

Trajetória e interesses:

entrevista com Gilles A. Tiberghien

[dossiê]

Gilles A. Tiberghien

é professor de Estética na Université Paris, Panthéon-Sorbonne. É membro da AICA (*Association Internationale des Critiques d'Art*) e dos conselhos editoriais do *Cahiers du Musée d'Art Moderne* e da *Carnets du paysage*. É autor de vários livros, dentre eles: *Land Art* (Carré, 1993), *Nature, art, paysage* (Actes Sud/Ensp, 2001), *Notes sur la Nature: la cabane et quelques autres choses* (Le Félin, 2005), *Emmanuel Hocquard* (Seghers, 2006), *Finis Terrae: imaginaires et imaginations cartographiques* (Bayard, 2007) e *Courts-circuits* (Le Félin, 2008).

Luiz Cláudio da Costa

é professor adjunto e pesquisador do Instituto de Artes e do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Doutor e Mestre em Comunicação pela UFRJ, pesquisa atualmente as representações da História e da Memória, especialmente, o estatuto do documento na produção contemporânea de arte. Vice-presidente da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas (Biênio 2011/2012). Publicou o livro *Dispositivos de registro na arte contemporânea* (Contra Capa, 2009) e *Cinema Brasileiro (Anos 60 e 70) – Dissemetria, Oscilação e Simulacro* (7 Letras, 2000).

Resumo. Gilles A. Tiberghien fala em entrevista sobre a sua formação e seus interesses de investigação nas artes visuais como a paisagem, o imaginário, sonho e experiência. Também comenta como essas questões são abordadas em alguns de seus livros.

Palavras-chave. estética, Gilles A. Tiberghien, arte contemporânea.

Trajectory and interests: interview with Gilles A. Tiberghien

Abstract. Gilles A. Tiberghien says in an interview about his training and his research interests in the visual arts as a landscape, imagination, dream and experience. He also commented on how these issues are addressed in some of his books.

Keywords. aesthetics, Gilles A. Tiberghien, contemporary art.



1. Para começar, duas questões gerais. Em primeiro lugar, você pode nos descrever um pouco seu percurso intelectual, seus estudos universitários, sua pesquisa? Depois, você pode nos dizer quais são os filósofos da estética, os autores da teoria, ou mesmo as metodologias que mais chamam sua atenção?

Adquiri uma formação geral durante os dois anos de preparação na École Normale Supérieure no Lycée Henri IV, em Paris. Foi ali que me interessei por geografia e em particular pela geomorfologia e pela leitura de mapas a que éramos iniciados. Sempre me interessei pelas questões de espaço, mas a geografia me aborrecia durante meus estudos secundários, de modo que ali compreendi o que podia extrair dela e pensei que isso não seria indiferente para o futuro. Eu tinha também um grande gosto – sempre tive – pela literatura, com a ambição de escrever ficção. Mas tinha também a mente especulativa e foi isso que me levou a realizar, em seguida, estudos de filosofia, a prestar concurso para o ingresso no ensino superior, a *agrégation*, e a defender uma tese em filosofia.

Minha tese era sobre Hegel e o romantismo alemão, mas eu já havia abordado essa questão em meu mestrado com Emmanuel Lévinas, que me iniciou na fenomenologia e cujo ensino e também a filosofia me marcaram muito na época. Eu queria me valer do romantismo para desmontar o sistema hegeliano e mostrar que o romantismo era em relação a ele um tipo de impensado. Nesse trabalho eu evocava a questão das relações entre poesia e filosofia que jamais deixaram de me ocupar e comeci a me interessar então pela questão da paisagem, mas de um ponto de vista ainda muito abstrato. Tudo isso me levou a estudar Benedetto Croce – considerado um neohegeliano e próximo do romantismo alemão –, cujo livro *A poesia* eu havia lido aos 18 anos, graças a meu professor de filosofia no último ano de liceu. Croce havia se tornado célebre na França depois da Primeira Guerra graças a seu livro *Ce qui est vivant et ce qui est mort dans la philosophie de Hegel* [O que está vivo e o que está morto na filosofia de Hegel]. Esse livro está completamente esquecido hoje em dia, mas quando nos interessamos pelo surrealismo, como foi o meu caso, muito jovem, não podemos deixar de encontrar esse texto porque Breton e Aragon, por exemplo, nele encontraram tudo o que sabiam sobre o hegelianismo.

