

## POSSÍVEIS OLHARES E ATRAVESSAMENTOS NA OBRA DE HUBERT DUPRAT

Luciane Ruschel Nascimento Garcez\*

Sandra Makowiecky\*\*

### Resumo

O presente artigo pretende fazer uma análise algumas obras do artista francês contemporâneo, Hubert Duprat, são elas: *Coupé, Cloué* (Cortado, Pregado) e *À la fois, la racine et le fruit* (Ao mesmo tempo, a raiz e a fruta). Relacionar estes trabalhos a obras dos diversos períodos da arte bizantina levantando questões matéricas e conceituais que permitem que os trabalhos dialoguem entre si, problematizando olhares que buscam sintomas presentes em momentos tão diversos da história da arte. Algumas questões levantadas foram sobre o conceito de sagrado na arte, relacionando com os ícones bizantinos, e o conceito de anacronismo. Para auxiliar nesta investigação contou-se com a ajuda de alguns teóricos, são eles: o francês Georges Didi-Huberman e o filósofo Gilles Deleuze, entre outros.

**Palavras-chave:** Hubert Duprat; arte contemporânea; arte bizantina.

### Abstract

The present article intends to do an analysis of two works of the French contemporary artist, Hubert Duprat, they are: *Coupé, Cloué* (Cut, Nailed) and *À la fois, la racine et le fruit* (At the same time, the root and the fruit). To relate these works to others from the many periods of Byzantine art raising materic and conceptual questions that allow the works to dialog among them, problematizing looks that search symptoms present in moments so diverse in art history.

**Key-words:** Hubert Duprat; contemporary art; Byzantine art.

Hubert Duprat, artista francês contemporâneo, opera em uma dramaturgia do precioso. Pode-se constatar esta tendência em diversos trabalhos seus, a começar pelos *Casulos* (ver figura 1) de ouro, tecidos pelas larvas Tricópteras, um de seus primeiros trabalhos (1980) e que vem sendo feito repetidamente desde então. Este diálogo está presente em outras obras

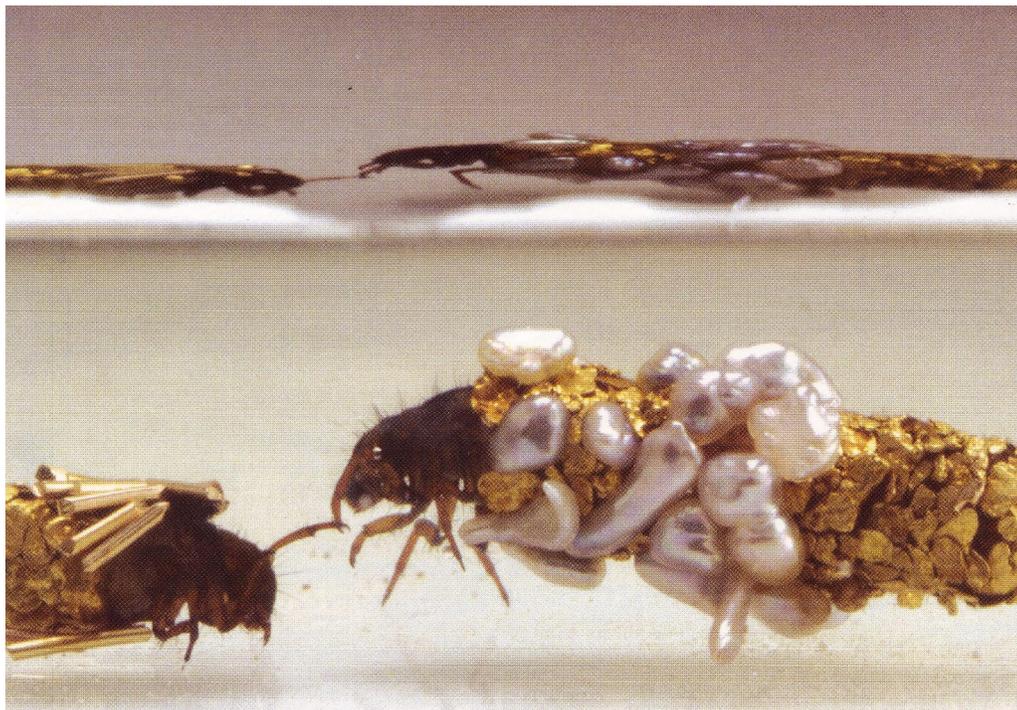
---

\* Mestranda regularmente matriculada no PPGAV-CEART, UDESC. Orientadora: Profa. Dra. Sandra Makowiecky.

\*\* Professora do PPGAV-CEART, UDESC.

deste artista. *À la fois, la racine et le fruit* (Ao mesmo tempo, a raiz e a fruta) é um extraordinário tronco recoberto de pequenas plaquetas de osso fixadas por pequenos pregos cuidadosamente colocados no meio de cada plaqueta (ver figura 2 e 3). O efeito final é de um mosaico de marfim, com um brilho de aspecto suave e sofisticado.

Figura 1



**Hubert Duprat**

*Casulos* - Larvas aquáticas Tricópteras com seus casulos, 1980 – 2006.

Ouro, pérolas – dimensões variáveis 2-3 cm.

Foto: Frédéric Delpech.

Figura 2



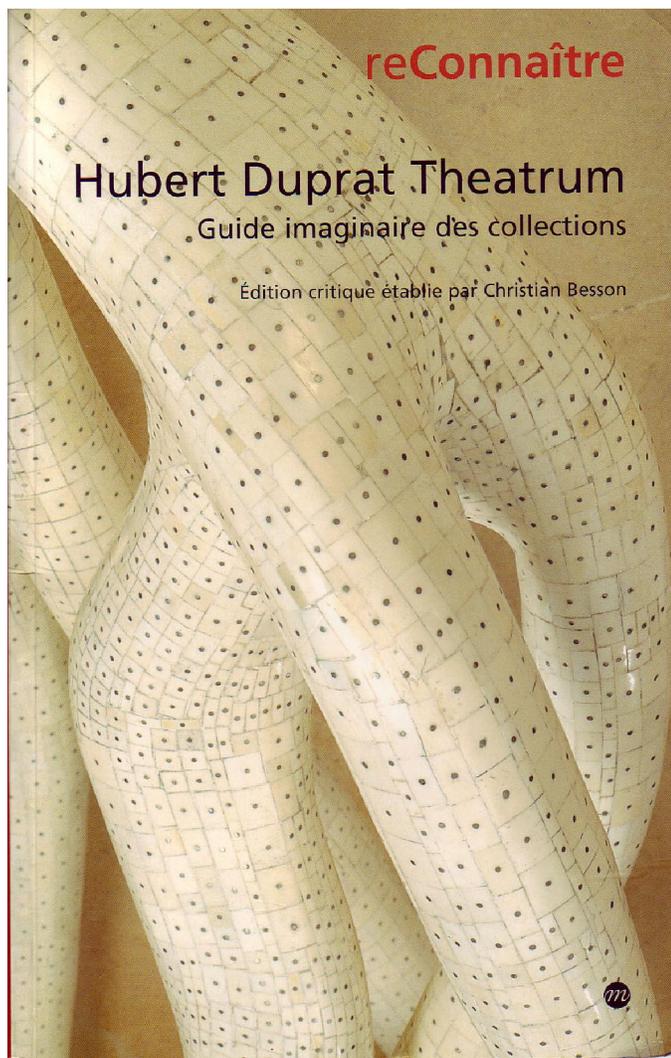
**Hubert Duprat**

*À la fois, la racine et le fruit.* Tronco recoberto com plaquetas de ossos, 1997 – 1998.

