the gaze in contemporary art's dealings with Art History. Within these operations, we find a certain kind of theatricality, a poetic that is strange to the linearity of the museum, and which could destabilize the ways we look at art.

Keywords | Art history | contemporary art | museum | theatricality

Daniele Avila Small é pesquisadora, tradutora, crítica de Teatro e editora/fundadora da revista eletrônica Questão de Crítica. Mestra em História Social da Cultura (PUC-Rio), com graduação em teoria do teatro na UNRIO. É uma das fundadoras e atual Presidente da Projéteis - Cooperativa Carioca de Empreendedores culturais.

Daniele Avila Small has a Masters degree in Cultural History (PUC-Rio) and a BA in Theater Theory (Unirio). She is a researcher, translator, theater critic and founding editor of the electronic journal Questão de Crítica (www.questaodecritica.com.br). She is also a founding member and current President of Projéteis, a cooperative organization of cultural entrepreneurs.

O que nos olha quando olhamos para a história da arte?

Daniele Avila Small

A proposta deste artigo é lançar um olhar para O anjo da metamorfose – Jan Fabre no Louvre, exposição solo de Jan Fabre, artista da Antuérpia, realizada no Museu do Louvre, no segundo andar da Ala Richelieu, nas salas das pinturas das escolas do norte. A exposição aconteceu em 2008 e marca um gesto inaugural da curadoria do Louvre. Não foi a primeira exposição de um artista contemporâneo a ser realizada nesta instituição, mas foi a primeira vez que um artista teve carta branca para intervir em um determinado conjunto de salas do Louvre, desmontar e remontar as obras para montar a sua própria exposição em uma relação de proximidade física com o acervo permanente do museu – o que pode de fato se considerar inédito.

Para sintetizar as possibilidades de reflexão sobre esta exposição, que tinha, a seu modo e em alguma medida, uma poética cênica, escolhemos uma obra de Fabre exposta na ocasião: *Oferenda ao deus da insônia*.¹ Esta é a obra que mais se aproxima da primeira referência que se apresentou a esta pesquisa sobre a relação de Fabre com a história da pintura holandesa.

Em *A arte de descrever*, Svetlana Alpers apresenta, como um de seus argumentos, a natureza visual da cultura holandesa nos séculos XVI e XVII, atentando para o olho, para o lugar do olho, diante do gosto pelas lentes e pela observação visual detalhada na cultura holandesa:

A atitude é condicional numa dupla fragmentação: primeiro, o olho do observador, na lente, é isolado do resto de seu corpo; segundo, o que é visto é destacado do resto do objeto e do resto do mundo. Pode-se estabelecer um contraste entre essa beleza fragmentária, função de infinitos olhares atentos, e uma noção da beleza que pressupõe a justa proporção de um todo e, assim, admite uma noção prévia sobre o que torna belo um objeto em sua inteireza.

¹ Offrande au dieu de l'insomnie (2008) / Oferenda ao deus da insônia. Cera, olhos de vidro, veludo, madeira e latão. 188 x 97 x 132 cm. Cortesia de Mario Mauroner Contemporary Art Vienna.

[...] O olho do observador setentrional insere-se diretamente no mundo, enquanto o observador meridional permanece a certa distância dele (Alpers, 1999: p. 188).

Deste trecho, interessa-nos especificamente estas imagens: o olho destacado do resto do corpo e o olho inserido no mundo. Fabre opera esse isolamento com algumas de suas imagens, especialmente com imagens globulares (sendo a bola de esterco do escaravelho, seu besouro preferido, seu besouro-avataar, a principal entre elas), provavelmente, como um mundo a parte ou como uma imagem de mundo. A imagem globular não deixa de pressupor uma inteireza, mas o que nos interessa de fato é a menção ao olho, que se destaca e vê, assim como ao objeto que, destacado, é visto. Alpers ainda acrescenta, depois de passar por alguns exemplos: "Qualquer que seja o modo adotado pela arte holandesa, pode-se dizer com segurança que o olho atento é um componente na produção da maioria das imagens holandesas do século XVI" (p. 192).