Finalmente, parti para viver um ano na Itália, na Villa Médicis, com minha amiga que era ali pensionista, e solicitei o benefício de uma bolsa da fundação Benedetto Croce em Nápoles para traduzir ensaios de estética do filósofo napolitano. Esse trabalho foi para mim uma oportunidade para me equipar com um instrumental conceitual muito diversificado, pois o pensamento de Croce



discute com um número considerável de filósofos (Vico, Kant, Hegel, Fiedler, etc.), teóricos ou historiadores da arte (Vischer, Wölfflin, Schlosser, Francastel, etc.), sem contar os italianos, seus contemporâneos, e aqueles que viriam em seguida. Entre eles, Luigi Pareyson – que também traduzi – me interessou muito devido a sua reflexão sobre o processo de criação, o que ele chama de *formatividade*, em uma relação com a experiência da arte, da qual encontrei poderosos ecos mais tarde, em John Dewey.

2. Você se considera um historiador ou um teórico da arte? Ou o que você faz é antes uma escritura entre essas duas ciências?

Esse problema das etiquetas e das categorias sempre me incomoda um pouco. Digamos que minha formação filosófica me permite refletir sobre os pressupostos da história da arte que pratico também às vezes como historiador e como crítico sem ser, de fato, nem um, nem outro. Mas quando se é um filósofo da arte é preciso ser também, por pouco que isso signifique em minha opinião, um historiador e um crítico de arte. É inevitável, se não quisermos nos encerrar em uma estética especulativa interna à filosofia e afastada de seus objetos. O que pratico então é o que às vezes qualifico como *estética em meio ao vau*, isto é, um modo de estar constantemente entre várias disciplinas e de fazer um vai-e-vem dialético entre conceitos e perceptos. Situo-me então, é verdade, entre várias disciplinas, não somente as duas que você nomeia, mas ainda outras (a história literária, a sociologia, a geografia, a epistemologia, etc.), às quais tomo de empréstimo, se for o caso, sua metodologia e seus conceitos.

3. Para retomar a questão dos interesses intelectuais... A paisagem é um de seus interesses. Você escreveu dois estudos sobre Land Art. Você também escreveu um outro livro intitulado *Nature, art, paysage* [*Natureza, arte, paisagem*]. A experiência da paisagem (mesmo se é cultural e não natural) tem lugar na cultura digital e na sociedade do controle que é a nossa?

O teórico J. B Jackson – ainda uma de minhas referências (mas também para meu amigo, o filósofo e geógrafo Jean-Marc Besse, com quem introduzi o primeiro livro de Jackson traduzido em francês) – notava em *Discovering the vernacular landscape* [*Descobrendo a paisagem vernacular*] que a palavra paisagem havia se tornado uma espécie de metáfora, quer falemos da *paisagem audiovisual*, da *paisagem*



mental, ou da *paisagem política*, pois sempre temos necessidade de uma palavra para indicar um “ambiente ou um meio que faça surgir um pensamento, um evento, uma relação”. Sob esse ponto de vista podemos pensar a internet como uma espécie de paisagem – pois mesmo se a metáfora da tela domina, também falamos muito em sites e navegação, o que nos leva a um contexto marítimo desta vez, uma paisagem de *marina*. Ora, há uma dimensão da paisagem que é fundamental, a de que ela é uma relação e não uma coisa, uma ligação entre os homens, e ao mesmo tempo o reflexo de sua atividade.

Essa sociedade de controle, então, que não se reduz às câmeras de vigilância, mas se infiltra em nosso cotidiano através dos circuitos integrados, dos telefones portáteis, dos GPS, etc., essa sociedade que desenvolve um fantasma de transparência absoluta é, ao mesmo tempo, um regime de opacidade generalizada. Temos uma visão um pouco ingênua do mundo quando imaginamos o *Big Brother* como Argos de cem olhos nos olhando em uma imensa sala, coberta com milhões de monitores. Aqueles que crêem nos controlar conhecem muito bem os limites do sistema nas dobras do qual podemos nos dissimular – como os bucaneiros outrora nas ilhas (ver o *TAZ* de Hakim Bey). “Antes mesmo que as sociedades de controle tivessem realmente se organizado, dizia Deleuze a Toni Negri em 1990, as formas de delinquência e de resistência (dois casos distintos) apareciam também. Por exemplo a pirataria ou os vírus de computador, que substituirão as greves e o que se chamava no século XIX de ‘sabotagem’ (o *sabot* [tamanco] na máquina)”. E de acrescentar mais tarde: “Criar sempre foi algo diferente de comunicar. O importante seria talvez criar vacúolos de não-comunicação, interruptores, para escapar ao controle”.