Dimensões : 100 X 400 X 100 cm.

Coleção Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris.

Figura 3



**Hubert Duprat**

*À la fois, la racine et le fruit.* Detalhe.

Em *Coupé, Cloué* (Cortado, Pregado), de 1992, o artista selecionou cinco troncos de cinco metros de comprimento e os revestiu completamente com tachinhas de latão dourado, uma referência direta ao seu trabalho anterior com as larvas, por seu efeito dourado que remete à jóia e ao esplendor do ouro (ver figuras 4 e 5).

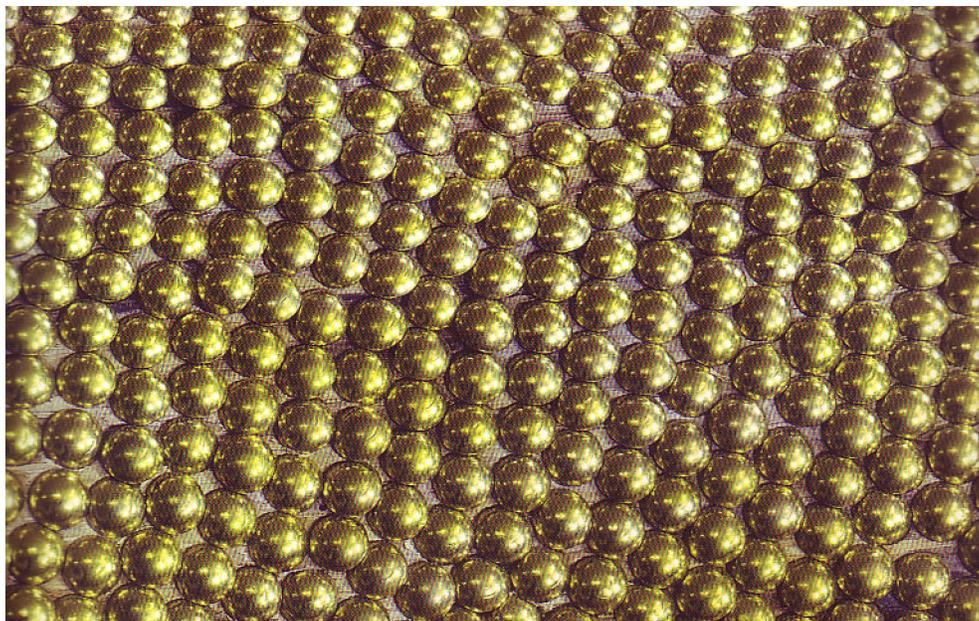
Figura 4

**Hubert Duprat**

*Coupé-Cloué*. Cinco troncos cobertos por tachinhas de latão, 1992.

Dimensões: 5 metros de comprimento.

Figura 5

**Hubert Duprat**

*Coupé-Cloué*. Detalhe.

Nestas duas obras não se pode furtar de pensar em roupagens, como se os troncos estivessem portando algum tipo de armadura, uma camada que esconde sua verdadeira natureza. Ou a revela, uma vez que é esta mesma camada que torna o objeto precioso, sedutor. Didi-Huberman, em seu livro *Vênus Rajada* (2005), onde propõe outras maneiras de olhar a Vênus de Botticelli, faz pensar sobre estas roupagens que se encontram em certas obras, a vestimenta que se transforma em outra coisa: *vestimenta do desenho e beleza ideal, vestimenta de relatos mitológicos e das descrições literárias, vestimentas dos mármore antigos desenterrados, vestimentas dos conceitos neoplatônicos*, mas como ele ressalta, *tudo isto participou de modo dinâmico e dialético, quer dizer, em um contexto feito de associações e deslocamentos, de tensões, de intensidades contraditórias, de “hibridizações”* (2005, p. 30 – 32). São estas associações que permitem pensar as “vestimentas” dos troncos de Duprat, vestimentas de paradoxos, de destempos. Como bem cita a crítica de arte francesa Natacha Pugnet, *sob sua carapaça aparentemente protetora, a madeira se decompõe, muito lentamente, mas inexoravelmente. [...] é sobrepor uma cronologia do fazer e de um tempo humano a uma temporalidade, àquela da natureza* (In Collection Iconotexte, 2007, p. 60 – 61).

Estes trabalhos fazem pensar que o artista está problematizando o olhar, o olhar que não passa da superfície, que não alcança o interior, um olhar onde tudo é superfície e ali é que o diálogo da obra acontece. Este olhar que desafia a pensar na interioridade, que desafia uma reflexão onde se atreve a falar do que não se vê, mas que se sabe que *está lá*, ou ao menos se pensa que sabe. São obras que falam sobre a impenetrabilidade das coisas, sua solidão absoluta, o mistério que não é para ser revelado, onde é a superfície que conversa com o espectador. São trabalhos de montagem que deixam pensar que do informe nasce a beleza, de troncos secos e mortos nascem obras de arte, obras que remetem à jóias, gigantescas e impressionantes.

Como sugere Didi-Huberman no texto em que reflete sobre a Vênus de Botticelli, as imagens orgânicas têm duas faces, o interior aparece como a forma, o exterior como a natureza mutante que possibilita materializar o interior invisível.

Semelhantes propostas são ao mesmo tempo evidentes e difíceis de entender em todas suas implicações: o interior pode ser pensado como *estrutura* subjacente – com o esqueleto em primeiro termo -, aquele que não muda e dá ao corpo sua lei física de harmonia; neste sentido, o interior

assume a função de esquema, quer dizer, o próprio poder da *forma* (2005, p. 54).

Estas são obras que convidam a um olhar háptico, peças que desejam ser tocadas, desejam ser desveladas, obras que levam o espectador a um outro lugar, um outro tempo. O brilho de sua superfície tem um apelo retiniano e tátil, um apelo quase sensual dos sentidos. Os reflexos das tachinhas de latão são como pequenos espelhos do mundo exterior que dão ao olhar uma imagem fracionada do mundo, a obra pode ser apreendida como um fragmento e na sua totalidade. A natureza escondida sob uma pele que remete ao sagrado, oferece uma porta de comunicação com o divino, mas sem um deus, uma superfície que traz à tona diversas outras obras e permite pensar tantas outras temporalidades, o tempo, em sua diversidade, está inscrito na materialidade da obra. Um mosaico de ossos pode ser uma obra bizantina, um mosaico de marfim que conta a história do Divino, o sagrado revelado na arte através de objetos caros ao ser humano. O dourado de *Coupé, Cloué* também leva o espectador a um tempo onde a luz dourada era sagrada: na arte egípcia antiga se acreditava que a pele dos deuses era de ouro, o brilho dourado era sinônimo de sagrado. No período da arte barroca este simbolismo veio à tona trazendo a doutrina cristã para os fiéis. Na arte bizantina traduzia o esplendor do clero e do império.