O olho atento é uma imagem indispensável para esta pesquisa. O olhar para a arte e a formação do olhar do espectador são questões para a proposta da curadoria do Louvre com esta exposição de Fabre e com a sua política em favor da arte contemporânea, que motivou a exposição. O olhar está completamente em evidência em *Oferenda ao deus da insônia*. Em uma vitrine de madeira e vidro, Fabre exhibe ex-votos, moldes de cera de pés, pernas e braços, ocos por dentro, cuja superfície está quase completamente coberta de olhos de vidro, como se esses olhos formassem uma armadura, como se os ex-votos fossem um molde para uma armadura de olhos.



Oferenda ao deus da insônia (2008). Cera, olhos de vidro, veludo, madeira e latão. 188 x 97 x 132 cm. Cortesia de Mario Mauroner Contemporary Art Vienna. Fonte: Titian.net.

Exposta em uma grande sala que abriga trinta e cinco telas da pintura holandesa da primeira metade do século XVII, com paisagens, cenas pastorais, retratos e naturezas mortas, a obra de Fabre parece enfatizar o peso do acúmulo, a noção de uma extensão imensa de obras, artistas e gêneros que fazem parte da história da pintura das escolas do norte. Assim, entre tantas obras, de tantos artistas, ela pode indicar que o tempo de estudo dessa extensa história da arte é escasso, demanda noites insones de dedicação.

O olhar que Fabre parece sugerir é um olhar multidirecional e devorador. Em *Oferenda ao deus da insônia*, os olhos de vidro estão voltados para todos os lados. As diferentes peças de cera, dispostas umas ao lado das outras, sugerem que estes olhos de vidro se veem entre si, que se olham e que veem o entorno.

A imagem dos olhos de vidro, olhos inteiros, sem pálpebras, de superfície brilhante, também remete ao olho como algo que é parte do corpo, mas que também pode ser visto fora dele, retirado dele. Diante da

imagem tão destacada do olho, impõe-se a referência à *História do olho*, de Georges Bataille.

Roland Barthes, em ensaio sobre o livro de Bataille, *A metáfora do olho* (Barthes, 2008: p. 115-124), sugere que a narrativa não trata da história dos personagens envolvidos na sua trama, mas sim da história de um objeto, o olho, que se passa de imagem em imagem, em uma trajetória que o objeto percorre por um ciclo de avatares. Arriscamos sugerir duas aproximações possíveis entre o livro de Bataille e a obra de Fabre. A primeira aproximação é a trajetória de imagem a imagem de que fala Barthes, que podemos entender pelo conceito de elemento, em Merleau-Ponty, categoria em que ele situa o seu conceito de carne.

[Os elementos] escapam, pois, da divisão entre a individualidade e a generalidade e são um vínculo secreto entre as coisas que eles situam no mesmo raio de mundo. Os elementos formam o nó das associações do sonho (Dupond, 2010: p. 20).

O olho no livro de Bataille é um vínculo secreto entre objetos afins, porém dessemelhantes, como o ovo, o prato de leite, os testículos do touro. O nó dessas associações é formado pelo olho. Na obra de Fabre, o olhar é um elemento, é o “vínculo secreto” entre o trabalhar, o pensar, o dormir, o sonhar, o estar morto – que aparecem em algumas de suas obras. Seu olhar é um fazer, presente em toda a sua obra. O olhar é um fazer da arte, é a contraparte do dar a ver, do tornar visível.

A segunda aproximação é a reversibilidade evidente na imagem do olho. O narrador da história de Bataille relata o que se passa diante dos seus olhos, como ele é estimulado pelas imagens que vê, como é afetado por todo o apelo visual da sexualidade das demais personagens, a relação obsessiva da personagem Simone com a imagem-elemento do olho como dispositivo detonador de seu desejo. Ao mesmo tempo, o olho é objeto, como sugere Barthes, dessas imagens mesmo em desdobramento na imagem do prato, do ovo, dos testículos, até do olho propriamente dito, olho humano arrancado do toureiro e arrancado do padre, olho do gato nos primeiros episódios.

