

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA EM TEORIA DA LITERATURA



Curadoria como interpretação  
e interpretação sem curadoria.  
Um ensaio sobre arte

Tomás Maria Tavares Diniz Neves e Castro

Mestrado em Teoria da Literatura

2017

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA EM TEORIA DA LITERATURA



Curadoria como interpretação  
e interpretação sem curadoria.  
Um ensaio sobre arte

Dissertação orientada pelo Professor Doutor Miguel  
Bénard da Costa Tamen, especialmente elaborada para  
a obtenção do grau de Mestre em Teoria da Literatura.

Tomás Maria Tavares Diniz Neves e Castro

Mestrado em Teoria da Literatura

Lisboa, Março de 2017

# Conteúdos

4	Resumo & Palavras-chave   Abstract & Keywords
6	Abertura
10	1. Companhias
20	2. História
31	3. Descrições — Atenção e conversa
44	4. Etiquetas — Alvos de atenção
65	Coda
68	Notas
75	Bibliografia
77	Agradecimentos

# Resumo

Um conhecido curador descreveu-se uma vez como um «fazedor de ligações» entre pessoas, objectos artísticos, conceitos e muitos outros tipos de coisas. Segundo esta posição, fazer ligações é uma actividade produtiva que dá origem a novos entendimentos quando se juntam diferentes elementos. Este ensaio examina algumas actividades levadas a cabo sempre que se fazem observações sobre um objecto (sobretudo sobre uma obra de arte), designadamente contar uma história, reconhecer identidades, descrever, ligar elementos, prestar atenção e categorizar. Todas estas tarefas partilham um interesse comum pelo alvo das suas observações, ao invés de uma tentação para extrapolar grandes conclusões: fazem interpretações sem interesses prévios e sem curadoria. De modo oposto, a noção contemporânea de curadoria parece estar fundada na demanda de interacções e mediações entre um objecto interpretável e muitas espécies de ligações com elementos a ele extrínsecos. A fronteira que separa estas duas teses contrastantes será o assunto da discussão.

Palavras-chave          Curadoria; interpretação; arte; pintura; descrições.

# Abstract

*Curatorship as interpretation and interpretation without curatorship: An essay on art.*

A well-known curator once described himself as a “junction maker” between people, art objects, concepts, and several other kinds of things. According to this claim, making connections is a productive task that gives birth to new understandings when one merges different elements. This essay examines some operations carried out every time someone makes remarks about an object (above all about an art work), namely telling a history, recognizing identities, making descriptions, connecting elements, paying attention, and categorizing. All these exercises share a common interest in their observations’ target rather than a temptation to extrapolate great conclusions: they make interpretations without previous concerns and without curatorship. Conversely, the contemporary idea of curatorship seems to be founded on the quest for interplays and mediations between an interpretable object and many sorts of connections with elements extrinsic to it. The border separating these two contrasting theses will be the subject of the discussion.

Keywords                  Curatorship; interpretation; art; painting; descriptions.

There are Few that pretend to be *Connoisseurs*, and of those Few the number of Such as Deserve to be so call'd is very Small: 'This not enough to be an Ingenious Man in General, nor to have seen all the Finest things in *Europe*, nor even to be able to Make a good Picture, Much less the having the Names, and something of the History of the Masters: All This will not make a man a good *Connoisseur*, To be able to judge of the Goodness of a Picture, most of those Qualifications are necessary, which the Painter himself ought to be possessed of [...] To be a good *Connoisseur* (I observ'd heretofore) a Man must be as free from all kinds of Prejudice as possible; He must moreover have a Clear, and Exact way of Thinking, and Reasoning; he must know how to take in, and manage just Ideas; and Throughout he must have not only a Solid, but an Unbias'd Judgment.

Jonathan Richardson, *A Discourse on the Dignity, Certainty, Pleasure and Advantage, of the Science of a Connoisseur* (London: W. Churchill, 1719), 65-66.

P. C. — Vous n'êtes jamais allé chez Picasso ?

M. D. — À ce moment-là, non.

P. C. — Il ne vous apparaissait pas comme un peintre exceptionnel ?

M. D. — Absolument pas. Au contraire. [...]

Pierre Cabanne, *Entretiens avec Marcel Duchamp* (Paris: Éditions Pierre Belfond, 1967), 38.

*And what is it that you do?*

Jackson Pollock to Cy Twombly

Nicholas Cullinan, "American-Type Painting?", in *Cy Twombly: Cycles and Seasons*, ed. Nicholas Serota (London: Tate Publishing, 2008), 55.

# Abertura

Todas as manhãs, assim que acordamos, não vamos à janela verificar se o sol nasceu; na melhor das hipóteses, quando conseguirem sair da cama, alguns de nós observam o céu e tentam perceber, com maior ou menor sonolência, se será prudente calçar galochas ou levar um casaco impermeável. Na azáfama dos dias, há uma série de coisas que, à maioria das pessoas, não passa pela cabeça questionar. Em princípio, o sol nasce todos os dias, a noite segue-se a cada período diurno, cada dia tem 24 horas e o autocarro passa à frente de nossa casa a cada 15 minutos. A sucessão ininterrupta entre períodos de escuridão e outros de luminosidade tem sido o caso, pelo menos desde que nos lembramos: apoiados em dados fornecidos pela ciência e na crença generalizada na iteração destas ocorrências, a expectativa de que amanhã acontecerá o mesmo que sucedeu em todos os dias até hoje não é admissível como matéria de dúvida, excepto em locais onde as noções de «óbvio» se encontram suspensas ou são consensuais apenas entre universos mais reduzidos, como parece ser o caso em observatórios astronómicos ou congressos da lusofonia. É matéria de conhecimento público que, duas vezes por ano, a hora legal é alterada e, somando ou subtraindo 60 minutos aos nossos relógios, temos dias com 25 ou 23 horas; contudo, num desses dias, o motorista do nosso autocarro confunde-se e acaba por adormecer, perturbando aquela que julgávamos ser uma regularidade infalível: sentimo-nos defraudados e, subitamente, foi interrompida uma sucessão de eventos consecutivos que até então parecia perfeitamente automatizada.

Vários animais humanos com os quais frequentemente somos obrigados a interagir têm um entendimento acerca de «arte» que é muito diferente daquele que possam ter sobre astrofísica, meteorologia, alpinismo ou regimes de tributação fiscal. Leis da ciência, fenómenos da natureza, actividades convencionadas e regras fazem parte do conjunto de coisas que são dadas como adquiridas, mesmo com a ressalva de, no fundo, se saber que algumas delas não são imutáveis. Sobre «arte», pelo contrário, as únicas opiniões concordantes dizem que não existem consensos e que ninguém se entende relativamente a problemas que parecem ser importantes: como definir essa etiqueta e que coisas abrange; quem são as pessoas a ela associadas e o que é que fazem (se é que fazem alguma coisa); o que é o mundo da arte e em que aspectos se distingue de outros mundos. Daí a condescendência ou suspeita generalizada acerca de tudo aquilo que é descrito como «arte», «artistas» ou «mundo da arte»: não há previsibilidade nos

acontecimentos associados a esse domínio e, a haver, os costumes e as normas vigentes não são os mesmos que se aplicam aos outros campos. «Nem ele entende a nós, nem nós a ele», dizem alguns que navegam nestas águas turvas.

Este ensaio discute uma coisa que toda a gente que fala sobre arte faz, embora de maneiras diversas. A disparidade no exercício dessa actividade não se deve a vícios profissionais, ainda que sejam uma coisa indissociável de muitos que fazem disso a sua fonte de rendimentos, nem revela discordâncias que possam ser ultrapassadas, porque a verdade é que a crise se regista logo em assunções básicas distintas que partem na direcção de produtos muito afastados entre si. Para falar dessa questão são versadas as artes visuais, se bem que os pontos discutidos por este argumento tenham preocupações que percorrem a filosofia, a literatura e a história da arte. Ora, o que toda a gente faz quando fala sobre (obras de) arte é *descrever*, e o mesmo poder-se-ia dizer de uma série de conversas que temos a respeito de ideias ou de outros objectos. A natureza das descrições feitas varia de acordo com factores tais como o objecto visado e o valor atribuído, os conhecimentos do sujeito ou a sua honestidade intelectual. Acontece que aquilo que é entendido por «descrição» não é universalmente partilhado e, mais ponderoso, «fazer uma descrição» pode referir-se a actividades que não têm nada que ver umas com as outras — o ensaio não pode, por isso, discutir uma coisa que toda a gente que fala sobre arte faz, sendo essa coisa fazer descrições, sob pena de não se saber ao certo qual é o seu objecto de análise; ele irá, por isso, examinar quais são esses modos diversos de fazer descrições e apurar em que medida essa diversidade pressupõe entendimentos divergentes acerca de interpretar, mapeando dois tipos extremos de posições.

Quando alguém quer comprar um carro e procura informar-se quanto a consumos médios, marcas ou preços, certamente não estará interessado na «fortuna crítica», em «diálogos», ou mesmo nos «discursos» e «reflexões» acerca de um modelo; quer saber dados práticos, escolher e arranjar maneira de pagar. De igual forma, são as condições de conservação e armazenamento, a possível valorização futura e a qualidade de uma obra que interessam a um coleccionador de arte, assim como aos conservadores, aos avaliadores e a alguns críticos. Essas pessoas (tal como o futuro proprietário do Seat Ibiza usado), quando falam dos objectos que escolheram, descrevem as propriedades intrínsecas que identificam como sendo as mais relevantes e, nessa conversa, só estabelecem relações com outros objectos se as alusões ajudarem a perceber melhor as suas escolhas. Um tipo de conversa completamente diferente é aquele que um certo lado público do mundo da arte tem. A diferença é de tal forma significativa que a

impressão com que muitas pessoas ficam é de que se fala de tudo um pouco, excepto das obras de arte. Figuras como sejam curadores e mediadores culturais, quando descrevem os objectos que escolhem, falam também de muitas outras coisas, quer porque acham que tudo é interessante e muito útil para a sua tarefa, quer porque consideram que as obras têm uma importância que transcende a sua própria condição de mero objecto e podem ajudar a perceber, por hipótese, o cosmopolitismo e a contemporaneidade, a opressão das minorias pelas maiorias ou os conflitos entre aquilo que se quiser. (Muitas vezes a qualificação confere um estatuto diferenciado aos objectos em análise, como em «obras *de arte*»; assim sendo, quando o cerne da discussão for a *descrição* dos objectos e não tanto uma classificação que lhes atribui possíveis propriedades artísticas, a mesma qualificação será colocada entre parêntesis, sublinhando que é a sua natureza *qua* objectos que importa.)

Ao descrever, presta-se atenção a elementos e faz-se ligações entre eles e outras coisas (de todo o tipo de espécie) que podem ajudar a explicá-los. Estas ligações — mesmo atendo-se com acribia à obra descrita — têm uma natureza interpretativa e que não pode ser contornada. Dependendo de factores como sejam a cultura visual ou literária do seu autor, esta actividade é fortemente condicionada pelas idiosincrasias de quem a leva a cabo. Como se verá, isto não é uma apologia de um qualquer relativismo, mas antes o reconhecimento de que, da mesma maneira que não há duas pessoas — ou épocas — iguais, também é improvável que elas façam exactamente as mesmas coisas e da mesma maneira; mais, admitindo-se que haja um método, o que é que garante que uma aplicação uniforme conduz a resultados idênticos? Todos os fazedores de descrições são fazedores de ligações, ainda que façam tipos de ligações pouco parecidos entre si ou com ambições variadas. O Capítulo 1 fala de uma actividade autodenominada *curadoria* e, recorrendo aos depoimentos de um dos seus mais conhecidos fautores, retrata as acções que aspira levar a cabo e o espectro que se propõe abranger; face a um programa ambicioso como aquele que se descobrirá, o argumento ensaiado tem a intenção de refrear as expectativas e faz uma leitura assumidamente deflacionária dessa prática. «Curar» é fazer uma série de coisas que se situam ainda no quadro do *interpretar*, mesmo que as actividades curatoriais se revelem doutrinárias e interventivas de modos que habitualmente não se associam aos demais intérpretes.