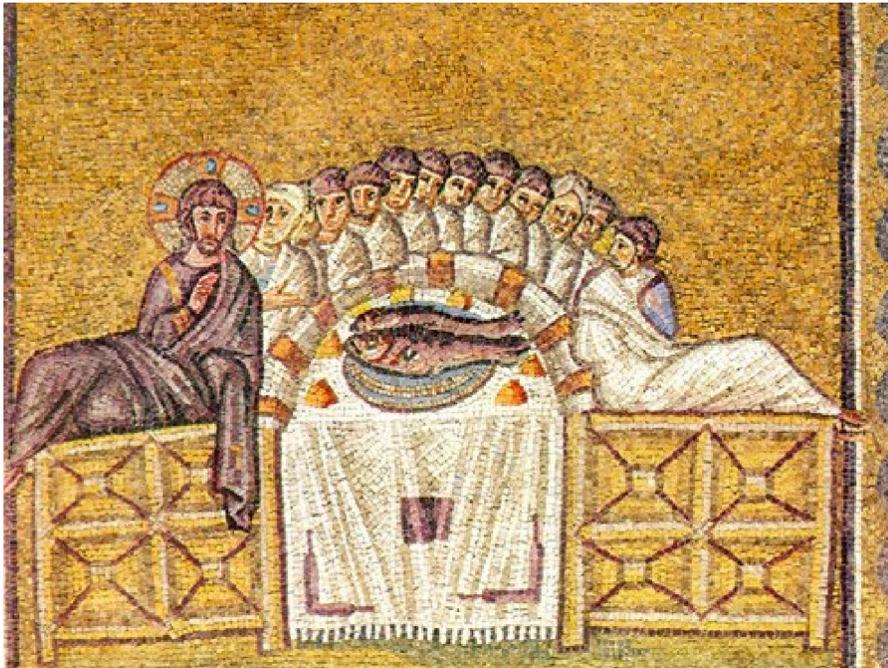
O escritor francês Jacques Demarcq diz que uma obra de arte é notável ou não é, que em um piscar de olhos ela deve marcar sua diferença (DEMARQCQ, In: Collection Iconotexte, 2007). Sem dúvida estas obras de Hubert Duprat são *notáveis*. Através delas é possível se transportar a um outro universo, onde se revêem fetiches, sonhos, desejos, seduções. Obras que andam na ordem do sagrado, mas que remetem a um profano sedutor, ao excesso, ao esplendor. Obras que enaltecem a natureza, que dão luz aos troncos, gerando *aura* a restos de madeiras secas. Demarcq também comenta que Duprat partilha com a arte barroca do século XVII uma predileção evidente por materiais resistentes à usura do tempo, assim foi no ouro e pedras preciosas que ele disponibilizou às larvas Tricópteras para que tecessem seus casulos, assim é nestes outros dois trabalhos, onde ele selecionou latão e osso para recobrir os feixes de madeira. Seu gesto artístico se opõe a uma temporalidade absoluta, quando ele tenta capturar a forma do tronco e assim mantê-la por um tempo indefinido, protegida por uma pele intransponível, superfície como armadura. No trabalho dos casulos, o interior era um vazio que proporcionava um espaço de ocupação, somente imaginado pelo espectador. Nestas outras duas obras, este espaço não é vazio, não é ocupável, mas continua

na ordem do invisível, do mistério, do impenetrável. Estes troncos recobertos não podem deixar de ser comparados aos casulos feitos pelas larvas, por sua forma de tubo, por sua cobertura preciosa (LATREILLE, In: Collection Iconotexte, 2007).

O artista trabalha com paradoxos que são comumente identificáveis, ele brinca com o escultural sem ser escultura, com o refinado e o rústico, o precívél e o permanente, visível e invisível, racional e espiritual. É um jogo constante entre interioridade e exterioridade, entre envelope e conteúdo. O artista demonstra uma paixão evidente pela manualidade, pela habilidade artesanal, pelo fazer artístico. Nestas obras ele indica sua admiração pela técnica da marchetaria, onde os materiais selecionados são arranjados – podem ser pressionados uns contra os outros, pregados ou colados - de modo a formar uma camada sobre uma superfície, formando (ou não) desenhos. É uma técnica milenar onde a beleza advém da paciência e da disciplina.

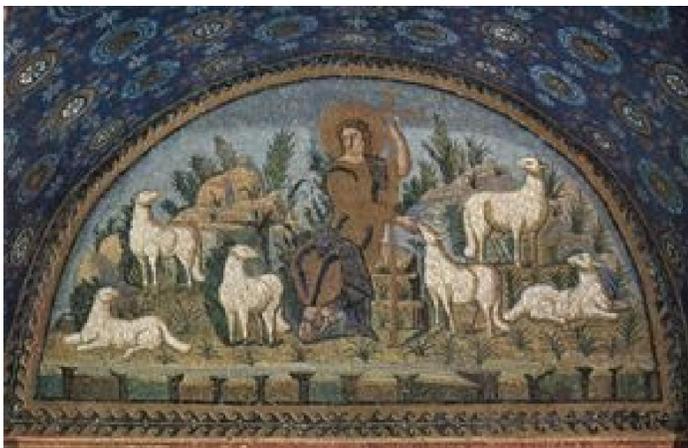
A obra de arte bizantina por excelência não era uma pintura feita de ágeis pinceladas; era um mosaico laboriosamente construído, de cubos de pedra ou vidro que produziam profundidade, cores cheias, e conferia ao interior das igrejas cobertas destes mosaicos, um aspecto de solene esplendor (ver figura 6). O modo como a história é contada mostra ao espectador que algo de milagroso e sagrado estava acontecendo. Os fundos geralmente eram feitos de vidro dourado e sobre este fundo de ouro nenhuma cena realista poderia ser representada, eram cenas cheias de simbologias onde o artista atribuía grande significação. Ainda de modo geral, sob o fundo dourado, composto de sutis folhas de ouro fixados sobre os ladrilhos, sucedem-se personagens ilustres e cenas sacras, ao lado de simples motivos decorativos: paisagens, animais em cenas bucólicas, motivos florais e formas geométricas que reproduzem esquemas fortemente influenciados pela tapeçaria oriental (ver figura 7). A arte estava estreitamente ligada à religião, seu uso era vinculado à doutrina aos fiéis da nova e poderosa religião. Mas não somente isto, a arte religiosa passou a ser vista como reflexos misteriosos do mundo sobrenatural, a arte também era usada para a glorificação de Cristo e Seu poder (GOMBRICH, 1988). Na arte bizantina o dourado foi grandemente utilizado devido à associação com o maior bem existente na terra: o ouro.

Figura 6



Mosaico bizantino representando cena da vida de Cristo.

Figura 7



Os mosaicos bizantinos são uma manifestação viva de um mundo em transformação, obras de uma técnica artística multissecular, de que a cristandade se apropriou para decorar os pisos, as paredes e as abóbadas de seus vastos lugares de culto. Arte eminentemente aristocrática e oficial – em posição à pintura, a decoração em mosaicos das igrejas e mausoléus de Ravena exprime todo um programa religioso e político, definindo uma forma de leitura das Escrituras e associando imagens sacras à iconografia imperial, em obras de grande maestria técnica e de forte impacto visual.

A grande chave dos mosaicos bizantinos é sua intensa preocupação com a cor, que consegue dar vida e movimento a figuras em posição heráldica, que encaram o espectador numa pose estática e, quase sempre, frontal. Forma e cor, aqui, não são entidades definidas e estanques, mas jogos de tonalidades e de nuances cromáticas, determinando zonas de luz e sombra que destacam as imagens de seu espaço unidimensional, aproximando-as do espectador e gerando uma intensa cumplicidade entre as figuras reproduzidas e seu observador. Sem poder definir a forma que as contêm, as cores são o retrato de um instante, de uma luz específica, de uma expressão, de um sentimento.