Diante da obra de Fabre, o espectador, sendo *visto* por aqueles olhos de vidro, se dá conta de que vê – e de que é visto neste ato. Em *O olho e o espírito*, Merleau-Ponty chama a atenção para a “quase-presença” e a “visibilidade iminente” como problemas do imaginário e aponta que o quadro (e aqui poderíamos pensar na escultura, no desenho ou na instalação) se oferece ao olhar para que este “espose os vestígios da visão do interior” (Merleau-Ponty, 1980: p. 90). Esta imagem do “esposar” também aparece em *O visível e o invisível*: “O olhar, dizíamos, envolve, apalpa, esposa as coisas visíveis” (2009: p. 30). O olhar, portanto, esposa os vestígios da visão interior e as coisas visíveis. As coisas visíveis se fazem visíveis justamente na medida em que se configuram como vestígios da visão interior. Quando o olhar vê, ele se vê. O momento em que o espectador passa a ver essa interioridade, quando ele se dá conta deste desdobramento de se ver vendo, de se dar conta do próprio olhar, está em curso uma nova etapa do processo de formação do seu olhar. O olho para a arte nasce quando vê, quando é fisgado pelo invisível na imagem. O invisível na imagem é o que nos olha, o que espreita de dentro do visível de uma obra.

O invisível, em Merleau-Ponty, é a essência carnal do visível. A quase-presença e a visibilidade iminente são conceitos que parecem estar relacionados com esta relação visível/invisível despertada nesta pesquisa pelos olhos de vidro da obra de Fabre. O olho é comumente imaginado, pensado, como algo que está dentro do corpo e que apenas uma parte de sua superfície fica visível quando as pálpebras estão abertas. Fabre apresenta os olhos de vidro como parte externa da sua escultura, quase uma armadura de olhos, que pode ver, por assim dizer, todos os lados ao mesmo tempo. Mas os olhos expostos sem pálpebras também são olhos *desprotegidos*, mais abertos, mais disponíveis.

[...] tudo se resume a compreender que nossos olhos de carne já são muito mais do que receptores para as luzes, para as cores e para as linhas: são computadores do mundo, que têm o dom do visível como se diz que o homem inspirado tem o dom das línguas. Certamente, esse dom se merece pelo exercício, e não é em alguns meses, não é, tampouco, na solidão, que um pintor entra na posse da sua

visão. Não está nisso a questão: precoce ou tardia, espontânea ou formada no museu, em todo o caso a sua visão só aprende vendo, só aprende por si mesma (Merleau-Ponty, 1980: p. 90).

Deste trecho, podemos tirar algumas chaves para refletirmos sobre *Oferenda ao deus da insônia*. Os olhos de carne desta obra são olhos de carne da arte, são feitos de arte, no interior e no exterior, a carne do mundo da obra é feita de arte. Merleau-Ponty dá a ver a imagem dos olhos como computadores. Fabre pensa na inteligência dos insetos, a inteligência da espécie dos insetos que os orienta coletiva e individualmente, como um computador. O computador é um dispositivo que armazena dados de um modo sobre-humano e que é capaz de acessar os dados que armazena de maneira imediata. As criaturas de Fabre, seus personagens, são seres sobre-humanos, anjos guerreiros que estão no limiar entre mundos, que por isso têm uma visão de reversibilidade da vida e da morte, ou seja, que vivem na abertura, na fenda, que têm, portanto, a possibilidade de uma visão conhecedora de ambos os lados.



Terá sempre os pés juntos (1997). Armadura, cabelo de anjo, élitros de escaravelhos, espelho e couro. 300 x 70 x 70cm. Coleção S.M.A.K. (Museu Municipal de Arte Contemporânea) - Ghent. Foto: Daniele Avila Small.