Podemos de resto escapar ao visto e sabido por todos ao produzir obras cujo poder de revelação esteja no *retardamento*. Ou ainda obras que necessitem da imersão em um momento ou meio especial para se revelar, como a tinta simpática ao contato de certas substâncias. Mas refletir seriamente sobre isso demandaria longos desenvolvimentos.

4. Você escreveu sobre o poeta Emmanuel Hocquard. Qual é o lugar da literatura em seus interesses?

Como você viu quando respondi sua primeira questão, a literatura e a poesia me ocupam desde muito cedo, seja como uma prática de escritura



confidencial, seja como uma prática de leitura. Eu leio com efeito muitos romances, mas também enormemente poesia, e jamais deixei de fazê-lo desde minha adolescência, enquanto a maioria para aos vinte anos de ler os poetas. Sou muito ligado a poetas franceses contemporâneos, mas leio também os poetas estrangeiros que posso conhecer. Participei de seminários de tradução no centro de poesia da Fondation Royaumont nos anos 90, graças a Emmanuel Hocquard, que havia encontrado em Roma. Hocquard teve uma grande atividade de editor, de tradutor e criou coleções e antologias destinadas em particular a dar a conhecer a poesia americana contemporânea na França. Aprendi muito nesses seminários sobre a poesia, mas também sobre a tradução – com, por exemplo, um tradutor extraordinário como o poeta Pierre Alféri. Ao escrever esse livro sobre Emmanuel Hocquard quis compreender por que tudo isso me interessou de tal maneira e ao mesmo tempo pagar meu tributo a um poeta e a um amigo cuja obra não é muito conhecida, mesmo sendo muito reconhecida no mundo da poesia.

5. Você acaba de lançar um novo livro intitulado *Pour une république des rêves* [Por uma república dos sonhos]. Esse livro foi publicado por ocasião da exposição que apresentava o mesmo título. Na Apresentação você nos faz saber que este livro constitui a terceiro parte de um conjunto. Você pode falar um pouco sobre esse terceiro livro e sobre a constituição desse conjunto?

Me dei conta ao conceber a temática dessa exposição da necessidade de retomar questões que me ocupam há muito tempo e que abordei em *Le prince de l'axolotl* [O princípio do axolotl] há mais de vinte anos, depois melhoradas em uma série de *Suppléments*, os últimos dos quais foram publicados em 2011, mas também em meu livro *Finis Terrae Imagination et imaginaires cartographiques* [Finis Terrae Imaginação e imaginário cartográficos] (Bayard, 2007). No centro de tudo isso, há a questão da viagem, isto é, de nossa relação com o outro através do modo como o imaginamos e o encontramos. É também a questão da distância que sempre subsiste ente ele e nós, como entre o mapa e o território ou entre a língua do país visitado, aquela que tentamos aprender, se for o caso, e a língua materna, tudo isso constituindo o que Antoine Berman chama de *Épreuve de l'étranger* [Prova do estrangeiro], no belo livro que traz esse título. É, do mesmo modo, como uma interrogação sobre minha própria identidade que persigo, sem dúvida alguma, esse *A* que separa meu nome e meu sobrenome marcando uma estranheza constitutiva – uma vez que nasci e vivi nos Estados Unidos até o meu sexto ano – mais fantasmagórica, de resto, do que real. Esses três livros, com inflexões muito diferentes a cada vez, formam assim o que



chamei, por transferência, sem o haver, com efeito, de modo algum programado conscientemente, uma *poética do imaginário em movimento*, da qual os diários de viagem – publico extratos deles em *République des rêves* – são o laboratório que me ocupa há mais de trinta anos. Eles são, através de uma prática largamente literária, um espaço de reflexão sem o qual a viagem não teria para mim sentido algum.

6. Você falou muito sobre imaginários e imaginações. Notei uma referência a Sartre em seu livro *Finis Terrae*. É a Sartre que que você deve a compreensão dessa noção?