Os três capítulos que se seguem falam de interpretação sem nunca mencionar a curadoria (mas sempre a pensar nas práticas curatoriais) e, discorrendo sobre casos particulares nas artes visuais, versam assuntos que podem ajudar a perceber as actividades dos curadores e de



personagens similares. Tanto o Capítulo 2 como o Capítulo 3 investigam aquilo que se faz quando se dizem coisas acerca de objectos interpretáveis, designadamente contar uma *história* e produzir *descrições*, mostrando que a diferentes tipos de conversa estão associadas formas distintas de prestar atenção, e discorrem também acerca de aquilo que se faz quando são feitas ligações (entre coisas de várias naturezas). O Capítulo 4 tem um carácter correctivo e procura fazer a ponte entre considerações de duas famílias: por um lado, as histórias que se contam e as descrições que se fazem de um objecto apelam a propriedades intrínsecas; por outro, são as mesmas histórias e descrições que estabelecem os nexos entre os elementos e outras obras (e os curadores apresentam-se precisamente como uma espécie de profissionais das ligações). À primeira posição chamar-se-á *realismo* (robusto) e à segunda simplesmente *irrealismo* — introduzindo restrições, importa construir um equilíbrio entre as duas. As várias actividades da interpretação (sem curadoria) mencionadas estão muito próximas da primeira abordagem; e é na segunda que têm origem práticas como sejam a curadoria (como um tipo extremo de interpretação). A Coda que se encontra no fim deste percurso volta a referir as práticas curatoriais e mostra por que razão a curadoria como interpretação é tão antagónica em relação a todas as actividades que foram anteriormente descritas, isto é, de interpretar sem curadoria.

#### NOTA PRÉVIA

As imagens, que se encontram no final de cada capítulo, são reproduzidas graças a autorizações para fins escolares ou não-lucrativos; na descrição, indica-se primeiro a altura, depois a largura e, quando disponível, a profundidade dos objectos; a autoria das obras, quando não for indicada, é anónima. Todas as traduções, salvo indicação contrária, são da minha responsabilidade. As notas têm um carácter complementar e destinam-se a permitir o aprofundamento de vários pontos debatidos no texto.

COMPANHIAS            Desconforto — Apresenta-se HUO — Fazedores de ligações — O  
que fazem os curadores — Confusões — Limites

Um dos principais acontecimentos do mundo da arte na actualidade é a feira Art Basel; todos os anos o evento tem lugar na cidade onde começou — Basileia, na Suíça — e, adicionalmente, em três outras cidades. Miami Beach, na Florida, é uma dessas localizações, onde estão presentes as galerias e os colecionadores mais poderosos e onde o volume de negócios, como é habitual nestas feiras, ascende a montantes significativos. Na edição de 2013 da feira, quem estivesse pelas praias da costa do Atlântico poderia ver, durante os dias que durou o evento, uma pequena avioneta alugada que fazia voar fitas com mensagens; mas, ao invés da habitual publicidade a festas em discotecas, estas fitas continham um tipo de preces muito invulgar: numa delas, por exemplo, lia-se «HANS ULRICH OBRIST HEAR US»<sup>1</sup>. O mentor desta intervenção é Bill Burns, autor de obras que reproduzem mensagens similares, de certa forma parecidas com litánias, nas quais se lê, no vocativo, o nome de vários curadores influentes, e a quem são pedidas coisas como «*protect us*» ou «*délivrez-nous*». Numa outra obra sua, o artista canadiano propõe-se instalar um letreiro por cima da Tate Modern, em Londres, onde se poderia ler «HANS ULRICH OBRIST PRIEZ POUR NOUS» (IMAGEM 1); este apelo idiossincrático é também retomado num livro de Burns, no qual se fala de tudo um pouco, excepto de Hans Ulrich Obrist, ainda que o seu nome dê mote ao título do mesmo livro e a um capítulo.

Tal como nas ladainhas, esperará o locutor que algo aconteça quando invoca determinados nomes, aos quais porventura reconhecerá poderes para fazer coisas que, de outra maneira, lhe estarão impossibilitadas? Isto é sugerido pela forma aberta como o artista confessa que, para prosseguir as suas ambições «mantendo ao mesmo tempo a dignidade e o auto-respeito»<sup>2</sup>, tem a necessidade — estratégica — de andar com boas companhias para promover o seu trabalho. E por que razão um artista, na segunda década do segundo milénio, precisa de invocar o nome de curadores como se fossem santos para maximizar a sua exposição mediática?

Umhas décadas antes, em 1972, na quinta edição da *documenta*, a importante quinquenal de Kassel, na Alemanha, Harald Szeemann enfrentou o protesto de uma série de conhecidos

artistas que se insurgiram contra o papel cada vez mais preponderante dos curadores e sobretudo contra certas práticas associadas a estas figuras; na edição de Junho desse ano da revista *Artforum*, dez participantes subscreveram uma declaração, na qual é reivindicado o direito dos artistas a determinar *se, quais, quando e como* as suas obras são expostas, rejeitando a submissão dos seus trabalhos a conceitos — expositivos ou de outros tipos — que subsumam ou manipulem a identidade dos mesmos e recusando quaisquer restrições às suas contribuições nos catálogos das exposições que integrem<sup>3</sup>. Atentar ao contexto destas reacções pode ajudar a compreendê-las: numa descrição desta mostra lê-se, por exemplo, que «a exposição foi uma afirmação [*statement*] definitiva, uma obra de arte em si mesma», uma vez que a abordagem de Szeemann foi uma «afirmação curatorial», isto é, ao invés de privilegiar as obras, foi percursora de aquilo a que recentemente Maria Lind chamou o *curatorial*, submetendo todos os particulares a um conceito superior (muitas vezes com uma dimensão política)<sup>4</sup>. Um bom resumo das objecções às posições curatoriais de Szeemann (hoje massificadas) foi feito por um dos participantes da *documenta 5* e signatário da carta aberta, Robert Smithson:

O confinamento cultural ocorre quando um curador impõe os seus próprios limites a uma exposição de arte, ao invés de pedir aos artistas que estabeleçam os seus limites. Espera-se dos artistas que se encaixem em categorias fraudulentas.<sup>5</sup>

O confinamento (cultural) em questão é o resultado de uma prática tal que, ao exercer uma influência exterior sobre os objectos que se propõe tratar, se torna parte constitutiva das lógicas internas das obras aquando da sua apresentação em contextos tais como exposições, bienais, etc. Aquilo que estas práticas revelam é um elenco de expectativas ou de ambições que acaba por alterar — reescrevendo, manipulando ou metamorfoseando — as obras sobre as quais se debruçam, constituindo-se como parte integrante e indissociável (da apresentação) das mesmas. Isto tem sérias consequências, já que, afectando a percepção e o modo como as obras podem ser conhecidas, o julgamento sobre a sua natureza é condicionado. Recue-se, por isso, às origens deste desconforto.

Hans Ulrich Obrist — muitas vezes referido apenas pelo acrónimo «HUO» — é o curador mais conhecido do mundo e, nas duas últimas décadas, presença assídua nos lugares cimeiros do ArtReview Power 100, uma lista das pessoas mais influentes do mundo da arte contemporânea, na qual conquistou o 1.º lugar em 2009 e 2016 e o 2.º em 2010 e 2011. Um dos seus mais recentes livros é uma espécie de manual breve do que é «curar» ou praticar

«curadoria»; acontece que, para explicar como e por que razão faz aquilo que faz, Obrist acaba por escrever uma coisa aparentada com um *Bildungsroman* ou que, pelo menos, é uma narrativa com traços autobiográficos muito vincados, na qual abundam argumentos de autoridade (as conversas que teve com artistas) e as experiências ou ideias que foi tendo. *Ways of Curating* — um título, segundo os Agradecimentos no final do livro, inspirado por *Ways of Worldmaking*, de Nelson Goodman (mas que também poderá evocar *Ways of Seeing*, de John Berger) — começa com uma descrição, mais poética do que esclarecedora, do país onde nasceu o curador:

A Suíça é tanto uma cultura poliglota que fala as línguas dos três países que a rodeiam, como é um espaço separado que não admite novas influências sem um processo de selecção. Há uma semelhança fundamental com o acto de curar, que no seu [estádio] mais básico trata simplesmente de conectar culturas, tornando os seus elementos próximos uns dos outros — a tarefa de curar é fazer ligações, permitir que diferentes elementos se toquem.<sup>6</sup>

Ao longo de toda a obra, Obrist lança várias pistas sobre aquilo que entende por curadoria ou pela tarefa do curador — uma delas é a ideia de ser alguém que faz *ligações* (e, subjacente a estas, alguém que faz *escolhas*). É especialmente importante saber ao certo o que é que o famoso curador pensa sobre o trabalho que faz, porque ele não é uma instância de um fenómeno mais universal, mas antes um particular cuja actividade se tornou paradigmática; se um bombeiro faz aquilo que faz, não precisando de ter uma teoria sobre o que são os trabalhos e os dias dos bombeiros (o que é facilitado por pertencer a uma corporação que distribui tarefas por todos de forma mais ou menos consensual), ser HUO e ser curador são duas coisas que parecem depender de uma mesma descrição, de uma mesma ideia acerca de quem se é. Uma boa súpula de muitos pontos que, em *Ways of Curating*, surgem de forma algo dispersa, encontra-se nas numerosas entrevistas que dá; numa delas lê-se:

Expandindo a noção de [J. G.] Ballard de curadoria [«Um curador é um fazedor-de-ligações.»], um curador é um fazedor-de-ligações entre objectos, quase-objectos, não-objectos e hiper-objectos. Adicionaria ainda um outro elemento; faz ligações entre pessoas, porque isso pode ter um impacto importante. Cresci como filho único na Suíça. Não numa grande cidade, era até bastante exígua, e uma pessoa sente-se bastante só. De modo que desenvolvi, desde muito cedo, um desejo extremo de juntar pessoas. Com os meus projectos, tenho por objectivo reunir pessoas.<sup>7</sup>

Tentando traduzir o idioleto de Obrist: «objectos» é usado com o seu sentido corrente e habitual; «não-objectos», por seu turno, deve ser lido nas sendas das descrições feitas por Lucy Lippard da desmaterialização dos objectos artísticos, i.e., o corolário das investigações pós-minimalistas acerca das chamadas condições «*postmedium*» (um ponto a que se regressará); no «quase-objecto», para Michel Serres, ser e estar em relação são duas dimensões indissociáveis e o seu significado depende das interações «intersubjectivas» (palavra do autor); por sua vez, «hiper-objectos» são, para Timothy Morton, coisas que estão de tal forma massificadas que não podem ser confinadas a um espaço-tempo restrito (e.g., o aquecimento global ou a radiação) — e, *mirabilis*, para HUO um curador é um fazedor de ligações entre isto tudo.

Antes de discutir algumas das implicações levantadas pela caixa de Pandora acabada de abrir, somem-se mais algumas afirmações sobre este desejo quase pantagruélico de abranger o máximo número de coisas possível: muitas vezes, Obrist afirma que conhecer muitas pessoas e fazer muitos contactos têm uma importância quase visceral para um curador, ou que, na prática da curadoria, uma das actividades mais importantes é a de reunir mundos diferentes e de ligar campos habitualmente muito afastados. A certa altura escreve:

Não acredito na criatividade do curador. Não penso que um fazedor-de-exposições tenha ideias brilhantes em torno das quais as obras dos artistas tenham de se ajustar. Pelo contrário, o processo começa sempre com uma conversa, na qual pergunto aos artistas quais são os seus projectos não realizados, e depois a tarefa é encontrar os meios para os realizar. No nosso primeiro encontro, [Alighiero] Boetti disse-me que curar poderia ser tornar possíveis as coisas impossíveis. [...] Boetti dizia repetidamente: «Não sejas um curador aborrecido.»<sup>8</sup>

Com um caderno de encargos de tal forma ambicioso, como se viu anteriormente, o que mais surpreende neste excerto é a discrepância interna entre as duas primeiras frases (uma apologia da modéstia e dos limites da actividade), as duas subsequentes (a aspiração de realizar coisas impossíveis) e uma afirmação que aparece uma página depois (o horror ao tédio), ao mesmo tempo que algumas das posições expressas se contrapõem à actividade quase sem limites de um «fazedor-de-ligações», como se viu.