Os olhos de vidro de *Oferenda ao deus da insônia* remetem a um olhar que parece querer abarcar todo o entorno, registrar tudo, armazenar todas as imagens. Eles não têm as pálpebras que fariam desaparecer as imagens: não dormem, não param de ver. Computadores do mundo da arte, os olhos do artista são olhos inspirados, olhos formados. O dom do visível, como aponta Merleau-Ponty na citação acima, se merece pelo exercício, exercício que se dá no esforço e no confronto, na convivência.

O início da relação de Fabre com os mestres primitivos flamengos data da sua juventude. Seu olhar para as obras que estão nas salas da Ala Richelieu tem uma longa história. Os olhos de vidro de sua obra, tão abertos e firmes, sugerem uma constância do olhar, uma insistência em permanecer aberto. A visão se aprende vendo, como diz Merleau-Ponty (1980) . Esta ideia de "visão" talvez possa ser entendida como uma espécie

de virada, de reversão, em que há uma troca: o vidente acrescenta o seu olhar ao visível. O seu olho passa a falar com a imagem. O olho é fisgado, atingido, e adquire uma propriedade.

Nisso, a meu ver, reside um dos fundamentos do projeto do Louvre em favor da arte contemporânea: é um projeto de formação do olhar contemporâneo, indispensável também para o olhar que se volta para o passado. Henri Loyrette, presidente-diretor do Louvre, expressa esta ideia quando diz que a exposição de Fabre faz “perceber de forma diferente as obras de Van Eyck, Metsys, Memling, Rembrandt, Rubens, Vermeer, Van der Weyden, Bosch” e que permite “uma outra visão da história da arte na qual o artista contemporâneo reativa e atualiza as obras do passado, ocasionalmente devolvendo a elas um sentido perdido” (Loyrette, 2008: p. 11). É claro que ele não está querendo dizer que as obras perderam o sentido, mas ele parece querer enfatizar que a forma de olhar estas obras demanda um novo sentido – do olhar. Estaríamos, então, diante de uma tentativa de revelar a carne oculta da arte, o vínculo secreto, ou melhor, oculto, uma filiação subjacente e inevidente entre o clássico e o contemporâneo na arte.

As palavras de Loyrette são um indicativo de que há a intenção, por parte da curadoria do museu, de que se formem novos olhares para estas obras antigas e não simplesmente de legitimar a arte contemporânea. Parece haver uma iniciativa de tornar mais dinâmica a relação entre as obras de tão diferentes períodos históricos, além da proposta de dar a ver a arte contemporânea no contexto da história da arte. Mudaram os pactos, os regimes de visibilidade, a lida com o mercado, os modos de produção – aí estão as rupturas. Mas a carne da arte não tem início nem fim, é quiasma, entrelaçamento. As obras de Fabre e dos mestres primitivos têm um vínculo secreto, uma participação, uma aderência à história da arte. Na descontinuidade, há necessariamente alguma continuidade. A operação de des-continuar pressupõe, em alguma instância, um continuar. Ao falar sobre as ideias de Merleau-Ponty sobre as obras de arte, Marilena Chauí aponta nesta direção:

Cada obra de arte – visual ou literária, do movimento ou do som – retoma uma tradição: a da percepção, as obras dos

outros, as obras anteriores do mesmo artista, numa espécie de eternidade provisória; mas, simultaneamente, instaura uma tradição: abre o tempo e a história, funda novamente seu campo de trabalho e, incidindo sobre as questões que o presente lhe coloca, resgata o passado ao criar o porvir (Chauí, 2002: p. 190).

Uma eternidade provisória está em movimento: cada obra resgata outras obras, resgata o passado, na mesma medida em que instaura uma tradição. É provisória porque está em constante renegociação. A deformação dos meios disponíveis no instituído é uma tensão de uma forma anterior, não a instituição de um novo que é absoluto, inédito. A carne da arte é um elemento cuja materialização está sempre em metamorfose. A arte não é só um fazer, é também um olhar. Uma política em favor da arte contemporânea é uma política em favor do olhar contemporâneo, não só em favor do fazer contemporâneo. O olhar contemporâneo não é meramente um olhar para o presente, mas um olhar do presente, que se forma no confronto. É no confronto com as obras dos séculos XV, XVI e XVII, que o Louvre apresenta aos seus visitantes obras dos séculos XX e XXI.