Sartre e de modo mais geral a fenomenologia são para mim instrumentos de compreensão do imaginário. Mas a fenomenologia sartriana também se apoia em Descartes e em Alain, da qual ela é bastante próxima sob certos aspectos. O que retenho dali, sobretudo, é que a imaginação e o imaginário são uma questão do corpo e correspondem a um modo de abertura da consciência ao mundo que a *irrealiza* para produzir esse imaginário. Para fazer surgir um novo ser é preciso *descerrar* o real, de algum modo *nadificá-lo*, diria Sartre. Mas isso também é necessário para perceber e para qualquer outra atividade do espírito diante do que não é ele. Pois o que é a percepção sem a invenção do real que ela percebe? A interpretação é um outro nome dado a essa invenção. Qualquer que seja ela – e os teóricos da *Gestalt philosophie* viram bem isso – percebo apenas o que imagino, por pouco que seja. Bachelard, cuja teoria da imaginação é material, não diz outra coisa quando escreve “antes de ser um espetáculo consciente, toda paisagem é uma experiência onírica”.

7. A palavra utilizada para o terceiro livro de seu conjunto é sonho. Depois do surrealismo, como você pode falar dos sonhos para a arte sem ser ingênuo? Uma república de sonho é uma utopia?

A palavra sonho se impôs a mim na medida em que o título do livro é uma referência a *La République des rêves*, um conto de Bruno Schultz, esse escritor e artista polonês maravilhoso que foi assassinado pelos nazistas. Ao começar a contar uma excursão fora de seu vilarejo o autor desenrola pouco a pouco os sonhos de uma criança, o narrador, e de seus camaradas desejosos de criar uma república em que se levaria “uma vida colocada sob o signo da poesia e da aventura”. Tornados adultos eles veem, um dia, chegar em meio a eles um homem “de olhos incrivelmente



azuis” que proclama a república dos sonhos. Esse personagem, aos meus olhos, é uma figura do artista, aquele que nos incita a “promulgar novas leis, uma nova hierarquia de critérios e de valores, levar uma vida colocada sob o signo da poesia e da aventura”. Então a palavra sonho, aqui, é bem conveniente para mim para falar de utopia, isto é, do fundo de um sonho coletivo que indica uma direção a tomar, que é um guia para a ação, mais do que um programa a cumprir ponto por ponto, ou um *plano* do tipo quinquenal... Nesse sentido eu assumo a dimensão utópica da proposta em nome do *Principe espérance* [*Princípio esperança*] (uma obra considerável em 3 volumes) reivindicado pelo filósofo Ernst Bloch, que entendia de Utopia (*L'esprit de l'Utopie* é o título de seu primeiro livro). Hoje sofremos de um déficit de utopia em nome de um realismo que abafa completamente o debate político. Não vejo aí nenhuma ingenuidade e, pelo contrário, o que seria ingênuo, em minha opinião, seria acreditar que possamos escapar disso sem esse sonho. O dilema para os surrealistas foi um tempo: devemos primeiro “mudar a vida”, como exigia Rimbaud, para “mudar o mundo”, como queria Marx, ou antes o inverso. Hoje sabemos que os dois projetos andam juntos – enfim, deveríamos sabê-lo...

8. No capítulo 1, *Déserts et Montagnes* [*Desertos e Montanhas*], você fala de uma “experiência extrema” a propósito desses espaços que adquiriram sua dignidade de paisagem apenas a partir do século XVIII. Quais são as paisagens extremas para os artistas de hoje em um contexto de capitalismo globalizado, de aquecimento do planeta, de desastres ecológicos como aqueles que se viu recentemente no Japão?

Houve nesses últimos vinte anos muitos estudos que falaram na *invenção* da montanha, que apenas muito recentemente – digamos que ao final do século XVIII na Europa – foi considerada paisagem e não mais como uma *região malévola*, segundo as palavras de Montaigne, lembradas com frequência por Alain Roger. Nas montanhas nos arriscávamos apenas a contragosto, como ainda hoje nos desertos. Nessas paisagens podemos por vezes falar de uma *experiência extrema*, com efeito. Mas há outros gêneros de experiências extremas, aquelas do fundo do mar, por exemplo, que constitui paisagens em que o homem não pode ainda viver e que é explorado por cientistas e artistas (acabo de ler que James Cameron mergulha nesse momento a 8000m de profundidade para filmar esse gênero de paisagem e participar de uma missão científica de coleta geológica e vegetal. Ele já realizou *Abyss*, que desenvolvia um imaginário fantástico em torno dessas paisagens). Há também a experiência das paisagens ligada a uma industrialização indevida que provoca catástrofes ecológicas como aquelas que você assinala,



mas também as paisagens de Guerra – o historiador da arte Martin Warnke, por exemplo, consagrou a elas um livro, *Politische Landschaft. Zur Kunstgeschichte der Natur*.