De acordo com a sua própria narrativa, Obrist cresceu a sentir-se só e não deseja que ninguém padeça do mesmo mal; desta ego-história segue-se que quer ligar tudo aquilo que conseguir, tornando possíveis e mediando toda a espécie de relações: entre todos os tipos possíveis e imaginários de objectos, entre pessoas e até entre conceitos ou ideias. Tirando a

intenção benemérita de ajudar a realizar projectos até então impossibilitados, não se percebe bem qual é a finalidade desta actividade, salvo não ser aborrecida e simultaneamente não cair na tentação de ser criativo — muito embora se possa admitir que seja excitante tentar ligar tantas coisas tão diferentes, é uma incógnita como fazê-lo sem doses consideráveis de criatividade. Aquilo que fica bem patente é a vontade de o então jovem aspirante Obrist encontrar o seu lugar no mundo da arte: «Sabia que aquilo que queria fazer na vida era trabalhar com artistas, mas tinha ainda de produzir alguma coisa. Estava à procura de um modo de fazer uma contribuição.»<sup>9</sup> Mas o que era um *curador*, antes desses contributos, antes do paradigma HUU?

De «curador», com origem no latino *curator* (arcaico e poético *coerator*; pense-se no italiano *cura*), identificam-se duas acepções fundamentais: a mais antiga, proveniente da cultura romana, designa aquele que está incumbido de tomar conta, cuidar (*curare*) ou preservar alguma coisa (e.g., um *curator aviarii* trata de aves); este sentido estende-se à superintendência ou gestão de alguma coisa, nomeadamente de uma coisa pública (os aquedutos são da competência de um *curator aquarum*) — nesta noção de cuidado, com contornos jurídicos, também se inclui a do homem de confiança, a quem é entregue a guarda, tutoria e defesa dos interesses daqueles que estão impossibilitados de o fazer, como sejam os ausentes, os órfãos menores ou os doentes mentais. O segundo contexto de significação da palavra é medieval e clerical e diz respeito ao pastoreio espiritual das almas, as quais, tal como o corpo, podem sofrer de enfermidades e inspirar cuidados. Em ambos os casos, aquilo que o curador faz visa objectos e é nesses objectos — e não na figura do curador — que deve incidir a tónica quando se fala desse trabalho; uma palavra com a mesma raiz que «curador» é «curioso» e, sempre que são utilizadas como nomes predicativos de um sujeito, constata-se que é dada importância ou reconhecido interesse aos objectos (ou às pessoas) dos quais se ocupam.

Longe vai o tempo em que o adjectivo «curado» era utilizado para falar de produtos de charcutaria ou de queijos com odores mais ou menos activos; agora, felizmente, toda a nossa vida pode fazer parte desse domínio exclusivo, prestigiante e porventura menos fétido: colecções de roupa interior de uma grande cadeia de lojas são «curadas» por celebridades, listas de reprodução e festivais de música igualmente «curados» pelos melhores DJs, ou até hotéis «curados» por futebolistas, entre tantos outros exemplos desta obsessão contemporânea<sup>10</sup>. Nesta linha, aliás, podemos ver o trabalho de curadoria como uma forma de intervir activamente nas nossas vidas fazendo escolhas: quando, há pouco, fomos almoçar a uma loja de saladas e pedimos a nossa combinação secreta de ingredientes, ou, antes disso, na fila que teimava em não

avançar, actualizámos o nosso perfil numa aplicação de encontros (dizem) românticos, seleccionando aquilo que de nós vamos mostrar ou escolhendo com quem queremos interagir.

Aquilo que se identifica nestas tendências contemporâneas é análogo à tensão acima registada nas ideias de Obrist, bem exemplificada pelo choque entre duas espécies de afirmações que o curador vai fazendo: «a tarefa de um curador não é impor a sua própria assinatura mas a de ser um mediador entre o artista e o público» *vs.* «trata-se realmente da produção de realidade, de conectar pessoas que, de outra forma, não teriam encontrado esta senda no âmbito da produção de conhecimento»<sup>11</sup>. O problema parece residir na incapacidade da curadoria, tal como tipificada por HUO, de perceber que não existe neutralidade ou que não é possível o desinteresse na actividade de fazer mediações: é precisamente na medida em que não existem ligações tais que não sejam produtivas que essas mesmas ligações, tal como ambiciona o curador em questão, são por definição produtivas de qualquer coisa. O fazedor de ligações produz novas realidades e isso cria conhecimento. Fazer ligações — *viz.*, a prática da curadoria no sentido especial aqui em análise — é criar mundos (e, por isso, *ways of curating* são *ways of worldmaking* e são *ways of seeing*). Ter como programa fazer mediações, ligações, ou facilitar a apresentação de obras não é compatível com ensejos de isenção, imparcialidade ou indiferença, nem é compossível com qualquer posição não interpretativa; a única prossecução admissível da neutralidade seria a inércia, o que não parece ser o caso, porque esvaziaria uma definição de curadoria como a que se tem vindo a considerar.

Numa teoria dos campos como aquela de Pierre Bourdieu<sup>12</sup>, a sociedade deve ser pensada como um conjunto de organizações com especificidades e lógicas próprias que se entrelaçam — o campo artístico, o campo político, o campo económico, etc. — e cada indivíduo, de acordo com a posição ocupada em determinado campo, age de acordo com motivações e regras inerentes a cada um desses campos. Hoje, o que fazem os curadores (aqui tipificados por um curador *superstar* que, na realidade, se tornou paradigma de uma profissão) não se confina a um único campo ou actividade profissional; pelo contrário, aquilo que se pode verificar que o curador profissional faz no mundo da arte abarca muitas coisas que, em tempos anteriores, poderiam ter lugar na esfera dos museus e no âmbito de colecções, ainda que sob diversas designações. Há um século, falar de curadores — aqueles que cuidam das obras — remeteria para as incumbências do conservador (do *conservateur*, cuja origem remonta aos *décorateurs* setecentistas do Louvre) de preservar acervos, espólios específicos e o património de instituições, ou mesmo para o

trabalho dos restauradores, quer seguissem eles políticas de maior ou de menor intervenção na preservação dos objectos.

Além do campo estritamente artístico, campos como o económico e o social são manifestamente decisivos noutros tipos de acção do curador, cujo papel subsume a missão dos galeristas, editores e demais «olheiros», quando selecciona ou comissaria (novos) trabalhos ou obras para uma determinada colecção ou pessoa. Na sequência disto, o fazedor de ligações é também um fazedor de exposições, que organiza a exibição de obras por si reunidas e que decide as condições e configurações nas quais devem ser mostradas (o *Austellungsmacher*, como Obrist gosta de se designar *d'après* Szeemann, que foi uma das suas maiores influências<sup>13</sup>). É difícil delimitar onde começa e onde acaba a actividade de *marchand* de arte da actividade do curador, o qual, como aquela figura, escolhe o que adquirir ou vender (muitas vezes a pedido de coleccionadores ou instituições) e aconselha a investidores que participações, compras em leilões e demais transacções de mercado devem fazer. Soma-se a isto a actividade porventura mais significativa e que engloba todas aquelas supramencionadas, que é a de alguém que quer contribuir para a historiografia e crítica da arte através de aquilo que faz, quando produz um discurso (para-) crítico acerca das obras que *liga*, e que legitima as escolhas que são produto dessa sua actividade de fazer ligações — ou seja, a sobreposição entre fazer escolhas e imputar valor àquilo que é escolhido, a justaposição entre um campo activo e o discurso intelectual. A este propósito, ajuda ter em conta uma observação de David Levi Strauss:

Há curadores que também escrevem crítica [*criticism*], mas estes muito poucos são excepções que provam a regra. Os curadores não são especialistas, mas por algum motivo sentem a necessidade de empregar linguagem especializada, apropriada da filosofia ou da psicanálise, a qual muito frequentemente obscurece, ao invés de clarificar, as suas fontes e ideias. O resultado não é crítica, mas *retórica curatorial*. A crítica implica fazer distinções cada vez mais finas entre coisas parecidas, enquanto a escrita inflacionada da retórica curatorial é usada para obscurecer distinções finas com generalidades vagas.<sup>14</sup>

Além das interferências disciplinares em que ocorre ou da fraca qualidade do produto obtido, o problema principal desta «retórica curatorial» é a confusão entre os resultados das actividades interpretativas levadas a cabo inconscientemente e as imputações de valor feitas. A autonomia da sua actividade e o estatuto de *connoisseur* do agente são dois traços constitutivos do *twist* assinalado no decurso das metamorfoses semânticas da palavra «curador», no qual se observa



uma disrupção radical com os entendimentos anteriores do que seria «curar», sobretudo por via da expansão do campo de aquilo que é passível de curadoria.

Obrist constata repetidas vezes — designadamente numa publicação que o apelida de «guru conceptual» — que, «se Joseph Beuys disse que toda a gente é um artista, hoje toda a gente é um curador»<sup>15</sup>. É possível situar o aparecimento da *curadoria* como uma nova forma de agência que transcende o seu confinamento originário ao campo das práticas artísticas, uma dilatação que abarca um grande número e tipo de *ligações* — uma expansão da qual é um bom exemplo o conceito de «*curatorial*» de Lind. A partir do momento em que se verificaram alterações significativas na produção artística, nos suportes (materiais) dos objectos e nos modos de fazer, mudaram também os intervenientes nas transacções dos mesmos. Aquando da desmaterialização da arte que ocorre a partir do conceptualismo, em que efectivamente passam a fazer parte do jogo «não-objectos», a relação entre artistas e curadores passa a ser de interdependência. Este par é indissociável porque o contrato social entre artistas e público se altera, tal como as relações entre as obras e, por hipótese, um visitante de um museu requerem outras ligações. O curador é o fazedor das ligações — conceptuais ou hermenêuticas, como se lhes quiser chamar — entre o trabalho produzido por um artista e o seu consumo por terceiros; é ele que faz o trabalho de ilustração dos pontos imputados a uma obra ou a uma exposição e os apresenta para consumo; o cerne do seu trabalho já não é meramente institucional ou centrado nas obras, mas sim na ligação entre todos estes domínios e os campos público e económico.

À semelhança da noção expandida de arte de Beuys — cujo igualitarismo estético é em boa parte possibilitado pelo esvaziamento da necessidade de *connoisseurs* e de especialistas com um *savoir-faire* dificilmente democratizável, o que acontece com o fim do primado do objecto artístico —, a curadoria visa o alargamento e a universalização de uma série de operações até então especializadas ou profissionalizadas, como as de fazer ligações, escolher ou *compilar*: como observa Hal Foster<sup>16</sup>, hoje em dia, quem quer que compile pode estar a fazer curadoria do que quer que seja. É possível pensar nas múltiplas dimensões da vida como susceptíveis de curadoria: decidir tomar o controlo, autodeterminar-se, fazer escolhas e seleccionar que ligações fazer. Escolher, no entanto, não confere valor imediato; ainda que as acções de um anónimo e aquelas de um curador mundialmente conhecido possam ser indiscerníveis, não há relações de causalidade nem resultados automáticos. A estas questões não são alheias as implicações económicas advindas dos estatutos sociais de alguns curadores que parecem ser dotados de um toque de Midas; nem todos, contudo, alcançam o estatuto do «curador como um “transmissor

[*impartir*] de valor”»<sup>17</sup> e, ainda que o *curadorismo* possa ter tomado conta da cultura popular e agora tenha importância numa miríade de coisas do nosso quotidiano, não se verifica — de modo algum — uma democratização na tal imputação de valor.

Para que não haja dúvidas, a discussão do caso de HUU foi feita com propósitos meramente ilustrativos e esta instrumentalização não tem qualquer intenção de fazer investidas *ad hominem*, ainda que seja sintomático falar primeiro de uma pessoa — com a preponderância que se sabe ter — e das coisas que faz, e só depois da actividade em geral e da sua possível definição. O problema, aqui, é impessoal, e visa protagonistas cuja importância pode ser tendencialmente equiparada à do artista, já que a sua praxis revela actividades aparentadas com a criação e simultaneamente com a história e a crítica dessas mesmas criações. Certamente haverá tantas práticas curatoriais quantas forem as pessoas que as pratiquem; neste argumento, aquilo que interessa são os espectros das acções curatoriais que se revelam tão latos que passam a compreender também os discursos acerca dos produtos dessas actividades — não mais no âmbito da meta-criação, mas sim como que incluídos nas próprias obras —, interpretações oficiais, certificadas e prontas a consumir. A figura do curador, revestida do mediatismo e da promoção de uma indústria da arte que procura valorizar os seus produtos, emerge como uma síntese do artista, do crítico, do promotor e do vendedor, entre outros, e o seu carácter hegemónico segue-se de um caderno de encargos com uma abrangência inaudita.