Eu me esvazio de mim mesmo (anão) (2007). Aço, poliéster, cabelo, vidro, tecido, bomba, sangue artificial e roupas. 165 x 56 x 50cm. Coleção do artista. Foto: Daniele Avila Small.

A percepção da diferença é uma faculdade do olhar, do sentir, do perceber. É o olho que faz a arte – a partir do que recebe, do que vê. Duchamp coloca isto de maneira sucinta em *O ato criativo*, dividindo a criação artística em dois polos – o artista e o espectador:

Afinal de contas, o ato criativo não é executado pelo artista sozinho; o espectador põe a obra em contato com o mundo externo ao decifrar e interpretar seus atributos internos, contribuindo, dessa maneira, para o ato criativo (Duchamp, 2004: p. 519).

Podemos atentar para este “por em contato”: o olhar do espectador é um olhar de ligação, um olhar que põe, que participa. Calvin Tomkins, biógrafo de Duchamp, procurando apresentar o que Duchamp entendia por “espectador”, comenta que ele se refere a pessoas capazes de ouvir o “eco estético” que emana das obras (Tomkins, 2004: p. 440). Ouvir o “eco estético” é como ver o invisível no visível. O espectador ouve a obra na

medida em que é olhado por ela, que a olha de volta e “fala” com ela, quando lhe dirige um olhar falante.

Diante desta ideia de uma relação entre o olhar do espectador e a obra de arte, procuramos pensar a presença de *Oferenda ao deus da insônia* como uma presença metonímica de olhos falantes. Os olhos de vidro da obra são como olhos de espectadores, ou como os olhos ávidos, insones, de um espectador que também é artista. A presença metonímica desta obra também sugere uma dinâmica de teatralidade à montagem das obras de Fabre no Louvre, pois a dramaturgia da exposição, que costura suas obras num percurso de outras obras, engendra algo em processo diante do espectador. Os muitos olhos de *Oferenda ao deus da insônia* constituem uma presença, estabelecem uma contracenação naquela sala, um diálogo, um jogo entre obras, que forma uma espécie de triangulação com a presença dos espectadores.

De acordo com o historiador de arte italiano Luigi Ficacci, a obra de Fabre é teatral por natureza, porque se dá no contraste ou no diálogo de elementos estruturais da apresentação das obras – o que De Duve chamaria de dispositivos de apresentação (“presentational devices”, na tradução para o inglês). Publicado no catálogo de Homo Faber, exposição que deu origem a *O anjo da metamorfose*, o artigo de Ficacci, *O museu como teatro da ciência sagrada*, analisa o papel da intensa pesquisa da história da arte da parte de Fabre e a percepção do diálogo entre as suas obras e as referências à pintura flamenga. Ele aponta que as obras da pintura flamenga no Museu Real de Belas Artes da Antuérpia são como atores na encenação que Fabre engendra em Homo Faber e que há um diálogo no *contraste* entre as obras, no sentido de uma descontinuidade.

Ficacci ensaia uma noção de teatralidade na obra de Fabre, apontando que o museu é um cenário ideal para a ação do artista:

Eu acredito que, já que a pesquisa científica do sagrado, peculiar à arte de Jan Fabre, é teatral por natureza, este tipo de exibição vai ser uma oportunidade para a dramaturgia de Fabre ir mais longe. Para Fabre, o museu é o palco mais adequado [...]. O museu é o lugar em que, fazendo uso dos meios particulares de que dispõe, empurrando à frente a

bola de esterco da sua própria arte (pego emprestada a comparação com os escaravelhos de Fabre), o artista guerreiro ator comete a arte sagrada do tiranicídio (Fiacci, 2006: p. 360-1).