Tais características são visíveis mesmo nas composições mais simples e tradicionais, como nos meandros do mausoléu de Galla Placídia, nos quais diferentes tons de verde, vermelho e azul se alternam, dando profundidade e movimento a um desenho geométrico, num jogo puramente ilusionístico. É na representação da natureza, contudo, e nas cenas da vida cotidiana, que a arte dos mosaicos bizantinos consegue uma vivacidade sem par, libertando-se do jugo de um temário religioso e aristocrático: portos movimentados, cidades, festões floridos, pequenas pombas que matam sua sede numa fonte límpida, cuja água parece encrespar-se em modulações de azul e verde. Anônimo e artesanal, realizado sob encomenda para os poderosos de então, o mosaico bizantino é uma arte essencialmente arquitetônica, pelo material de que é feito e por sua disposição, formando vastos painéis nos quais os motivos se sucedem e se complementam, dando sentido, ressaltando e ampliando os espaços internos das igrejas e sepulturas. Composição figurativa e espaço arquitetônico formam, assim, um todo único e inseparável, para ser lido e usufruído em conjunto. Os mosaicos de Ravena contam em cores a história do fim de um império que nada tem de decadente ou bárbaro, mas sim, contam o registro do dinamismo de uma cultura que não morreu com o final do Império Romano (ver figuras 8 e 9).

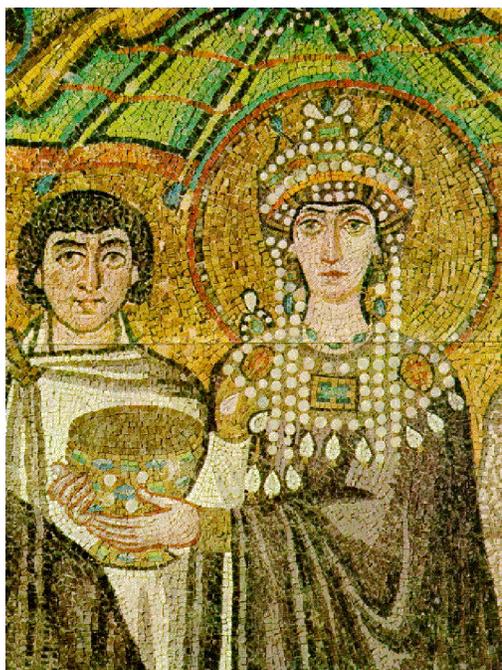
Graças à sua localização (Constantinopla), a arte bizantina sofreu influências de Roma, da Grécia e do Oriente. A união de alguns elementos dessa cultura formou um estilo novo, rico tanto na técnica como na cor, onde o mosaico era sua máxima expressão, não se destinava apenas a enfeitar as paredes e abóbadas, mas a instruir os fiéis mostrando-lhes cenas da vida de Cristo, dos profetas e dos vários imperadores. Era uma arte dirigida pela religião, e o esplendor da decoração de suas imagens é como um véu que antecede a figura, um esplendor divino que estarrece o espectador antes mesmo que ele apreenda a imagem ali mostrada, o dourado em excesso quase cega os sentidos revelando um divino representado por mãos humanas a serviço de Deus.

Figura 8



Mosaico bizantino representado a imperatriz Teodora na Basílica de San Vitale, em Ravenna.

Figura 9



Detalhe.

Um exemplo espetacular desta arte é a maior igreja de Constantinopla, a conhecida Igreja de Santa Sofia (ver figuras 10 e 11), iniciada em 532 e concluída com surpreendente rapidez, em cinco anos, que se ergue sobre enormes paredes de tijolos de argamassa, tendo como remate a cúpula achatada, solene e sugestiva, pousada em quatro pilastras e quatro grandes arcos, onde em seu interior pode-se ver o trabalho requintado dos artífices bizantinos no colorido resplandecente dos mosaicos agora restaurados; no mármore profundamente talhado dos capitéis das colunas das naves laterais, nas folhas de acantos

Revista Ohun, ano 4, n. 4, p.116-140, dez 2008

que envolvem o monograma de Justiniano e de sua mulher Teodora. No alto, sobre um solo de mármore, bordada em filigrana de sombras dos candelabros suspensos, resplandece a grande cúpula. Embora a igreja tenha perdido a maior parte da decoração original de ouro e prata, mosaicos e afrescos, há uma beleza natural na sua magnificência espacial e nos jogos de sombra e luz, um claro-escuro admirável quando os raios de sol penetram e iluminam o seu interior. Os mosaicos, muito variados pela idade e qualidade, ressentem-se dos contrastes de tendências estilísticas e teológicas opostas. Os acréscimos islâmicos com as soluções decorativas de letras e sinais gráficos proporcionam ao todo um contributo de abstração ao conjunto.

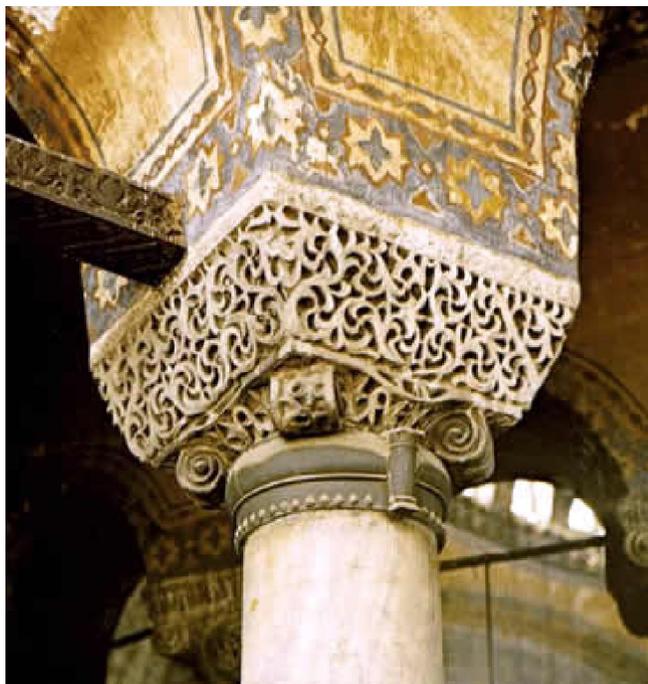
Nos primeiros tempos do Império Bizantino não houve, a bem dizer, unidade na cultura. Uma infinita variedade de motivos, formas, coloridos, testemunhava uma prodigiosa miscelânea étnica: quadros egípcios, ornamentos sírios, mosaicos de Constantinopla, afrescos de Tessalônica, por todo o lado a marca profunda das tradições seculares. Placa giratória entre a Europa e a Ásia, Bizâncio sofreu a vigorosa influência das civilizações orientais. A arte antiga e a cultura persa e árabe marcaram muitas obras-primas da arte bizantina com um toque inigualável. Durante séculos, Bizâncio foi um enorme local onde se fundiram as correntes culturais de toda a Bacia mediterrânica e do Oriente Médio, mas que, por seu lado, exerceu a sua influência no desenvolvimento da cultura e da arte em diversos povos da Europa e da Ásia.