A descrição que se fez do estado actual de coisas enfatizou actividades muito variadas levadas a cabo por pessoas que, em diferentes tempos, foram sendo designadas através de etiquetas algo diversas entre si, procurando-se mostrar que os entendimentos acerca dos limites dessas acções são mutáveis e estão longe de ser estáticos. A curadoria (ou melhor, todas aquelas práticas consideradas como parte integrante dessa actividade de «curar») afigura-se como um tipo de interpretação — porventura mais radical, na medida em que, na sua pretensão de fazer ligações, parece revelar uma confusão inconsciente entre interpretar e criar, entre ligar e fazer algo militantemente original (essa criação de realidade, de ligações que servem para a «produção de conhecimento», como afirma HUU). Importa investigar, portanto, que tipos de ligações são feitas quando se diz coisas acerca de uma obra, para perceber como essas mesmas ligações diferem em grau relativamente às ligações feitas pela curadoria e, em última análise, para julgar a curadoria como interpretação.



IMAGEM 1

Bill Burns, *Study of Hans Ulrich Obrist Priez Pour Nous on Tate Modern*, 2012

C-print digital; dimensões variáveis

© Bill Burns, 2012

## 2.

HISTÓRIA      Alberti sobre *historia* — Plutarco citando Simónides — Homero e a Bíblia  
— Ler e ligar coisas — História da tradição — Contar uma história

No segundo quartel do século XV, Leon Battista Alberti escreveu um tratado sobre pintura que viria a ter uma influência decisiva na história da disciplina, no qual faz a defesa do seu estatuto de arte liberal, tal como depois faria nos tratados dedicados à arquitectura e à escultura. No primeiro livro do *De pictura*, o humanista introduz o tópico, explica aos iniciados como devem proceder no estudo dos *rudimenta* (ou dos *elementi*, na versão vernacular em dialecto toscano) e, entre outras coisas, faz um importante estudo científico da perspectiva. A dado passo, o aprendiz de pintor depara-se com uma passagem (hoje uma das mais célebres da obra), na qual o mestre explica o seu modo de proceder:

Deixando de lado, então, as outras coisas, referirei aquilo que eu mesmo faço quando pinto. Em primeiro lugar, inscrevo na superfície que será pintada um quadrângulo de ângulos rectos, tão grande quanto me aprouver, o qual, de facto, é para mim como uma janela aberta através da qual se observa a história [*historia*], e aí determino quão grandes desejo que os homens sejam na pintura.<sup>18</sup>

A *historia* (ou *istoria*) que se contempla através da janela albertiana não é somente aquela «história» que se pode encontrar na chamada «pintura de história», pese embora se esteja a empregar a mesma palavra. É preciso, antes de mais, fazer uma ressalva quanto a esta palavra-chave que encontramos no texto citado, uma vez que deve ser considerada de um modo mais ambicioso do que o habitual, enquanto termo técnico; e, embora não se encontre nenhuma definição explícita do conceito ao longo do tratado, isto não impede que aqui se tente esclarecer componentes importantes do seu sentido.

Desde a concepção de *ιστορία* da Antiguidade (da Bíblia ou de Heródoto) até à *historia* do *Quattrocento* italiano, o conceito designa aquelas composições nas quais há muitos intervenientes e acções, relacionados entre si, por oposição às somas ou colações de coisas ou de personagens (*figurae*) isoladas; por outras palavras, é como a diferença que se pode estabelecer, e.g., entre uma cena em que os diversos deuses intervêm em concílio e o mero conjunto ordenado

que se vê numa galeria de retratos de papas. Nestes casos, continua-se a fazer equivaler «história» apenas a «narrativa» (na sua acepção literária restrita) e a contrastá-la com outras coisas, porventura ordenadas, mas segundo critérios de sucessão ou de contiguidade fracos e extrínsecos às coisas ordenadas.

Um dos poucos casos em que Alberti refere obras concretas (e o único momento em que fala de uma obra que não data da Antiguidade) é quando alude à *Navicella* — um mosaico de Giotto que se encontrava em Roma, na antiga Basílica de S. Pedro<sup>19</sup> —, elogiando o modo como o pintor representara os apóstolos cheios de temor e de espanto no episódio neotestamentário relatado pelo evangelista Mateus, designadamente como, em simultâneo à consideração do efeito enquanto um todo, estas emoções se podiam distinguir nos rostos e nos corpos de cada um dos discípulos. Este efeito é obtido porque «é necessário que tudo concorra a realizar e a representar a história»<sup>20</sup>, quer seja aquilo que estas personagens pintadas fazem entre elas, quer seja em relação àqueles que vêem (*spectantibus*) as acções em questão.

A «história», no sentido especial aqui em consideração, não é apenas uma ilustração de temas bíblicos, sagrados, mitológicos ou de grandes feitos civis. Quando *narra*, no seu modo próprio e através dos recursos técnicos disponíveis, a imagem — pintura, escultura, etc. — não perde o seu carácter de imagem; i.e., coexistem nela duas realidades de apresentação e de leitura, a saber, a da narração e das coisas narradas (a «história», no seu sentido mínimo) e aquela da imagem (precisamente enquanto imagem que narra). Esta é uma distinção que não pode ser levada ao limite, uma vez que se trata de duas faces de uma mesma moeda, irredutivelmente indissociáveis; talvez seja por isso que, nas diversas ocorrências de *historia*, *istoria* ou *storia* no tratado de Alberti, dois tradutores franceses tenham optado por desambiguar o sentido dos termos e, consoante os casos, traduzi-los por «história representada» ou por «representação da história»<sup>21</sup>.

A partir desta descrição da *historia* albertiana, mas sem confinar a questão a um período histórico específico, importa chamar a atenção para o carácter narrativo de algumas obras pictóricas e para o modo como essa *narratividade* tem um papel decisivo na definição da própria representação nas artes figurativas — uma discussão que se aplica tanto a composições isoladas como a séries de composições. Quando uma história (a partir de agora no sentido lato descrito) é representada através de meios picturais, surge a *vexata quaestio* da natureza da alegada relação entre a literatura e as imagens. É famosa a sentença atribuída a Simónides de Ceos — um dos nove poetas líricos gregos — segundo a qual a pintura (*ζωγραφία*) é poesia silenciosa e a poesia

(ποίησις) é pintura falante<sup>22</sup>. Esta observação condensa o rol de problemas que surgem quando se tenta *falar* (e é sintomático, aqui, o uso do verbo «falar», tal como do verbo «narrar», no parágrafo anterior) acerca desta relação, se é que ela existe de facto. Embora esta afirmação sonante apareça frequentemente descontextualizada, convém lembrar que é citada por Plutarco quando está precisamente a discutir a história e os historiadores.

O autor do *De gloria Atheniensium*, logo após citar a frase do inventor da mnemónica e de quatro letras do alfabeto grego, diferencia o papel da história em cada uma das artes; na pintura, encontramos acções — *res de qua agitur*, como escreve Alberti no seu tratado — que os pintores representam como se estivessem a ocorrer em tempo real, uma narrativa que percorremos com os olhos à medida que se desenrola; na poesia, pelo contrário, a historiografia é um relato de coisas passadas, sobretudo de feitos memoráveis, *res gestae* condignas de perpetuação. Constatar que « $\alpha = \beta$ » e que « $\beta = \alpha$ » é um caso típico de tautologia; se, *prima facie*, é esta a estrutura lógica do dito de Simónides, ela não é, contudo, completamente desprovida de pertinência ou utilidade. A frase «a pintura é poesia silenciosa e a poesia é pintura falante» pouco nos acrescenta, em si mesma, porque «pintura» e «poesia» são dois conceitos que permanecem por definir. Tal como o «*ut pictura poesis*» de Horácio, a citação feita por Plutarco parece estabelecer uma comparação, sem que se saiba o que fazer com os termos comparados — não sabemos quais são os limites da pintura e da poesia, como diria G. E. Lessing<sup>23</sup>.

O silêncio da sentença de Simónides, quando se trata de dizer o que é que as artes são, é de uma *eloquente mudez* — porque, ao ceder-se à tentação de cair em oximoros quando se tenta definir os termos em questão, fica patente a resistência a esta actividade de dizer o que as coisas são, quer no seio dos seus próprios sistemas, quer seja com recurso a outros. Definir a poesia através da poesia pode ser expressivo dos méritos e do funcionamento da poesia, ainda que não deixe de ser auto-referencial, e do mesmo modo acontece quando se diz, por exemplo, que a poesia é pintura silenciosa. Não saber, ao certo, como definir algo não impede que se possa, todavia, descrever e pensar sobre coisas que acontecem, nomeadamente sobre relações que entre elas se vão encontrando. A história narra factos que, quer tenham ou não acontecido, pertencem a um passado ao qual não é possível regredir ou, menos frequentemente, a um futuro que não se pode antecipar. A narrativa liga representações e, consoante os casos, reconstrói regressões ou fabrica projecções, conferindo realidade e tornando presente aquilo que, em rigor, nunca deixa de estar ausente. Sucessões, essas, que podem ser encontradas na pintura e na poesia.

Num estudo seminal sobre as representações da realidade<sup>24</sup> na literatura ocidental, Erich Auerbach contrapõe os poemas homéricos à prosa veterotestamentária de modo a tipificar dois modelos ou tipos básicos de narrativa. No primeiro capítulo de *Mimesis*, “A Cicatriz de Ulisses”, caracteriza-se a impressão com que ficam aqueles se aventuram a percorrer a *Iliada* ou a *Odisseia*, lendo — ou melhor, ouvindo — os relatos dos feitos dos heróis ou de tantas tribulações cuja responsabilidade se vai atribuindo, algo insuspeitada e automaticamente ao fim de alguns episódios, às intervenções divinas. O efeito estético produzido confunde-se com o estilo de Homero: todos os fenómenos e acontecimentos são representados, em todas as suas partes, de uma forma totalmente exteriorizada, visível e quase palpável, e as suas relações espaço-temporais encontram-se completamente fixadas, o mesmo se passando naquilo que diz respeito aos elementos de perspectiva psicológica ou emocional<sup>25</sup>; nada, nestas épicas, é ou pode ser ocultado, sugestionado, ou pode permanecer por dizer — ver é ser visto.

Enquanto nos poemas homéricos há uma ligação praticamente ininterrupta dos acontecimentos entre si e os seus sentidos são unívocos (apesar da distância temporal que agora nos separa das obras e entrava a leitura), e apesar de o Antigo Testamento apresentar uma composição formalmente menos unificada, os diversos episódios que formam a Bíblia judaica pertencem, para Auerbach, a um conceito único de história, da qual são indissociáveis. Os mecanismos narrativos são, também, diametralmente opostos: apenas certas partes são destacadas, em detrimento de outras que ficam obscurecidas, sendo que os seus sentidos múltiplos requerem uma interpretação. A história bíblica não é uma mera sucessão de episódios, porque, em última análise, se trata sempre da mesma história — a da revelação de Deus aos homens e da sua redenção salvífica.

Havendo incongruências ou ligações menos óbvias entre histórias, a história única sana as dissonâncias e confere-lhes unidade, já que se inserem num quadro religioso-histórico com pretensões de universalidade. Com particular agudeza, Auerbach observa que é naquele que talvez fosse um grave problema na leitura de Homero que se encontra, na realidade, o carácter distintivo do produto do escritor inspirado: quanto maior é a aparente falta de ligação («horizontal») entre histórias e grupos de histórias, umas em relação às outras, maior é a sua ligação geral («vertical»), que as contém a todas e inscreve num contexto partilhado<sup>26</sup>.

Uma concepção de história como esta exige um tipo de interpretação especial que tenha em conta as características mencionadas. Não chega estabelecer uma série de ligações causais

entre intervenientes e acontecimentos, ainda que isso seja naturalmente importante, nem basta explicar os motivos latentes em determinadas manifestações; estando impossibilitado o conhecimento do âmbito universal que preside à organização dessa realidade, salvo por via da revelação, o intérprete tem de descortinar, ele mesmo, as relações entre histórias. Um caso revelador desta interpretação é, na exegese bíblica, uma teoria que vem desde os primórdios da Igreja, mas que foi praticada com grande vigor durante a Alta Idade Média e a Reforma protestante. Na lógica de uma *leitura tipológica*, o Antigo Testamento e o Novo Testamento devem ser lidos como sendo mutuamente esclarecedores ou dialogantes, já que o primeiro prefigura o segundo.