O significado do termo tiranicídio nesta passagem remete a uma determinada atitude com relação ao passado. Não se trata de romper com o passado ou de ignorar o valor das obras do passado, mas de romper com uma certa tirania do passado. Fabre reverencia os mestres, mas imprimindo o seu olhar à sua visada da história da arte. Ficacci não quer dizer que Fabre está contra os mestres, mas que ele encena, no museu, a sua continuidade descontínua. Ele reverencia sendo irreverente. O olhar sobre as obras do passado não está dado, precisa ser revisto. É preciso re-olhar as obras do passado a partir do presente. O tiranicida aqui é o intempestivo, o contemporâneo inatual. Fabre é romântico, excessivo, kitsch. Preenche, sublinha e enfatiza as metáforas, as imagens. Artista consiliente, guerreiro da beleza, cavaleiro do desespero, com sua armadura e sua espada medieval, seus anjos guardiões e amigos antepassados, ele toma distância da contemporaneidade instituída, com seu discurso de fé na arte e no artista-Prometeu que passa adiante o fogo para a humanidade, que se esvazia de si mesmo diante dos mestres. Seu olhar sobre o presente é deslocado, parte de um lugar que procura se aproximar de outro tempo.



Bola do escaravelho (2001). Élitros de escaravelhos, colchão, ossos e cabelos de anjo. 515 x 250 x 200 cm. Cortesia Galerie Guy Bartschi (Genebra). Foto: Daniele Avila Small.

Agamben, em *O que é o contemporâneo?*, retoma a aproximação feita por Roland Barthes do contemporâneo com o intempestivo a partir das *Considerações intempestivas* de Nietzsche, no sentido de uma relação de não-coincidência com o que é instituído na época. O contemporâneo pressupõe, assim, uma espécie de anacronismo, sendo este mesmo anacronismo uma lente indispensável para ver o presente.

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter o olhar fixo sobre ela (Agamben, 2010: p. 59).

Aderir ao tempo através de uma dissociação é estabelecer uma continuidade descontínua. Manter o olhar fixo e atento sobre o presente, sobre a sua época, para Agamben, é ver o escuro da contemporaneidade. É

nesta ideia de “ver o escuro” que parece haver uma conexão possível com o que tentamos apresentar até agora sobre esta obra de Fabre com seus olhares fixos sobre a sala do Louvre. Assim, procuramos testar uma aproximação entre “ver o escuro” e a noção de ver “o invisível no visível”. Agamben recorre à neurofisiologia da visão para expor que o escuro que vemos quando não há luz é a visão das *off-cells*, células periféricas que entram em atividade em situações de ausência de luz. Ver o escuro é “uma habilidade particular”. Talvez seja então possível pensar que esta é uma forma de ver o invisível, que espreita de dentro do visível de uma obra, ou pensar o escuro como uma quase-presença ou uma visibilidade iminente. Podemos também nos perguntar se não é o caso de pensar nesta visão do invisível como a visão da aura, ou da imagem dialética, como em Benjamim.

O escuro seria então, no presente, aquilo que nos olha. Não se trata de uma relação passiva para nenhuma das partes. Existe uma atividade/passividade, um movimento mútuo do vidente e do visível, do olhar e do invisível no visível, do olho e do escuro que o olho vê. O contemporâneo é interpelado pelas trevas do seu tempo, aquele que vê é olhado pelo (in)visível. Esta interpelação incessante, este algo que urge, é o intempestivo. O intempestivo no caso da nossa interpretação da obra de Fabre, com seus olhos insones, interpelados pela relação com o passado, é uma urgência de relação, de tensionar a filiação, reverenciando-a e profanando-a ao mesmo tempo para trabalhar sobre ela: é uma urgência incessante de um re-olhar insone, uma urgência de exhibir para escavar, de tomar fôlego no fundo das origens para voltar à tona ao escuro do presente.

O solo a ser revirado é o solo do presente, o presente da linguagem. Neste solo, encontram-se vestígios atualizados do passado, que irrompem. A interpelação do arcaico é uma exigência, uma urgência. O tiranicídio ao qual Ficacci se refere pode se avizinhar da profanação no sentido que Agamben confere a este conceito, quando ele aponta que “um novo uso só é possível ao homem se ele desativar o velho uso, tornando-o inoperante” (Agamben, 2007: p. 75). A profanação, nesta exposição, não é das obras, nem do espaço do museu, mas do olhar, não se trata de uma profanação da história da arte, mas de um determinado hábito do olhar para a história da arte.