Figura 10



Igreja de Santa Sofia

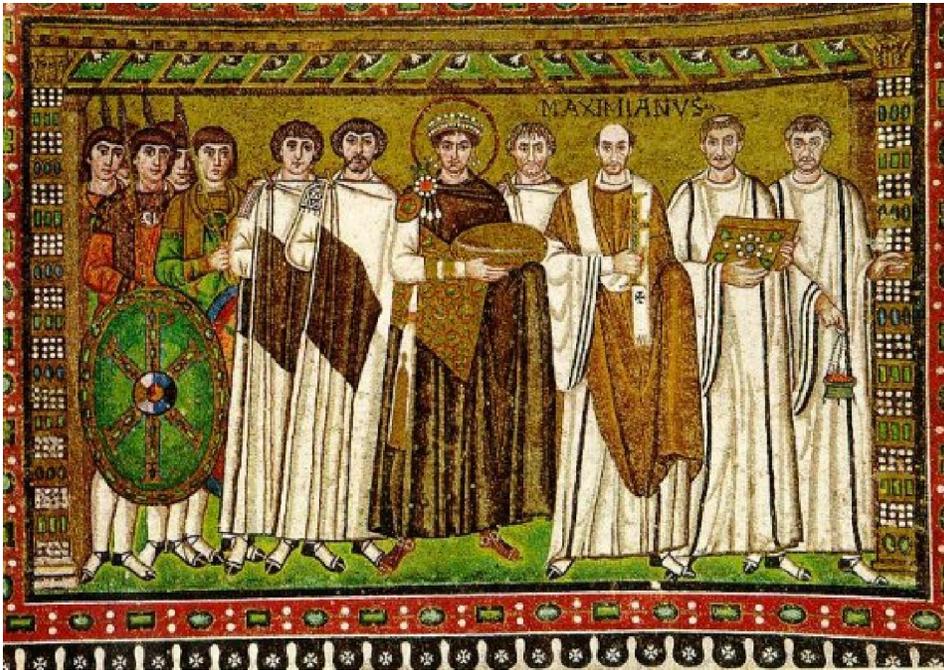
Figura 11



Igreja de Santa Sofia. Detalhe do capitel.  
Revista Ohun, ano 4, n. 4, p.116-140, dez 2008

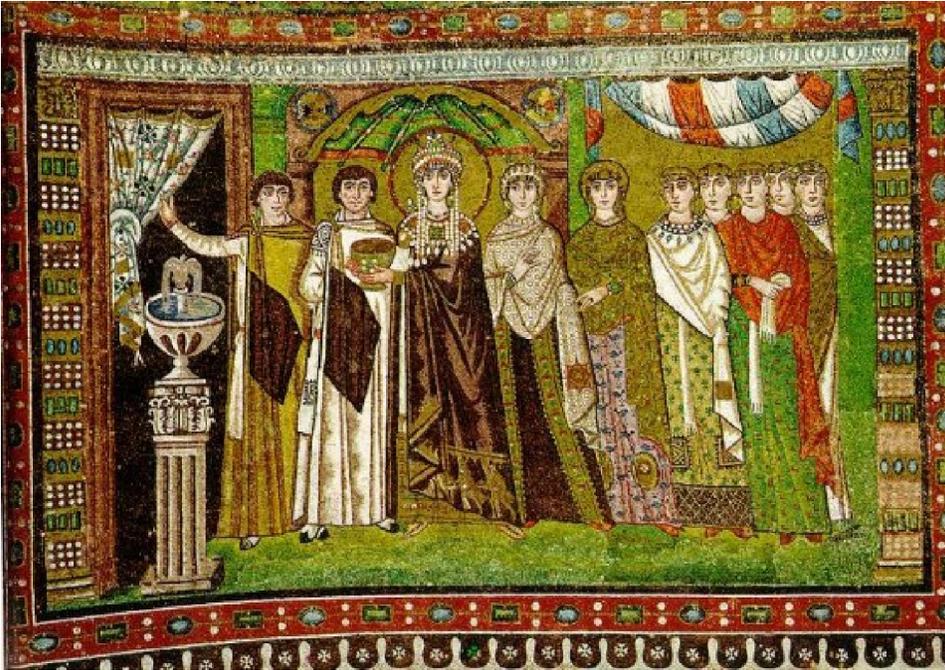
O regime do Império era teocrático, o imperador, sagrado, era o representante de Deus na terra e reunia os poderes espirituais e temporais, misto de César e Papa, chamado por isso de Cesaropapismo. Como características gerais, podemos dizer que a arte bizantina tinha um caráter convencional e certa uniformidade também, especialmente nas representações oficiais (ver figuras 12 e 13). Fausto, abstração, valorização da luz e da cor, repulsa à evidência plástica e ao espaço, adoção de ritmos no modo de dispor as figuras e na concepção do panejamento, são notas fundamentais e perenes da arte bizantina, que num sentido se tornará a expressão de cultura elevada e aristocrática e, no outro, se fará elaboradora de módulos. Pode-se dizer que a arte bizantina desconhece o volume, ignora a perspectiva, o seu espaço não tem profundidade, as superfícies são planas, feitas para receber decoração luxuosa. A figura humana é representada não por si mesma, mas como morada de um pensamento ou de uma fé. Uma arte de luxos extremos, formas peculiares, gosto decorativo, proporções grandiosas, com unidade eminentemente religiosa e concentrada nos templos que adotam a forma da cúpula. Monumental e decorativa, reúne desenhos fantásticos do Oriente, acrescida da severidade da arte cristã primitiva. Predomina uma temática para o coletivo, geral, divino e não terrestre, geralmente com figuras agrupadas, mostrando dogmas religiosos. Como toda arte cristã, possui o caráter didático como finalidade. Percebemos ainda grande tendência à abstração, refletindo uma exigência por idealização. Por possuírem em suas bibliotecas, grande número de obras gregas, a tradição clássica é muito forte. Extremamente cultos, têm na religião o centro da cultura. Há a predominância de grupos parecidos de pessoas em longas fileiras, de figuras sem volume, distantes, hieráticas, esquemáticas, convencionais, com ausência de sentimentos e expressões. Mesmo assim, percebem-se, em estudos mais cuidadosos, duas grandes tendências: uma é a tendência mais clássica, ou dita helenizante, de tradição ocidental, em que se percebe um cuidado e presença maior de volume e anatomia; outra é a tendência oriental, sem volume, sem correta anatomia, mais esquemática e hierática.

Figura 12



**Justiniano** (centro) e sua corte.  
Mosaico, século VI d.C. Igreja de San Vitale,  
Ravena, Itália.

Figura 13



**Teodora** (manto marrom) e sua corte.  
Mosaico, século VI d.C. Igreja de San Vitale,  
Ravena, Itália.

Por fim, a arte bizantina é uma mistura de varias influências. A influência cristã deriva do fato de que os imperadores que foram para a região de Bizâncio eram cristãos e situa-se em uma região altamente cristianizada. A influência oriental deriva de sua posição geográfica. A influência clássica, helenística, deriva do fato de que Bizâncio era uma colônia grega e, por fim, a influência da arte romana, pois os imperadores eram romanos. Por estes motivos, a arte bizantina foi guardiã de muitos aspectos da arte clássica antiga, refletindo a ostentação dos estilos cortesãos e monásticos, em que a autocracia secular do imperador tinha que ser ostentada em público, a fim de estimular a imaginação popular. Em Bizâncio, a corte era o centro de toda a vida social e intelectual, com solenidades e rígido cerimonial. A arte constituiu e refletiu o interesse e o cuidado com o soberano, bem como se tornou rígida e inflexível na sua lealdade política e eclesiástica, em grande interdependência. A aristocracia era totalmente dependente do monarca, mas não era uma aristocracia no sentido restrito da palavra. A classe influente e aristocrática encontrava-se sempre com a posição que resultava do seu emprego civil ou oficial. Em Bizâncio, devemos falar da influência dos homens do poder, em lugar da nobreza considerada como tal. Uma posição oficial era um elo indispensável entre a riqueza e influência social.