Quando lemos, na *Epístola aos Romanos*, que «Adão é a figura [τύπος] daquele que havia de vir»<sup>27</sup>, percebe-se uma relação entre os dois textos: Adão não é só uma personagem do *Génesis*, mas é — em todas as ocorrências — uma figura, um *tipo* do próprio Cristo, por sua vez o *antítipo* que torna aquele real e o substitui definitivamente. As histórias de Adão e de Jesus não são duas, mas uma só, e os dois tempos em que decorrem pertencem a uma só história. A sequência, em si mesma, não é uma produção de sentido porque cada um dos momentos é uma actualização do sentido único<sup>28</sup>. Na exegese medieval dos quatro sentidos da escritura, a leitura tipológica (ou figurada) é um caso especial de alegoria e o primeiro dos sentidos espirituais que se seguem à consideração literal — ou estritamente histórica — do texto<sup>29</sup>.

Também no final da Idade Média, existem correlatos deste tipo de leitura em suportes visuais, em versões com mais ou menos texto, que apresentam uma tradução gráfica que permite visualizar este jogo de correspondências. Cada qual com as suas particularidades e com traços distintivos que devem ser acautelados, estes objectos e as suas tradições circularam, em diversas partes dos Países Baixos e de França, sob nomes diversos, como *Speculum Humanae Salvationis*, *Bible moralisée* ou *Biblia pauperum* (um termo que se presta a confusões com a expressão «Bíblia dos pobres», que se costuma utilizar para descrever a instrução catequética fortemente visual dos iletrados, sobretudo através dos vitrais das igrejas góticas<sup>30</sup>).

Num livro de origem neerlandesa, uma *Biblia pauperum* datada dos finais do século XV (IMAGEM 2), encontram-se três cenas em cada página, dispostas lado a lado, dentro de uma mesma estrutura arquitectónica simples que separa cada um dos três quadros através de colonatas. Numa das páginas, ao centro, percebe-se imediatamente a representação da deposição de Cristo no túmulo, numa configuração iconográfica que é, aliás, muito comum. Do lado



esquerdo do sarcófago, vê-se uma série de figuras a colocar uma outra dentro de um poço: trata-se de um episódio genesíaco do ciclo de José, o momento em que os seus irmãos o lançam para dentro de uma cisterna; do lado direito da página, alguém é atirado borda fora e um monstro marinho abre a sua grande boca: reconhece-se Jonas e o grande peixe que o engole.

José e Jonas são *tipos* do sepultamento de Jesus, que acontece tal como havia sido profetizado — ou, pelo menos, aludido — por inúmeras passagens do Antigo Testamento<sup>31</sup>. A disposição central da cena da Paixão de Cristo confirma-a como antítipo para os outros episódios — a leitura de cada um dos acontecimentos laterais encontra-se incompleta sempre que não é feita a ligação ao passo central, e este, por sua vez, não deve ser considerado apenas autonomamente, visto ser o ápice das outras histórias. A leitura de uma imagem obriga a pensar em outras imagens, onde acontecem coisas similares, que as prefiguram ou que lhes sucedem no encadeamento histórico. Nesta lógica, o domínio de *corpora* visuais ou textuais é parte integrante de uma leitura ou de uma interpretação, já que as coisas se querem, todas elas e sem excepção, ligadas — todas elas ilustram um mesmo ponto. É por analogia com aquilo que, por vezes, se chama «literacia [textual ou, passe a redundância, literária]», que alguns autores têm sugerido uma abordagem com tendência para quantificações e catalogações algo exaustivas, baptizada precisamente «literacia visual»<sup>32</sup>.

Narrar uma história é uma componente básica de muitas actividades: quando alguém se apresenta, conta as coisas lhe aconteceram; ou, quando se fala de uma cidade, elenca-se as coisas importantes que nela se passaram. Consultando o verbete «narrativa» num qualquer dicionário, encontra-se referências à «exposição de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos mais ou menos encadeados, reais ou imaginários, por meio de palavras ou de imagens», o que parece confirmar aquilo que tem sido dito sobre a necessidade de fazer ligações quando se descreve. «A narrativa,» — como resume Hans Belting<sup>33</sup> — «uma parte essencial da imagética cristã, reflecte a estrutura da fé cristã. A revelação é contada como a biografia de Cristo. Consequentemente, a Bíblia consiste numa sequência de acontecimentos narrados sempre que é lida.» Deste papel fundamental da narrativa segue-se que todas as realidades, quando vistas pelos olhos da fé, são consideradas no âmbito de uma perspectiva histórica que requer que se identifiquem relações. A prática da exegese — de textos ou de imagens — transcende o campo da teologia e, para o crente, este treino aplica-se a todos os domínios; no mundo cristão medieval, onde o códice ganha uma predominância ímpar<sup>34</sup>, muita coisa pode ser vista com um certo olhar «livresco», com o olhar do livro por excelência.

Publicada em inglês em 1939 e depois revista em 1955, uma das mais influentes aproximações à significação e à interpretação nas artes visuais é a de Erwin Panofsky. Ainda que a linguagem com que enumera os vários passos a percorrer seja parecida com a de um *método* tripartido (já que o autor fala de coisas como «objectos», «actos», «equipamentos» ou «princípios correctivos» da interpretação), aquilo que importa salientar é, antes de tudo, o carácter progressivo e sequencial da leitura e da ordem com que se dizem coisas acerca de um determinado objecto. Não há, por isso, três esferas de significado, mas sim três operações de um único processo, que diz respeito a um mesmo fenómeno que é a obra (de arte).

A descrição «pré-iconográfica» ou «análise pseudo-formal» das obras, dos constrangimentos materiais e limites físicos da sua natureza, não é a preocupação principal, mas a sua relevância não é descartada. Panofsky está ciente de que a única coisa necessária para fazer uma descrição competente é a *prática*: saber o que é aquilo que se está a ver e estar familiarizado com esse mesmo tipo de coisas, isto é, já ter visto muitos objectos similares e ter consciência das suas semelhanças (conhecer a história de um *estilo*<sup>35</sup>, o princípio correctivo ao qual se aplica e submete a experiência<sup>36</sup>). Começa-se por constatar que um escadote é algo diferente de uma cadeira; depois, como já se passou uma tarde na biblioteca a estudar os desenvolvimentos do objecto «cadeira» ao longo dos séculos, caracteriza-se sem dificuldade aquilo que uma cadeira Luís XVI e outra Mies van der Rohe podem ter de singular ou até em comum; comparar, neste estádio, é um exercício de atenção às várias metamorfoses — ou, sendo duplamente platónicos, ideias de formas — de um mesmo objecto. (Mais à frente falar-se-á das formas e da sua importância.)

Quando, ao fazer uma breve análise iconográfica da IMAGEM 2, se escreveu «percebe-se imediatamente a representação da deposição de Cristo no túmulo», o uso do advérbio de modo pressupunha, como foi dito, um conjunto de conhecimentos — fontes literárias (via leitura ou transmissão oral) e cultura (ou literacia) visual — de tal forma enraizados que permitisse esse reconhecimento instantâneo. Em bom rigor, ninguém vê uma deposição de Cristo no túmulo *tout court*: um marciano ou um monge budista que sempre viveu isolado no Tibete podem identificar vários humanos com os olhos em água, olhando para um corpo que alguns seguram e colocam dentro de uma estrutura paralelepipedal aberta; mas só alguém que detenha uma suficiente literacia da cultura cristã — quer seja porque leu as Escrituras, quer seja porque viu imagens ou filmes — é que, a partir dos mesmos dados empíricos, identifica uma outra coisa.

Face à mesma experiência e nas mesmas condições, um primeiro observador vê aquilo que o marciano vê e um segundo observador vê logo a deposição, visto que a permuta entre ver e identificar é uma substituição quase instintiva e involuntária; depois de possuir alguns conhecimentos, há coisas que se reconhecem automaticamente e a necessidade de justificar fica como que suspensa. Pouca gente se lembraria de, logo depois de dizer «— Olha, que coisa bonita, uma deposição no túmulo!», fazer uma ressalva como «— Isto, claro, apenas no caso de ser mesmo um artefacto enquadrado na tradição artística ocidental da era cristã...»; seria uma coisa tão estranha como alguém justificar a razão de dar os bons dias a outra pessoa. Neste rol de coisas que se conhece — nos critérios que poucos precisam de justificar e nesta espécie de óbvio — consiste a história dos *tipos*, na expressão de Panofsky<sup>37</sup>.

A extensão deste leque partilhado depende do número de pessoas que pertencem a certas comunidades (ou federações de comunidades) e é até possível que existam iconografias exclusivas de certos clubes ou grupos mais ou menos secretos, assim como iconografias coexistentes ou sobrepostas. Numa mesma amostra, contabilizando aqueles que associam uma águia, um leão ou um dragão a preferências futebolísticas, por oposição àqueles que vêm dois dos evangelistas (S. João e S. Marcos, respectivamente) ou um símbolo do Apocalipse, pode ser descortinada uma prioridade de critérios e, conseqüentemente, avalia-se aquilo que requer ou não uma justificação (podendo dar-se o caso de haver tradições e *tipos* concomitantes).

Uma outra questão que importa levantar é a possibilidade de existir iconografia sem história ou, vendo por um outro prisma, saber se acaso existirão imagens ou tipos que todos identificamos. Tal como acontece com os outros animais, certamente são muitos os dados empíricos percebidos e (quase pavlovianamente) associados aos mais diversos efeitos ou conseqüências, produzidos e reiterados ao longo do tempo. Não parece, contudo, ser possível levar a dicotomia natureza *versus* cultura a uma posição extremada, segundo a qual as imagens têm uma dimensão icónica que é uma construção das estruturas sociais (passe estas expressões propositadamente opacas) e que tudo o mais são dados em bruto; sendo nós seres dotados de consciência e de capacidades intelectuais, as ligações entre causas e efeitos, ainda que inconscientes ou porventura nunca apercebidas, são à partida passíveis de investigação; mais, sendo as mulheres e os homens dotados de linguagem e de referências culturais (mesmo que sejam mínimas), há uma gramática que filtra ou medeia a experiência. Se há imagens — ou tipos — que todos identificam (tais como a figura de uma pessoa ou o sol), isso deve-se à inevitabilidade de conhecer e de reconhecer algumas coisas: é muito difícil não saber nenhuma história.

À história dos estilos e à história dos tipos, acresce a história dos *sintomas culturais* ou história dos *símbolos em geral*<sup>38</sup>, a qual requer uma interpretação iconológica que desvele a maneira como, considerando variáveis como as circunstâncias históricas, certos temas e conceitos específicos foram expressos. Este é o ponto da abordagem de Panofsky mais discutido e problematizado, havendo muitos autores que não reconhecem uma autonomia clara da iconologia face à iconografia. Apesar de ser difícil definir todos os elementos constitutivos de uma *Weltanschauung*, das «tendências essenciais da mente humana» ou de um qualquer ar do tempo, talvez ajude referir que as três «histórias» supramencionadas são reunidas, pelo autor, sob a égide da *história da tradição*. Pode-se distinguir um estilo e pode-se identificar tipos; e pode-se, ainda, constatar que há recorrências, talvez padrões, repetições transversais que são sintomáticas da existência de um substrato partilhado, às vezes presente quase acriticamente — um quadro histórico maior, porventura com limites temporais mais latos, um contexto não tanto horizontal, mas antes uma perspectiva vertical, nos termos das descrições anteriores.

A razão pela qual se falou das operações do *processo* de «leitura» (à falta de melhor palavra) — da história da tradição — nas artes visuais foi para sublinhar dois pontos: primeiro, tal como na literatura, há nas artes visuais uma dimensão histórica que dificilmente se pode ignorar, cuja ligação às obras, se não for intrínseca aos objectos em si mesmos, pelo menos é-o no que diz respeito àquilo que se diz sobre eles (por outras palavras, quaisquer descrições ou interpretações, mesmo aquelas que versam estritamente questões formais, não abdicam da história); segundo, tal como um bolo mil-folhas, múltiplos sentidos simultâneos podem ser descobertos, o que torna mais árdua a possibilidade de intuições ou de acessos intelectuais que apreendam a totalidade (trata-se de uma tarefa cuja especial complexidade ameaça levar a resultados sempre incompletos, o que não quer dizer que se esteja a defender uma qualquer espécie de relativismo ou pessimismo interpretativo).