O olhar fixo, como o olhar atento, é, mais uma vez, uma imagem importante para nossa análise de *Oferenda ao deus da insônia*, mas que agora analisaremos pelo reverso da fixidez pressuposta na retenção das imagens na memória: o esquecimento e o desaparecimento da imagem. Pois a fixidez e a atenção do olhar são também uma tentativa contra o esquecimento. O sono é um abandono a um esquecimento momentâneo indispensável para a saúde física e mental do homem. A defesa de Friedrich Nietzsche do esquecimento com relação à história, como ele expõe na *II Consideração Intempestiva sobre a utilidade e os inconvenientes da História para a vida*, está na natureza salutar de um esquecimento na relação com o tempo e o passado, para que a história não seja um fardo. Nietzsche critica o que ele chama de febre historicista, afirmando que o sentido histórico é uma virtude hipertrofiada da sua época. Ele demanda essa relação tiranicida com a história como abertura para o instante. Na passagem que segue ele comenta um certo mal da insônia:

Toda ação exige esquecimento, assim como toda vida orgânica exige não somente a luz, mas também a escuridão. Um homem que quisesse sentir as coisas de maneira absolutamente e exclusivamente histórica seria semelhante àquele que fosse obrigado a se privar do sono, ou a um animal que só pudesse viver ruminando continuamente os mesmos alimentos. É portanto possível viver, e mesmo viver feliz, quase sem qualquer lembrança, como demonstra o animal; mas é absolutamente impossível viver sem esquecimento. Ou melhor, para me explicar ainda mais simplesmente a respeito do meu problema: há um grau de insônia, de ruminação, de sentido histórico, para além do qual os seres vivos se verão abalados e finalmente destruídos, quer se trate de um indivíduo, de um povo ou de uma cultura (Nietzsche, 2005: 72-3).

É para que o passado não se torne o coveiro do presente que Nietzsche quer ser intempestivo. Ele defende que o elemento a-histórico é tão necessário quanto o histórico, ou seja, que o sono é tão importante quanto o estar desperto, que a insônia deve ter uma medida, que o esquecimento é tão importante quanto a memória. O sono é a contraparte

do trabalho do olhar. O esvaziar-se é a contraparte do encher os olhos de imagens.

O tiranicida, o intempestivo, é o que se interessa pela história na medida em que ela serve à vida, em que o passado pode ser descongelado, revirado, e vir à tona na superfície do solo do presente. *O anjo da metamorfose* pode ser um exemplo de dispositivo que coloca em jogo estas questões sobre a história da arte, ou como contra-dispositivo que desarma estruturas que repetem uma noção de história da arte que poderia ser vista, pelas lentes de Nietzsche, como uma história que não serve à vida.

O saber histórico tem, para Benjamin, a estrutura de um despertar. O que desencadeia o despertar é uma imagem. Didi-Huberman situa esta noção de imagem que desperta:

É que a imagem não tem um lugar assinalável de uma vez por todas: seu movimento aponta para uma desterritorialização generalizada. A imagem pode ser ao mesmo tempo material e psíquica, externa e interna, espacial e de linguagem, morfológica e informe, plástica e descontínua... O que Benjamin sugere mais precisamente em um texto é que o motivo psíquico do despertar requer o – motivo espacial – de um umbral e que esse mesmo umbral seja pensado como uma dialética da imagem que libera toda uma constelação, como fogos de artifício de paradigmas (1998: p. 149).

Parece ser justamente neste ponto complexo, neste lugar de passagem entre esquecimento e memória, entre sono e despertar, que se pode encontrar uma chave para ver o encontro da obra de Fabre com a de seus antepassados. Algo desta convivência nos olha: o movimento mesmo da história da arte, as perguntas que irrompem a cada vez que é preciso olhar de novo para a arte e se perguntar: o que vemos quando olhamos para a história da arte? O que nos olha quando olhamos para a história da arte?