Excepcional interesse apresenta, na arte bizantina, o exame das chamadas “artes menores”: marfins entalhados, obras de ourivesaria, esmaltes, miniaturas, tecidos, entalhes em madeira. Neste campo de produção, Bizâncio, a partir do século IV, torna-se o centro mais importante do Mediterrâneo e o que mais longamente conservou esta posição de preeminência. Podemos afirmar ainda que em pleno período do Renascimento (século XV), Bizâncio possuía uma produção concorrente às novas soluções naturalísticas italianas e francesas. Deve-se, todavia, especificar que as artes menores bizantinas se exprimirão na medida do seu classicismo somente nos limites da era carolíngia e otoniana (séculos IX – X), para continuarem, depois, sua evolução, cada vez mais, na árida aplicação de módulos. Merece destaque também a produção pictórica não monumental: a pintura sobre tábua e miniatura. Estes processos serão retomados na idade histórica compreendida entre os séculos IX e XII – nos induzem, aqui, a aludir à criação dos ícones

<sup>1</sup>, isto é, das imagens portáteis que tiveram fácil acolhida nos ambientes monacais, e se transformaram no meio mais comum de difusão da arte e do gosto, primeiro bizantino, depois bizantinizante. Os valores dos ícones bizantinos mais apreciados no Ocidente serão o linearismo sutil e luminescente, a postura hierática e transcendental das figuras apresentadas de frente, as cores encantadoras, as veladuras cambiantes, a extrema redução do conceito espacial (ver figuras 14 e 15).

Uma arte sempre admirada e imitada, não só ultrapassou os padrões de habilidades manuais, mas também refletiu o esplendor e prestígio da corte e da igreja com seu luxo refinado. Para criar um ambiente de uma atmosfera comparável à glória do paraíso celeste, imperadores e clérigo financiaram uma arte que reluzia ao brilho do ouro e cores vibrantes. Para enfatizar a importância dos objetos litúrgicos, eles eram feitos de ouro, prata, pedras preciosas, marfim e pérolas. Ossos e objetos associados a personagens santos eram extremamente preservados, protegidos e venerados em relicários ou pingentes que eram usados sobre o peito. São exemplos de imagens que falam de tempos remotos onde o sagrado era representado através de materiais nobres.

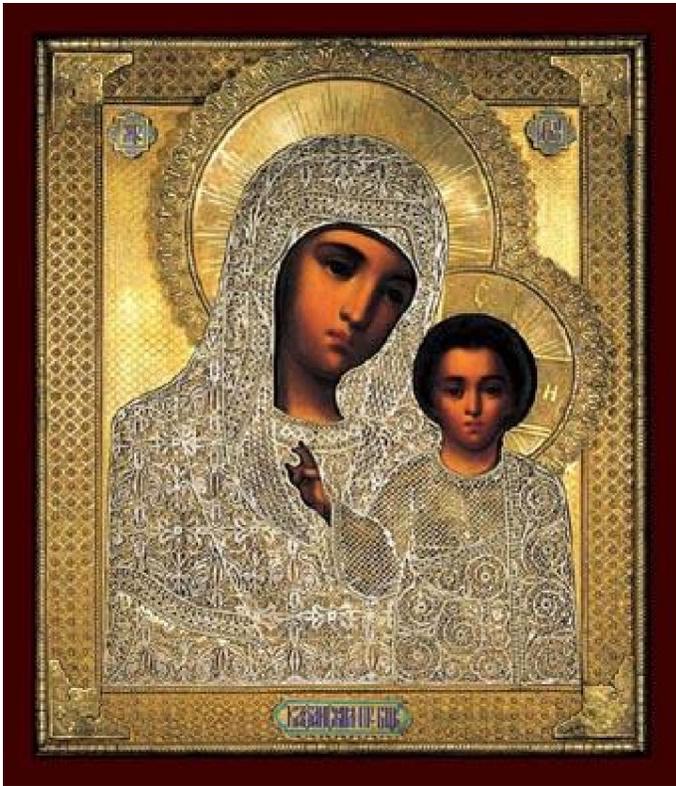
Figura 14



Ícone bizantino feito em ouro, prata e pedras preciosas. Madona com o menino Jesus.

Tanto *Coupé, Cloué* como *À la fois, la racine et le fruit* são obras que remetem à arte bizantina e podem ser estabelecidas ligações entre estes trabalhos, problematizando o uso do ouro, o dourado em excesso, o precioso no trabalho artístico; ligações que sugerem uma relação matérica e conceitual entre estas obras, que falam de um mistério a ser revelado, um *algo mais* que só pela arte se alcança. Pensar estas obras em um diálogo direto de diferentes temporalidades permite entender o sintoma que retorna sem ser convidado, que visita a obra e trazendo simbolismos, mostrando a potência da imagem que se refaz em outro tempo, pelas mãos de outro artista. Esta dobra temporal, esta fenda que aproxima temporalidades tão distantes, de momentos históricos tão diversos, vem desafiar o espectador, o leitor da obra deve ser capaz de entender esta potência, ler esta imagem pelo o que ela traduz, sem tentar encaixá-la em denominações pré-estabelecidas. Entender estas sobrevivências e aproximar estes destempos.

Figura 15



Ícone bizantino feito em ouro, prata e pedras preciosas. Maria e o menino Jesus.

Didi-Huberman, no livro *Ante el Tiempo* (2006), fala sobre a imagem, e diz que *estar diante da imagem é estar diante do tempo* (p. 11), e pergunta: *Que tipo de tempo? De que plasticidades e de que faturas, de que ritmos e de que golpes de tempo pode tratar-se esta abertura da imagem?* (p. 11). E ele também comenta que diante de uma imagem, de repente o presente se vê capturado e exposto à experiência do olhar. Neste momento existe um atravessamento que traz consigo tantas memórias e tantos véus quantos o espectador permita aproximarem-se e enriquecerem esta experiência do olhar. Este é o tempo impuro que vem contaminado de outros tempos, outros passados. Continua dizendo que diante de uma imagem, por mais antiga que seja, o presente não cessa jamais de reconfigurar-se. E então pergunta: Como se pode estar à altura de todos os tempos que esta imagem diante de nós conjuga sobre tantos planos? O que se pode entender é que todos os tempos são atravessados por outras temporalidades, e é isto que permite fazer um leque de conexões e relacionar uma imagem à outra, sendo que uma é contemporânea e a outra existe há mais de mil anos, mas ambas *falam* de maneira similar, existem proximidades em seus diálogos. Este tipo de experiência faz compreender que certas questões retornam na arte, não são esquecidas, muito menos ultrapassadas, é o sintoma que volta e volta questionando,

problematizando olhares e conceitos, sempre atuais, olhar o passado, olhar outros tempos, para poder entender *este tempo, esta realidade*. Sobre o sintoma na obra de arte, Didi-Huberman fala – se referindo à obra de Botticelli, mas se pode facilmente entender como uma reflexão acerca da *obra de arte* como um todo, e não Botticelli especificamente:

Dito sintoma não afeta unicamente aos personagens do drama: invade toda extensão da substância imagética, ao mesmo tempo em que confere toda sua temporalidade ao nosso olhar, no qual insiste como uma obsessão. Eis aqui como se impõe, psiquicamente, nosso olhar (2005, p. 102).