«As imagens — e isto pode ser colocado de forma rápida porque é um facto que está à frente dos nossos olhos sempre que olhamos para imagens — não têm palavras e, portanto, não “dizem” nada. Se raramente nos lembramos desta simples verdade durante a escrita da história da arte, isto deve-se a estarmos tão entretidos a criar palavras.»<sup>39</sup> A flutuação terminológica («narrar», «ler», «falar», etc.) que acima se registou deve-se, evidentemente, às dificuldades levantadas por usar palavras para referir imagens. Mas, com cautela, nunca esquecendo que cada arte tem os seus modos próprios, não é muito abstruso falar de um conceito de *história* em

diferentes suportes; e, se isto não causar estranheza, a expressão «arte da narrativa em linguagem pictórica», que muitas vezes se encontra em textos sobre estes problemas, pode ser aceite.

Para ler ou descrever uma obra é preciso, entre outras tarefas, estabelecer ligações — de semelhança e de dissemelhança — entre elementos. Mesmo no estudo mais técnico e com ambições simplesmente analíticas, o fio que conduz estas comparações não se fica pela constatação do uso de uma mesma cor ou de um mesmo material. Quando inquirida acerca de aquilo que faz, uma pessoa responde apresentando justificações e explicando por que razão vê aquilo que vê (um outro problema é apurar se há uma vertente de projecção, como se explicará). Muitas vezes, para dar fundamentos, esse tipo de exercícios assemelha-se a contar uma *história*. Daí que, neste sentido, ser neutro ou fugir de interpretar mais não seja do que uma quimera, como seria tentar escapar entre os pingos da chuva: sobre muitas obras, não só se pode dizer que têm uma história, como também as análises e críticas que se fazem revelam uma importante componente histórica (uma vez mais, sempre no sentido particular aqui em questão). Já se viu que, para fazer ligações entre elementos, uma coisa que se faz é contar uma história; vejamos, agora, o que se acontece quando se dizem coisa acerca desses elementos, o que é isso a que se chama fazer uma *descrição*.

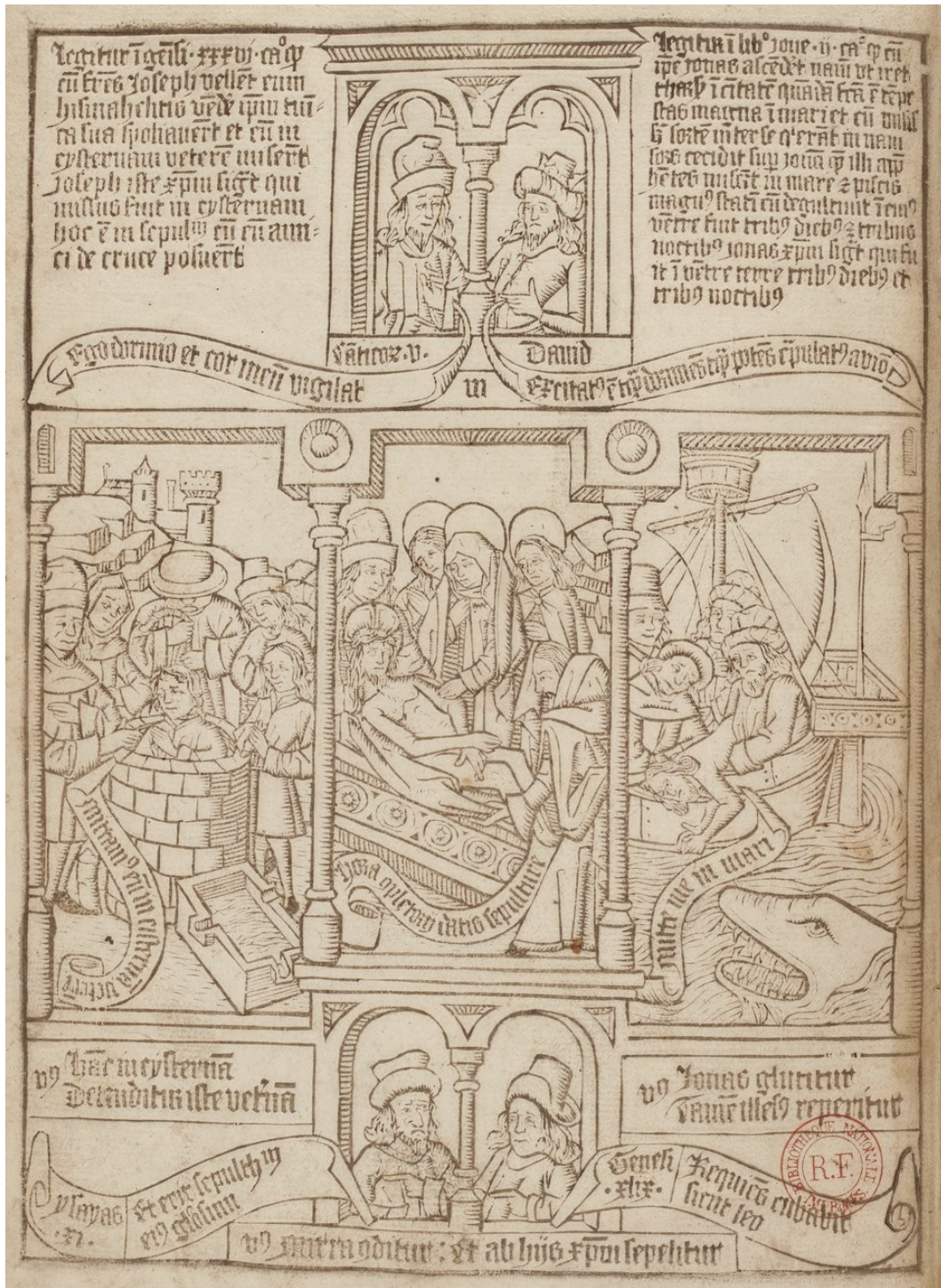


IMAGEM 2

*Biblia pauperum*

Países Baixos ou Reno Inferior: editor desconhecido, c. 1480-1485, 37v  
 Bibliothèque nationale de France, département Réserve des livres rares, XYLO-5  
 © Bibliothèque nationale de France

### 3.

DESCRIÇÕES Imaginar uma exposição — Escolhas, atenção e critérios — Um díptico  
(várias fontes, uma história) — Formas de resolver problemas — Efeitos e descrições

Em 1379, um ano antes da sua morte, o rei francês Carlos V, o Sábio, encomendou um catálogo exaustivo de todo o mobiliário que possuía, para que a propriedade das suas peças ficasse atestada e, chegado o derradeiro momento, fosse garantida a transferência das mesmas para os herdeiros. A dado passo, na relação dos objectos que se encontravam nos aposentos privados do rei, lê-se a seguinte entrada: «Item, um painel de marfim, de duas peças, que historiam a Paixão [...]»<sup>40</sup>. Ainda que não se saiba com exactidão que díptico se estaria a descrever, a verdade é que seria possível reunir um conjunto de candidatos, temporal e geograficamente bem circunscritos, peças com uma (grande e muito provável) afinidade à incógnita obra de arte em questão e que, por hipótese, poderiam figurar numa exposição imaginária que tomaria por título «Os Grandes Dípticos da Paixão», pedindo emprestada a expressão de R. Koechlin<sup>41</sup>, conhecido historiador e sistematizador dos marfins góticos franceses.

Um problema preliminar à actividade das equipas comissionadas é que não é fácil determinar que princípios presidem — ou, nesse momento prévio, *escolher* quais podem ou devem presidir — a uma determinada colecção ou à reunião de uma série. Mais ou menos contingentemente, vão-se encontrando conjuntos e é legítimo tentar inferir uma ou mais afinidades contextuais que esclareçam a sua disposição. Mesmo atribuindo ao mero acaso algumas destas organizações dos objectos, há uma tendência (irresistível e quase inata) para começar a fazer relações e estabelecer ligações entre coisas. Há, ainda, sítios particularmente propícios a que isto aconteça; pense-se no caso de um museu ou de uma galeria de arte: abundam relatos nos quais transparece a dificuldade dos visitantes em distinguir objectos *normais* de objectos com certas propriedades, a saber, *artísticas* (todas as coisas nesses lugares estão coligidas pela etiqueta «arte»); ou considere-se a hipótese de um conceituado intérprete a tocar, num dos melhores instrumentos do mundo, uma obra ímpar do cânone clássico: se isto acontecer numa estação de metropolitano, em hora de ponta, possivelmente muita gente nem se deterá — porque aparentemente não há nada que mereça a sua extracção da azáfama ou, dito de outra forma, tudo faz parte do «comum» ou do «banal». Estas caricaturas servem para tipificar um

modo de atenção, cuja diferença relativamente ao nível de alerta e à frequência das ligações mais habituais não é de espécie, mas de grau. Sob a chancela de contextos, de instituições (do «mundo da arte», como propõem algumas teorias institucionais), ou graças a avisos, a predisposição para ver, ler ou ouvir coisas — para ligá-las e para classificá-las — pode ser aguçada ou então atenuada.

De volta à exposição imaginária e em busca de candidatos adequados, há alguns critérios que podem ajudar na selecção. Admitindo-se que o subtítulo da mostra seria algo como «O Gosto de Carlos V de França», o ano em que o catálogo das obras do rei foi escrito é o *terminus ante quem*, a última datação possível para os objectos e, por isso, o limite temporal a partir do qual não faria muito sentido considerar mais inclusões; conjuntamente, poder-se-ia prescrever alguma moderação quanto à extensão das proveniências, porque se sabe que a circulação destes objectos, na Europa do século XIV, não era muito célere. Outras inclusões, fora deste intervalo, necessitariam de um maior número de justificações da parte de quem organiza; poderiam, até, conservar certas semelhanças, revelar influências ou estabelecer diálogos com a selecção anterior, mas os esclarecimentos devidos aos cépticos envolvem mais ligações e, por isso, pedem que se tente esbater um número maior de diferenças. Quanto menor for a necessidade de explicar a inclusão de certos critérios e a validade da sua satisfação — o que não é dizer que não se deva ter critérios —, tanto melhor.

Em Lisboa, no Museu Calouste Gulbenkian, os visitantes podem encontrar uma obra que configuraria uma excelente candidatura. Trata-se de um *Díptico com Cenas da Vida e Paixão de Cristo* (IMAGEM 3.1), que satisfaz as condições acima referidas e ainda por cima se encontra num óptimo estado de conservação, e que é um dos expoentes da sofisticação técnica alcançada pelas oficinas francesas trecentistas<sup>42</sup>. Caracteristicamente, este tipo de objectos é de pequenas dimensões, dado que a sua matéria-prima é o marfim; neste caso, o díptico pode ser considerado invulgarmente grande, uma vez que aproveita a totalidade do diâmetro de uma grande presa elefantina e não apenas a dentina<sup>43</sup>. O uso deste material é possível devido à disponibilidade de marfim de elefante na Europa nos séculos XIII e XIV, servindo para um grande número de objectos com funções litúrgicas (dípticos e trípticos, relicários, tabernáculos, *inter alia*) e seculares (estatuetas, caixas, botões, etc.), um ofício de grande especialização e muito activo em algumas zonas urbanas de França (sobretudo em Paris) e da actual Alemanha.

O díptico é composto por duas folhas e a sua altura é pouco mais do que o dobro da largura de cada uma delas; na leitura considera-se as duas folhas uma só e contínuas, estando



ordenadas de cima para baixo e da esquerda para a direita, iniciando-se no canto superior esquerdo e terminando, por isso, no canto inferior direito; qual prancha de banda desenhada, cada tira ou registo contém quatro ou cinco vinhetas ou cenas. Primeiro, reconhece-se a Anunciação, a Visitação e a Natividade: Maria recebe a visita do anjo Gabriel, visita a prima Isabel, também ela grávida, e dá à luz o Menino Jesus, estando José junto dela. Sobretudo nestes primeiros episódios da Encarnação, a repetição das personagens em todas as cenas permite que cada um dos acontecimentos tenha uma importância isolada e, simultaneamente, esta sucessão mostra-nos o contínuo histórico onde se insere e segundo o qual os mesmos eventos devem ser pensados. Depois da Adoração dos Magos vindos do Oriente, no centro da folha, o rei Herodes, com uma cimitarra na mão, ordena o Massacre dos Inocentes; a sucessão causal é contígua e dois cavaleiros chacinam duas crianças. Já no segundo registo, e devido à perseguição cujos resultados sanguinolentos se acabou de ver, Maria e José fogem com Jesus para o Egipto; estes dois, juntamente com o burro, olham para trás, na direcção de Maria. Depois, a Apresentação no Templo, com o ancião Simeão e a profetisa Ana.