Mas quando pensamos em Hiroshima me parece que passamos a outra coisa. Com Hiroshima estamos diante de um *desastre*, muito literalmente de uma ausência de astro, nossa terra, aquela habitada pelo homem e que chamamos de mundo, que é derrubada no desmoronamento de todos os seus valores. Aqui me parece que a própria noção de paisagem não tem mais sentido. As fotografias que podemos ver – os americanos limitaram drasticamente sua circulação depois da guerra – são amontoados de ruínas *comparáveis* às de outros bombardeios particularmente violentos na Europa, mas ainda mais terríveis, porque suspeitamos que isso que vemos é incomensurável com o que havíamos visto até então. *Sabemos* no fundo que, de todo modo, esse desastre que evoco desafia qualquer representação. O champignon atômico não passa de um símbolo. A verdadeira paisagem devastada de Hiroshima são os corpos dos sobreviventes que a tem inscrita neles mesmos e que ali embaixo artistas testemunharam. Alguns se interessaram por suas roupas – “roupas fósseis”, como Michel Aguilera. Outros fizeram o retrato desses sobreviventes, os *Hibakusha*, sobre os quais ninguém quer falar no Japão. A paisagem é um assunto humano, antrópico, e quando atingimos tais situações, compreendemos que sem os homens que ali viviam não existe mais paisagem, mas território do não sentido. Então os campos, os massacres interétnicos, os genocídios são também experiências extremas às quais os artistas reagem a cada vez do modo que lhes parece apropriada, esboçando algo que não é da ordem da *expatriação*, mas antes do despaisamento, se pudéssemos criar uma tal palavra.

9. Em *Pour une république des rêves*, você tem diários de viagem a cada capítulo. Um dos capítulos do livro que me chamou a atenção é aquele intitulado *Cabinets des curiosités* [*Gabinete das curiosidades*]. Os testemunhos e os objetos colecionados fazem parte da arte contemporânea para relatar as lembranças dos acontecimentos seja da vida, seja da arte. Em outros contextos você falou de mapas também. Qual é essa ambiguidade que faz com que esses modos de registro sejam tomados pela arte, pela imaginação, pela expressão artística? No final das contas, as fotografias e os mapas dos artistas da Land Art, dos artistas conceituais e dos artistas mais jovens são documentos para a memória da obra efêmera que merecem arquivo ou são alguma outra coisa?



No final da apresentação de *Pour une République des rêves*, digo: “Escrever sempre me pareceu o melhor modo de olhar quando viajava: teria gostado de desenhar e por vezes o fiz, ainda que raramente. Também fotografei, mas com parcimônia, desconfiando de um olho ao qual poderia delegar o poder de olhar em meu lugar. As obras dos artistas aqui reproduzidas são os mais fiéis testemunhos de meu imaginário; são elas que melhor dão conta de minhas viagens e conferem às palavras de meus diários o prolongamento visual que eles secretamente trazem em si”. As obras, aqui, não são então *documentos*, mesmo que possam passar por isso que você chama de *modos de registro* do real. Há nelas, com efeito, uma ambiguidade assumida no uso que delas posso fazer, em todo caso. A relação dos artistas que trabalham na natureza com os mapas, os filmes e as fotografias é muito complexa e me esforcei em analisá-la, mesmo que seja ainda de modo demasiado breve, em meu livro *La nature dans l’art sous le regard de la photographie* [*A natureza na arte sob o olhar da fotografia*]. Sabemos bem que os documentos mudam a natureza segundo o modo como os observamos: de indiciais, eles podem se tornar icônicos – esse foi o caso das imagens de Smithson na exposição *Smithson: Photoworks*, organizada por Robert Sobieszek. Essa passagem não é, de resto, sempre legítima e temos de nos prevenir contra as manipulações históricas. Quanto aos gabinetes de curiosidades penso que os constituímos todos em graus diversos, os mais simples como os mais sofisticados, dando a esse termo uma extensão que os especialistas do gênero não atribuiriam naturalmente a ele. Mas é certo que a arte e os artistas contribuem para o enriquecimento dos gabinetes, por vezes bem mais imaginários do que reais, e mais fáceis de transportar em nossas mentes do que os museus com os quais sonhava Malraux.

Entrevista realizada entre Luiz Cláudio da Costa e Gilles A. Tiberghien em março de 2012.

Tradução: Daniela Kern