Digamos que *O anjo da metamorfose* estabeleça no Louvre um lugar trabalhado no sentido em que Didi-Huberman apresenta o conceito de culto em Walter Benjamin, um lugar trabalhado, tramado, habitado, cultivado.

Fabre desmonta as salas, para remontá-las ao montar a sua exposição. As obras são montadas em relação, de maneira pensada, estudada, para estabelecer uma distância crítica entre elas, um estado de relação que exerça um efeito sobre o olhar do espectador. A convivência espacial provoca faíscas. Podemos pensar que é neste lugar de convivência tramada no espaço que se produz a faísca do invisível, umbral do escuro do presente, da imagem dialética, da aura.

Oferenda ao deus da insônia nos leva da insônia ao despertar, da aflição de querer reter na memória o que pode desaparecer até o aparecimento da imagem como um despertar. Tomamos desta obra um certo estado que ela sugere, um estado de tensão entre lembrar e esquecer, entre estar atento e estar distraído, que parece interessante para situarmos simbolicamente o lugar em que a exposição em questão nos coloca diante da história da arte.



Salvator Mundi (1998). Élitros de escaravelhos, armadura, arame, cabelos de anjo e ossos. 50 x 30 x 40cm. Deweer Art Gallery - Otegem (Bélgica). Foto: Daniele Avila Small.

A presença das obras de Fabre no Louvre é uma fenda que se abre para uma dispersão ativa, uma desobediência ao cânone. É uma presença impertinente e, por isso, produtora de sentidos, formadora de olhares.

Talvez o que se dê como teatral em *O anjo da metamorfose* seja uma presença estrangeira, alheia, uma dinâmica estranha à ordenação linear das salas organizadas por região geográfica e época. A ideia de tiranicídio que ali aparece pode também estar relacionada com o corte produzido na visualidade objetiva da disposição cotidiana do museu, corte feito com estas obras, uma exposição arqueológica a seu modo, que revira o solo do museu e atualiza suas imagens do passado, fazendo irromper algumas auras do lodaçal de macadame, entre os turistas do Louvre da Paris do século XXI.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicasto Honesko. Chapecó: Argos, 2010.

_____. *Profanações*. Tradução e apresentação de Selvino José Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

ALPERS, Svetlana. *A arte de descrever: arte holandesa no século XVII*. Tradução de Antonio Pádua Danesi. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

BARTHES, Roland. *Como viver junto: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos*. Tradução de Leyla Perrone-Moysés. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. A metáfora do olho. BATAILLE, Georges. *História do olho*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

BATAILLE, Georges. *História do olho*. Tradução de Eliane Robert Moraes. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. 3 volumes. Tradução de S. P. Rouannet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioiriatti. São Paulo: Companhia da Letras, 2007.

CHAUÍ, Marilena. *Experiência do pensamento: ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

DE DUVE, Thierry. *Look: 100 Years of Contemporary Art*. Tradução de Simon Pleasance e Fronza Woods. Antuérpia: Liudion, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

DUCHAMP, Marcel. O ato criativo. TOMKINS, Calvin. *Duchamp: uma biografia*. Tradução de Maria Thereza de Rezende Costa. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

FICACCI, Luigi. *The museum as the Theatre of Sacred Science*. Jan Fabre / Homo Faber: drawings, performances, photoworks, films, sculptures & installations. Anvers: Fonds Mercator, 2006.

LOYRETTE, Henri. *L'ange de la metamorphose: Jan Fabre au Louvre*. Paris: Musée du Louvre, 2008.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. Tradução de José Artur Gianotti e Armando Mora Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. *Textos escolhidos*. Seleção de textos, traduções e notas de Marilena de Souza Chauí [et. al.]. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

NIETZSCHE, Friedrich. *Escritos sobre História*. Apresentação, tradução e notas de Noéli Correia de Melo Sobrinho. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2005.

TOMKINS, Calvin. *Duchamp: uma biografia*. Tradução de Maria Thereza de Rezende Costa. São Paulo: Cosac Naify, 2004.