Impõem-se algumas observações sobre este registo e meio. Se, por um lado, as cenas representadas são das mais difundidas da imagética cristã, e por isso facilmente reconhecíveis, a verdade é que as suas fontes textuais não são concordantes. Só dois evangelhos contêm referências aos primeiros anos da vida de Cristo: o Evangelho de S. Mateus narra a história dos Magos vindos do Oriente, da Fuga para o Egipto e do Martírio dos Inocentes; e o Evangelho de S. Lucas relata apenas a Circuncisão e Apresentação no Templo. Nem Marcos nem João falam do Nascimento de Jesus. Logo, a correcta identificação dos motivos está mais dependente de uma síntese ou de uma história sincrética e não tanto de uma única fonte inequívoca. Dois pormenores, no entanto, ficaram por elucidar. Na Adoração dos Magos, um pequeno pintassilgo bica a mão esquerda do Menino Jesus; tanto quanto se sabe, não há nenhuma referência literária a esta iconografia, que é presença comum a obras congéneres, e que se crê evocar a Paixão de Cristo, devido às manchas avermelhadas da ave e à sua alimentação à base de espinhos. Ainda mais interessante é, na primeira folha, no meio da sua parte do segundo registo, a estrutura de tijolo que se encontra entre o quarto e quinto arcos lobados e decorados com cogulhos: no nicho dessa estrutura arquitectónica, em cima de um pilarete, estão duas pequenas figuras com escudos na mão, ídolos pagãos, que revelam a influência de uma fonte omissa nos textos canónicos<sup>44</sup>. Na *Legenda aurea* (ou *Legenda sanctorum*), uma célebre e muito difundida compilação feita por Tiago de Voragine na segunda metade do século XIII, que contém textos hagiográficos e integra

um grande número tradições (de proveniência variada e algumas delas não-canónicas), encontra-se a resposta. O capítulo X da *Legenda*, sobre os Santos Inocentes, contém uma referência a um passo dos principais textos sobre a infância de Cristo, que é o Proto-Evangelho de Tiago, um apócrifo provavelmente escrito no século II d.C., no qual mais uma profecia é cumprida pelo Messias. Segundo Tiago<sup>45</sup>, quando a Sagrada Família fugiu para o Egipto, todos os ídolos dessa região foram destruídos, tal como profetizado no Antigo Testamento. E, assim, a história da fuga não é somente a história dessa mesma fuga; é a actualização da história veterotestamentária e, acima de tudo, um episódio da história — mais universal — da redenção. A relação entre as partes da história é sustentada pela presença de uma outra estrutura, mesmo ao lado da primeira. Na cena da Apresentação no Templo, Cristo encontra-se em cima de um pedestal: eis a verdadeira imagem do verdadeiro Deus e não umas meras estatuetas, simulacros da divindade criados pelos homens.

À Apresentação no Templo segue-se o episódio da Ressurreição de Lázaro, com as personagens atrás de Cristo a taparem o nariz, sinal do odor insuportável da putrefacção, atitude que contrasta com aquela de piedade de Maria e de Marta; de seguida, encontra-se a entrada em Jerusalém. O terceiro registo condensa os acontecimentos de Quinta-Feira Santa: o Lava-Pés, a Última Ceia, a Agonia no Getsémani e a Prisão de Jesus. A ordem da sucessão visual não corresponde à da narrativa habitual, pelo menos se seguirmos o relato do Evangelho de S. João<sup>46</sup> — Jesus lavou os pés aos discípulos e só depois anuncia que um deles, aquele que come do pão, o iria trair. Judas olha para o lado onde se encontra o horto, o local onde se daria a prisão, consequência dos seus actos. Além de Cristo, uma outra personagem encontra-se presente nas quatro cenas e aparece individualizada duas vezes: Pedro. Na primeira e na última cenas, o apóstolo tem reacções veementes: tenta impedir Jesus de lhe lavar os pés e desembainha a espada para tentar impedir que Jesus seja preso. Talvez ambas as atitudes de Pedro expliquem por que razão a ordem desta parte da história foi invertida — com esta disposição, o registo fica com a maior intensidade de movimentos no início e no fim e para o centro ficam reservadas as duas cenas em que o sofrimento é mais interiorizado («a minha alma está numa tristeza de morte»). No último registo, são representados os últimos momentos da Paixão: a Flagelação, a *Via Crucis*, a Crucifixão e a Deposição no Túmulo. (A Ressurreição, embora ausente, é prefigurada pela de Lázaro.)

Este tipo de objectos destinava-se principalmente às devoções particulares e não tanto a um contexto litúrgico comunitário — um díptico como este, mais pequeno que um in-fólio, apesar da fragilidade do seu suporte material, é tão portátil como um livro de bolso; daí que o

seu congénere estivesse nos aposentos do rei, ao invés de estar exposto na capela palatina. Já se aludiu ao suporte material deste exemplar, feito a partir de uma única presa; por isso, para esclarecer a relação entre forma e conteúdo, é necessário perceber que o artesão teve de conjugar dois condicionalismos dificilmente contornáveis: as dimensões da superfície a trabalhar e a história que, nessa espécie de janela, quis inscrever. Ao contrário de conchas que se podem apanhar na areia da praia, certos objectos (como este díptico) não são produtos do acaso ou formas da natureza que se encontram e se extraem; são objectos intencionais e, como tal, as suas formas são (irreduzivelmente) interpretáveis. Isto não quer dizer que as possibilidades do artista sejam ilimitadas — consoante os períodos e as localizações, varia a disponibilidade de determinados pigmentos ou materiais. Estas e outras observações subsumem-se naquilo a que Michael Baxandall chama *problem-solving*<sup>47</sup>: antes de começar com grandes considerações teleológicas ou estéticas acerca das obras (de arte) e da sua origem, importa perceber em que medida espécimes concretos são produzidos na óptica de uma «resolução de problemas» para responder a encomendas e para depois serem transaccionados.

Mesmo num período em que havia a disponibilidade de um material raro como o marfim, em que se dominava a arte de o trabalhar e em que havia compradores com esse gosto, as encomendas variavam. Veja-se o caso da IMAGEM 3.2, um tríptico datado de umas décadas antes e que é um bom exemplo de um outro tipo de prática então muito em voga. Igualmente concebido com dimensões portáteis e para ter um uso privado, as concepções subjacentes a este formato são diferentes. De um ponto de vista material, não é uma peça única, mas uma colação de partes. A parte central releva a importância de uma cena em detrimento das outras, que são secundarizadas pelas suas dimensões e localização relativa. Ao invés de um *continuum*, como aquele que acima se viu, esta disposição oferece reduzidas possibilidades narrativas e as relações causais entre as figuras são, por isso, mais estáticas. É certo que se identificam cenas como a Virgem com o Menino, a Adoração dos Magos ou a Apresentação no Templo; contudo, não são acontecimentos que se sucedem uns aos outros diante dos olhos do observador, parecendo-se mais com três quadros distintos do que com um único. As três partes são somente episódios que, por sinal, fazem parte de uma mesma história; para aqueles que não tenham presente a história, a ordem em que os episódios se encontram e a ligação entre eles não é mutuamente esclarecedora — é mais difícil fazer relações. Para uma mesma função, neste caso o consumo de pequeninos retábulos, as soluções encontradas contrastam entre si.

Uma parte importante dos efeitos produzidos resulta da combinação do trabalho dos materiais e da variedade de formas possíveis. Cerca de um século mais novo que o díptico de Lisboa, o tríptico<sup>48</sup> da IMAGEM 3.3 é feito de um outro material (igualmente frágil e o único sobrevivente deste género) e permite fazer observações que, de um certo modo, se encontram a meio caminho entre as duas obras anteriores. Embora não seja composto por uma só peça, está longe de ser uma colecção de partes. A forma quadrangular converge para o centro, onde uma das janelas surge em proeminência: a Crucifixão, que é o culminar do ciclo da Paixão, com Jesus crucificado no meio dos dois ladrões, ladeado por Maria e Verónica (com o Sudário, à esquerda do observador) e por João e Madalena (à direita). Nos quatro cantos do painel, encontram-se os símbolos dos Evangelistas; em cima, o sangue jorra do lado de Cristo para dentro de um cálice (um símbolo da Eucaristia) e, em baixo, o Arcajo Miguel mata o Dragão (o Diabo ou Satanás)<sup>49</sup> — o sacrifício de Cristo é redentor (a Eucaristia é o memorial por excelência da Paixão, ciclo durante a qual foi instituída) e vence definitivamente o mal.

À volta da cena central, aparte as iconografias mencionadas, desenrolam-se os principais acontecimentos do ciclo da Paixão, repetindo-se sempre o seu protagonista. A leitura inicia-se do lado esquerdo do espectador, no segundo quadrado a contar de cima, e desenvolve-se no sentido dos ponteiros do relógio: a Entrada em Jerusalém, a Última Ceia, a Agonia no Horto (onde consta mais um cálice), a Prisão de Jesus, o Julgamento, a Flagelação, a Coroação de Espinhos e, finalmente, o Caminho do Calvário. Tal como no díptico do Museu Calouste Gulbenkian, no tríptico do Metropolitan Museum of Art os vários momentos da história seguem-se cronologicamente; em todos eles, o protagonista é a constante, enquanto as restantes personagens vão mudando, consoante aquilo que acontece. Os vários episódios sucedem-se e, portanto, é possível ver os momentos mais importantes uns a seguir aos outros; falta, no entanto, aquilo que torna o processo de leitura<sup>50</sup> do díptico um caso muito bem-sucedido: a estreita ligação entre os vários episódios. No díptico, a sua sucessão nos vários registos é quase ininterrupta e não há molduras que confinem cada um dos momentos da história a uma janela particular; no tríptico, mesmo que os quadros estejam muito próximos, estão confinados ao seu espaço físico. Na primeira obra aludida, o estabelecimento das ligações é tão bem induzido pela ocupação espacial que estas se desenrolam quase como na banda desenhada ou no cinema; na última obra, devido à maneira como foi composta, as *frames* seguem-se mais lentamente.

Ao estabelecer ligações, importa notar que, em rigor, não há comparações entre obras (tal como não se comparam dois comprimidos de paracetamol); o que há são descrições de

elementos similares dos objectos ou utilizando os mesmos critérios («um é da marca habitual e o outro é um genérico» ou «um faz efeito mais rapidamente»); o que há são relações — de alguma semelhança ou dissemelhança — que se podem estabelecer entre as descrições que são feitas acerca de objectos ou obras (e, aqui, não importa saber se lhes foi reconhecido algum estatuto de artisticidade). As imagens, como se tentou dizer, não são, em si mesmas, passíveis de explicações; aquilo que lhes é próprio é serem observadas; «[...] explicamos as imagens apenas na medida em que as consideramos sob alguma descrição ou especificação verbal.»<sup>51</sup> As descrições que são feitas são resultado da sua observação (directa ou indirecta) e de aquilo que surge na mente depois da experiência. Daí que seja um pouco estranho dizer-se que se *explicam* experiências; explica-se, porventura, aquilo que pode ser provocado ou suscitado pela experiência: sensações, pensamentos, etc. As relações que se podem estabelecer entre descrições de (ter tido a experiência de) obras são ligações mediatas e posteriores entre *efeitos* — efeitos, esses, que podem ser descritos segundo uma atenção às mesmas coisas, interesses comuns ou conceitos igualmente operativos.