Toda obra produz uma espécie de aparição, um certo assombro que imobiliza o espectador, algumas vezes este assombro perdura por muitos anos, questões que permanecem latentes por muito tempo. É assim que a arte dialoga. *Não existe concordância entre os tempos* (DIDI-HUBERMAN, 2006, p. 18). Assim pode-se dizer das obras citadas de Hubert Duprat e dos exemplares de arte bizantina que são objetos de tempos complexos, tempos impuros, *montagens de tempos heterogêneos que formam anacronismos* (2006, p. 19). E a este respeito Didi-Huberman segue falando sobre os tempos da imagem, sobre a história da imagem, ele diz: *Muito antes de a arte ter uma história, as imagens têm tido, têm levado, têm produzido a memória* (2006, p. 22). Mas estas relações não acontecem por acaso, nem frente a qualquer imagem, ela precisa de um *algo mais*, algo que faça dela uma *obra de arte* que de alguma maneira *fala, toca, olha* o espectador, é o que Lamarcq quer dizer quando fala que *em um piscar de olhos ela deve marcar a diferença*. Didi-Huberman diz o mesmo de outro modo:

É necessário, me atrevera a dizer, uma estranheza a mais, na qual se confirme a paradoxal *fecundidade do anacronismo*. Para aceder aos múltiplos tempos estratificados, às sobrevivências, às largas durações do mais-que-passado mnésico, é necessário o mais-que-presente de um ato: um choque, um rasgo do véu, uma erupção ou aparição do tempo (2006, p. 23 – 24).

Há que pensar acerca da obra que esta tem uma potência própria, que independe do *quê* o artista quis dizer através dela, ela já respira por si, é livre e tem sua própria fala, *apesar* do artista. Este, em muitos momentos, não se apercebe de todo potencial de sua obra, isto é trabalho do crítico, do espectador atento, daquele que mergulha, é seduzido, a desvela. É o desejo do artista em contrapartida à pulsão contida na obra. O artista trabalha suas próprias questões em seu processo artístico, e em diversos casos estas são levantadas e

problematizadas por seu público, mas muitas vezes a obra tem muito mais a dizer do que pretendia seu mentor. Uma vez pronta, ela é *outra coisa*. Nestes dois trabalhos de Hubert Duprat, e também nos seus *Casulos*, existe uma potência que excede o discurso do criador, são obras notáveis por excelência. Para se apreender esta potência tem que haver um olhar que remete ao problema vivido pelo historiador da arte, que é a questão da distância com que se deve olhar a obra e quando que ela o *olha de volta*. Didi-Huberman comenta sobre esta problemática:

Presente demais, o objeto corre o risco de não ser mais que um suporte de fantasmas; passado demais, corre o risco de não ser mais que um resíduo positivo, morto, uma punhalada dirigida à sua própria “objetividade” (outro fantasma). Não é necessário pretender fixar, nem pretender eliminar esta distância: tem que fazê-la *trabalhar no tempo diferencial* dos instantes de proximidade empática, intempestivos e inverificáveis [...]. Toda questão de método se volta a uma questão de *tempo* (2006, p. 25).

E nestes trabalhos, absorvidos com este olhar contemporâneo que os coloca em uma constelação de imagens atemporais, se encontram os sintomas que os conectam a estas próprias imagens, sintomas que são como fendas repentinas que conjugam diferenças, onde todos os tempos se encontram e as latências aparecem, incontroláveis, intempestivas. As grandes questões humanas sobrevivem nas imagens, é através delas que se conhecem outras culturas, outros povos, e é na imagem, imagem como noção operatória e não como mero suporte iconográfico, que aparecem as sobrevivências, anacrônicas, atemporais, memórias enterradas e que ressurgem. A este respeito, cita Didi-Huberman (2005, p. 41):

Dizer aqui que a representação se encontra submetida ao sintoma é constatar sua estabilidade de aspecto – sua vocação de suscitar um certo reconhecimento das formas, uma certa referenciabilidade – se encontra submetida a algo que se apresenta como *surgimento*, aparição de um rasgo inesperado, impensável, na trama do representado, e como *dissimulação*, desaparecimento do mundo onde esse mesmo rasgo seria pensável.

Podemos aqui lembrar a obra *O fazedor*, de Jorge Luis Borges. De início, vale observar que Borges usa o termo “fazedor” em dois sentidos não triviais, que se sobrepõem. O primeiro sentido diz que, quando alguém escreve, antes de retratar o que há no mundo, o que “faz” é acrescentar alguma coisa a ele, interferindo em sua existência. O segundo sentido evidencia que um escritor é como um ator que encena o texto de um outro autor, de tal modo que o principal “ato” de um texto é repor os textos anteriores que foram decisivos para a

existência do seu. Ou seja, para dizê-lo como um quiasma, figura pertinente aqui, o primeiro sentido acentua um “fazer da representação”, pelo qual a literatura introduz novos objetos no mundo; o segundo ressalta a existência de uma “representação do fazer”, que se liga à descoberta de que cada objeto artístico mimetiza discursos de temporalidades diversas. O fundamental é notar que os dois movimentos estão - e trata-se de uma urdidura engenhosa que estabelece razões secretas, labirínticas - entre os eventos aleatórios da experiência. Nessa analogia, o papel determinante não é nem do artista, nem do mundo, mas do lugar da invenção encravado ou infuso no coração das próprias coisas. Não se trata de um lugar onde moram as essências estáveis. Ao contrário, é justamente o que faz com que as coisas surjam e desapareçam.

Gilles Deleuze, em seu texto *Francis Bacon – Lógica da Sensação* (2007), fala que *em arte [...] não se trata de reproduzir ou inventar formas, mas de captar forças* (p. 62). Duprat trabalha com esta noção de *força* em sua obra, uma obra háptica que apela aos sentidos de quem a olha, ou como diz Deleuze:

Portanto, caberia ao pintor *fazer ver* uma espécie de unidade original dos sentidos e fazer aparecer visualmente uma Figura multissensível. Mas esta operação só é possível se a sensação desse ou daquele domínio (aqui, a sensação visual) for diretamente capturada por uma potência vital que transborda todos os domínios e os atravessa (2007, p. 49).

Frente à obra (no caso aqui as obras citadas de Hubert Duprat), existem diversos níveis de sensação, ela age direto no espectador, ela é o que move o artista e o que fala àquele que a apreende. A sensação é o que está na obra. *A sensação é o que se transmite diretamente, evitando o desvio ou o tédio de uma história a ser contada* (2007, p. 43).

Diante dessa discussão, Gilles Deleuze ocupa uma posição singular e interessante. De um lado ele admite que a arte tem estrutura e realidade própria. Assim sendo, a realidade da arte seria ontológica, revelando o seu próprio ser. Entretanto, Deleuze nega a existência do ser como universal, como essência imutável. A realidade da arte estaria do lado do vir-a-ser num permanente nomadismo. Numa obra de arte existe uma tensão interna, onde se materializam forças não sensíveis. Como consequência, essa tensão coloca a arte como potencialmente capaz de provocar sensação. Teríamos então em Deleuze uma arte autônoma, com realidade própria e independente do espectador, mas potencialmente com a capacidade de provocar sensação neste fruidor, cujo resultado seriam novas conexões no

cérebro num permanente devir, ou seja, num permanente vivenciar de outras realidades. Essa singular característica da reflexão de Deleuze sobre a arte nos permite fazer as associações aqui apresentadas.

Deleuze afirma que a sensação é uma maneira da pintura ultrapassar a figuração de tipo narrativo, ilustrativo e anedótico. Pela sensação, a pintura não se destina mais à narrativa, nem à fé, nem à beleza, ela se destina ao indivíduo, é a anexação do mundo pelo indivíduo. A relação com o mundo não é mais de representação, mas de ação. Estamos diante do momento em que o interior se faz exterior, a reviravolta ou a transferência pela qual passamos para o outro e para o mundo como o mundo e o outro para nós, em outras palavras, a ação.

Na sensação, a distinção entre o sujeito e o objeto é confusa, pois se estabelece em minha carne; o próprio espaço se conhece através de meu corpo. [...] Há aí um universo com seu “sujeito” e com seu “objeto”, a articulação de um no outro, e a construção de um momento originário, criador de possíveis conexões, fundamento de todas as construções de significados. Todo o conhecimento, todo o pensamento objetivo vivem desse fato inaugural que eu senti, que tive, com essa cor ou essa figura, ou essa forma, ou qualquer que seja o sensível em causa. Uma existência singular que capta repentinamente meu olhar e promete-lhe uma série indefinida de experiências, concreção de possíveis desde já reais nos lados ocultos da coisa, lapso de duração dado numa vez. Temos assim, a sensação voltada para o sujeito, corpo no mundo, e também voltada para o objeto, fato no mundo, mas cujo significado é a mistura indissolúvel de um no outro (BRAGA, 2004).

É esta sensação que atravessa aquele que se encontra frente aos troncos recobertos e travestidos de Duprat. As tachinhas de latão formam um conjunto tão explosivo que atingem o olhar e despertam a sensação do tato sem ao menos tê-las tocado. O mosaico de ossos se traduz em marfim, em luxo e sofisticação. A luz, elemento importante nestes dois trabalhos, é um tempo imemorial, no brilho excessivo do dourado, na cintilação discreta e suave do marfim.

Ainda em *Diferença e Repetição*, Gilles Deleuze (2006) nos diz que a repetição é o contrário daquilo que ordinariamente entendemos por “repetição” e daquilo que se compreende por “repetição” sob a concepção da generalização e da generalidade. A repetição não está ligada, para Deleuze, à reprodução do mesmo e do semelhante, mas à produção da singularidade e do diferente. A repetição é o “motor” da diferença. Como conduta e como ponto de vista, a repetição diz respeito a uma singularidade não

permutável, insubstituível. Repetir é comportar-se, mas em relação a algo único ou singular, algo que não tem semelhante ou equivalente.

Portanto, é justo dizer que o sistema exclui a designação de um originário e de um derivado, assim como de uma primeira e de uma segunda vez, porque a diferença é a única origem, fazendo com que coexista, independentemente de toda semelhança, o diferente que ela relaciona com o diferente. [...] O eterno retorno não faz retornar o mesmo e o semelhante, mas ele próprio deriva de um mundo da pura diferença. [...] O eterno retorno não tem outro sentido além deste: a insuficiência de origem assimilável, isto é, a designação de origem como sendo diferença, que relaciona o diferente com o diferente para fazê-los retornar enquanto tais (DELEUZE, 2006, p. 182-3).

Segue o autor dizendo, então, que neste sentido, o eterno retorno é bem a consequência de uma diferença originária, pura, sintética em si, esclarecendo que isto é o que Nietzsche chamava de vontade da potência e complementa: *Se a diferença é o em si, a repetição, no eterno retorno, é o para-si da diferença* (DELEUZE, 2006, p.183).

Ou como fala Didi-Huberman (205, p. 40): visualmente, isto significa que as obras [...] se encontram atravessadas por uma contradição tão estranha quanto admirável. Obras notáveis, é o que são.

## Referências

*ARTE BIZANTINA*. Disponível em: [www.historiadaarte.com.br](http://www.historiadaarte.com.br), com acesso em 10 de maio de 2008.

BESSON, Christian (Org.). *Hubert Duprat Theatrum - Guide imaginaire des collections*. Collection reConnaître. Paris: Musée départemental (Digne), Philippe Grand, Antenne Éditoriale de Lyon, 2002.

BORGES, Jorge Luis. *O Fazedor*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

Braga, Eduardo Cardoso. *Arte e sensação: A natureza sintética da sensação na experiência artística segundo Gilles Deleuze*. Disponível em < <http://www.revista.art.br/site-numero-01/trabalhos/pagina/10.htm>>. Acesso em 24 abr.2008.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon – Lógica da Sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.

\_\_\_\_\_. *Diferença e Repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 2006. 2ª edição.

DEMARCO, Jacques. *La foudre, Mademoiselle*. In : **Une oeuvre de Hubert Duprat. Collection Iconotexte**. Marseille, France : Éditions Muntaner, 2007.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo*. Argentina: Adriana Hidalgo editora S. A., 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Venus Rajada*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Losada, 2005.

GOMBRICH, Ernest H. *A História da Arte*. 4ª Edição. Rio de Janeiro: Editora Guanabara S.A., 1988.

LATREILLE, Emmanuel. *Vers un espace mythologique?* In: **Une oeuvre de Hubert Duprat. Collection Iconotexte**. Marseille, France : Éditions Muntaner, 2007.

PUGNET, Natacha. *Au-delà du marteau. Une oeuvre de Hubert Duprat. Collection Iconotexte*. Marseille, France : Éditions Muntaner, 2007.

PISCHEL, Gina. *História Universal da arte*. São Paulo: Melhoramentos, 1996, 3 vol.

<http://www.meusestudos.com/artes-plasticas/arte-bizantina/arquitetura-bizantina.html>

[http://www.ayasofya.com.br/imagens/maria/maria\\_01.jpg](http://www.ayasofya.com.br/imagens/maria/maria_01.jpg)

<http://www.arteguias.com/bizantino.htm>

<http://www.portaldarte.com.br/artebizantina.htm>

<http://www.tam.itesm.mx/art/bizancio/ca5.gif>

<http://www.arikah.net/commons/en/5/56/SanVitale13.jpg>

---

<sup>1</sup> Ícone, termo derivado do grego (*eikon*, imagem), no campo da arte pictórica religiosa identifica uma representação sacra pintada sobre um painel de madeira. O ícone é a representação da mensagem cristã descrita por palavras nos Evangelhos. Se trata de uma criação bizantina do século V, quando da oferta de uma representação da Virgem, atribuída pela tradição a São Lucas. Na queda de Constantinopla em 1453, foi a população dos Bálcãs que contribuiu para difundir e incrementar a produção desta representação sacra, sendo na Rússia o local onde assume um significado particular e de grande importância. O simbolismo e a tradição não englobam somente o aspecto pictórico, mas também aquele relativo à preparação espiritual e aos materiais utilizados.