Quando se descrevem obras, há pelo menos duas culturas — culturas num sentido mais amplo, mas, especialmente, duas culturas *visuais* — que nunca se sobrepõem completamente: as daquele que descreve e aquelas contemporâneas aos objectos. Isto não quer dizer que os textos de uma época, por exemplo, sejam necessariamente mais ou menos autorizados para falar acerca de um artefacto, até porque, num mesmo período, provavelmente coexistem pontos de vista contraditórios<sup>52</sup>, ou porque do distanciamento temporal até podem advir alguns ganhos. Há uma coisa, no entanto, um tipo de atenção comum, própria de cada tempo, que ajuda a explicar aquilo que separa, entre si, descrições feitas em datas afastadas; essa atenção não é fruto de línguas nem de métodos ou gostos distantes, mas de aquilo a que Baxandall chama *the period eye*. Tomando como paradigma o cidadão comum (e não o especialista), a sofisticação técnica e científica atingida e disseminada no seio de uma sociedade determina uma série de práticas que nela acontecem; dizer-se que é mais ou menos sofisticada equivale, por isso, a comparar a preparação generalizada que os seus membros têm ou os equipamentos cognitivo e prático de que dispõem. A cultura visual pode ser pensada também como um produto de práticas que condicionam e informam a atenção à experiência, um «caldo» cultural em que os seus membros estão imersos e que molda o seu olho cognitivo; tal como todos os dados provenientes da experiência não são uniformemente mediados e processados por aqueles que percebem, a informação visual é recebida de forma variável.

Diante de uma imagem, o número de coisas às quais se pode prestar atenção é muito grande, e aquilo que é suscitado por essa atenção requer talentos ou técnicas também diversos: ora se fala de cores, texturas e padrões, ora se estabelece relações entre partes e pequenos cálculos de tipo aritmético (somas e subtrações), ora ainda se arrisca operações mais complexas, como analogias ou comparações com produtos de experiências anteriores — e a isto tudo se chama, muitas vezes, «ler» uma imagem, como se viu. A capacidade para prestar atenção a certos tipos de formas ou a relações entre formas<sup>53</sup>, as categorias através das quais os estímulos visuais são classificados, os conhecimentos disponíveis que permitem suprir aquilo que não se vê ou complementar aquilo que se vê (a visualização interior do observador, por oposição à visualização exterior das histórias representadas, que projecta informação)<sup>54</sup>, assim como a bonomia da vontade com que alguém observa um objecto — são muitas as variáveis que intervêm na produção do objecto artificial que, na realidade, é o objecto visto. A haver, os dados brutos da experiência são, deste ponto de vista, como as intuições intelectuais: sem processamento não são digestíveis.

O equipamento intelectual é variável, e essa variação explica-se porque a disponibilidade de algumas coisas não é transversal a todas as culturas; tecnologias, saberes e práticas, tal como costumes e outras regras de sociabilidade, dependem dos sítios e dos locais onde estão implantados e têm um papel importante na vida das pessoas (e é por isso que Baxandall diz que a sociedade influencia a experiência). Cada indivíduo presta atenção às coisas a que está mais habilitado para o fazer, e isto acontece também quando diz ou escreve coisas acerca de imagens ou de artefactos. A tarefa do historiador da (historiografia da) arte, neste caso, é parecida com o trabalho arqueológico: antes de mais, descobrir e reunir descrições das mesmas obras, e depois compará-las entre si e registar as variações e diferenças encontradas, para perceber o que é que *hoje* não se vê e o que é que *noutro tempo* se viu, isto é, fazer a ligação entre cada um dos tipos de conversa que recolheu e cada um dos tipos de atenção que essas mesmas conversas documentam (e isto é diferente de certas pretensões do neo-historicismo, que crê ser possível reconstruir um ambiente cultural mediante o estudo dos seus produtos, nomeadamente literários).

#### ATENÇÃO E CONVERSA

Quando, acima, se falou de *história*, a partir da janela aberta celebrizada por Alberti para falar das artes miméticas, mostrou-se como esta não se trata apenas de uma transposição, para o

contexto dos suportes visuais, da noção tradicional de narrativa ou de uma simples sucessão entre pontos numa linha ordenada (habitualmente segundo um entendimento cronológico). A história é uma contiguidade mais lata, em que várias coisas concorrem numa mesma direcção identificável; neste sentido, a narratividade que se pode identificar em imagens e, posteriormente, nas descrições que delas são feitas, permite que se fale em simultâneo de uma componente literária (o que não significa necessariamente ter uma fonte literária única). Este é um esquema de leitura que se caracteriza por ser de espectro largo, já que visa estabelecer ligações mais universais entre elementos — e, por isso, o todo é mais do que a soma das partes, não importando o suporte (escrito ou visual) que está a ser considerado; quando se identifica uma «história», é como se se estivesse, antes, a descobrir uma espécie de superestrutura da qual participam todos os membros, tal como acontece nas leituras tipológicas (supramencionadas).

A observação, como de modo diferente mostraram Panofsky e Baxandall, ainda que sedutoramente se afigure como um acesso directo às coisas, é um processo mediado por um número de variáveis maior do que aquele que seria desejável — pelo menos para os suspeitos apologistas de um *método*. Quer se fale de *historia* ou de história da tradição, ou de cultura e de literacia, parece ser importante o papel das experiências anteriores à última observação em análise: um número indeterminado de quadros que vimos, um número indeterminado de histórias que nos contaram ou, talvez, um número indeterminado de vezes em que saímos à rua. Tal como na descrição pré-iconográfica e na análise iconográfica de Panofsky, os esforços de reconhecimento de motivos ou as tentativas para encontrar a história certa que explique uma imagem resultam de processos de identificação, de encadeamentos que são estabelecidos entre representações visuais e códigos literários; além do tipo de atenção que possa despertar a possível incorporação dos objectos em instituições e determinados contextos, o estatuto dos objectos dos quais se fala (e a conseqüente atenção prestada aos mesmos, quando se lhes reconhece um estatuto artístico) é indissociável da sua incorporação numa tradição, num contínuo de outros objectos, numa história (daí as tentativas de definição histórica da arte e a importância das narrativas históricas em alguma filosofia contemporânea da arte). Falar de história, por isso, é um tipo de conversa que revela um tipo de atenção: nestes casos referidos, são ensaiadas descrições que fazem ligações e estabelecem relações entre obras e coisas *exteriores* a elas mas que as englobam ou subsumem.

Quando, por sua vez, se problematizou a dificuldade de constituir colecções de objectos, de reunir coisas ou de identificar séries, levantou-se o problema de definir quais seriam as grandes

estruturas que porventura pudessem presidir aos conjuntos. Para o fazer, afigurar-se-ia necessário elencar um extenso rol de critérios normativos que não tornassem impossível a tarefa de dar justificações acerca de aquilo que se faz. Um dos critérios sugeridos por um princípio de prudência foi o da maior proximidade possível — traduzindo-se, no caso de artefactos artísticos, em obras espaço-temporalmente próximas e com parecenças de certo modo familiares (falou-se de arte sacra, feita num certo tipo de suporte e representando alguns temas comuns). Tal como reunir coisas que não destoam muito umas das outras não levanta grandes objecções, querendo de seguida dizer algumas coisas sobre as obras, a experiência anterior recomenda que se mantenham ambições mínimas: um exercício de descrição das diferentes partes das obras, todas em relação umas com as outras; o que é preciso justificar é quando se fala de coisas que não estão lá e não de aquilo que simplesmente se vê lá; fala-se, com precaução, das coisas que estão *aí*, à frente dos olhos.

A multiplicidade de cenas que se encontra nas obras descritas é espelhada pelo número de partes que as compõem, do mesmo modo que a coerência temática que as partes versam pode ou não ser reunida pela unidade da obra. Há, assim, uma relação importante — e indissociável, no caso do díptico de Lisboa — entre o conteúdo e a forma. Ao descrever cada uma destas partes, e considerando-as como instanciações ou ilustrações parcelares de pontos mais gerais (lendo-as enquanto pontos *históricos*, como atrás se explicou), a atenção que a elas é prestada não apenas versa as suas características, mas também e com igual importância, examina os contactos de vizinhança que estabelecem entre elas e a entidade que as reúne; importa, simultaneamente, conjugar essas relações de contiguidade (formal e histórica) com a prioridade epistemológica que é suscitada pelo seu estatuto de parte. É precisamente ao observar cada uma dessas partes, *qua* partes, que emerge uma estrutura que as compreende e lhes confere a maior inteligibilidade possível: e, nesse caso, fazer *close reading* completo e radical requer também um *distant reading*.

O formato, na medida que é o principal condicionalismo deste tipo de objectos, pode ajudar a explicar a sua disposição e, no caso do díptico, potenciam-na e guiam a leitura. Cada uma das cenas, quer mediante a sua posição relativa, quer através da repetição de elementos, relaciona-se com a série; neste sentido, quanto mais fechado e coerente for o conjunto, melhor se explica a si mesmo. (Por vezes acresce, ainda, a necessidade de esclarecer algumas coisas através de elementos exteriores a todas as partes, como no caso em que foi preciso procurar a fonte de uma iconografia que habitualmente não faz parte da história em questão.) Nas descrições de carácter interno, não são comparadas as partes dos objectos, mas aquilo que elas permitem dizer



acerca deles mesmos (tal como não são comparadas obras diferentes mas sim descrições de obras diferentes). Ainda assim, as justificações que são devidas pelas descrições de carácter interno não são tantas como as devidas por aquelas resultantes de duas obras distintas; comparar efeitos suscitados por descrições (internas) de partes de uma obra tem como objectivo ser o mais exaustivo possível no âmbito restrito dos esclarecimentos mútuos — o que é manifestamente diferente de convocar um ou mais exemplares que fazem parte do universo de todos os outros objectos existentes, o que requereria tantas explicações quantas fossem as possibilidades disponíveis a partir do momento em que se admitisse essa hipótese.

Ao descrever contiguidades, contactos de vizinhança e relações entre partes, está-se, na realidade, a falar de *efeitos* e não a produzi-los através de combinações inusitadas; está-se, apenas, a fazer ligações que relacionam muitas coisas, mas que surgem da simples consideração *interna* das obras, tal como elas são e como elas possibilitam descrições, um outro tipo de conversa que revela um outro tipo de atenção. Quer no primeiro caso, em que se fazem ligações e estabelecem relações entre obras e coisas *exteriores* a elas mas que as incorporam, quer neste segundo caso, em que as descrições fazem ligações e estabelecem relações que surgem da consideração *interna* das obras e das suas características, em ambos o tipo de conversa que se tem caracteriza-se pela atenção que é dada às ligações que são feitas quando se interpreta. Dizer coisas acerca de obras e interpretá-las é um trabalho de prestar atenção, não só porque não há acessos ao «todo», como ainda porque, para pensar uma coisa, às vezes ajuda considerar também uma outra coisa.



IMAGEM 3.1

*Díptico com Cenas da Vida e Paixão de Cristo*

França (Paris), c. 1350-1375

Marfim; 26,3 × 23,5 × 0,8 cm (aberto)

Museu Calouste Gulbenkian, Coleção do Fundador, Marfim Inv. 133

© Fundação Calouste Gulbenkian (fotografia: Catarina Gomes Ferreira)

IMAGEM 3.2 (primeira imagem da p. 43)

*Tríptico*, França, finais do século XIII. Marfim e vestígios de ouro e policromia; 12,2 × 10 cm (aberto). The British Museum, 1856,0623,54. © Trustees of the British Museum



IMAGEM 3.3 (segunda imagem da p. 43)

*Tríptico com a Paixão de Cristo*, Sul da Alemanha (Augsburgo?), c. 1475-1485. Madrepérola, moldura em talha dourada, fundo de seda e revestimento de couro gravado; 21,2 × 24 × 2,2 cm (aberto). The Metropolitan Museum of Art, The Cloisters Collection, 2006.249. © The Met, Open Access for Scholarly Content

ETIQUETAS — Distracção e paranóia — Iscos e analogias — Pontos de partida — Nomes ou barulhos — Diálogos — Marcas

As condições em que as obras de arte são armazenadas e mostradas têm mudado muito ao longo dos tempos. Entre roubos e sucessivas mudanças de localização, consta que aquele que porventura é o quadro mais famoso do mundo chegou a estar no quarto de um imperador que se coroou a si mesmo diante do papa. A partir de meados do século XVIII, começam a surgir locais, tais como palácios e edifícios amplos, que guardam e exibem as colecções dos estados ou dos soberanos. Nas paredes dos corredores dos primeiros museus da época moderna amontoam-se dezenas de telas de tamanhos e datações variadas, desde o chão e quase até ao tecto, deixando um reduzido espaço de parede por ocupar. Causando efeitos similares (mas fruto de motivações científicas diferentes), as câmaras ou gabinetes de curiosidades expõem, séculos antes, um sem-número de raridades do mundo natural e de obras realizadas pelo engenho humano. Hoje, nos museus e demais instituições do mundo da arte de que dispomos, deparamo-nos muitas vezes com paredes completamente brancas, apenas com um objecto pendurado (só para mencionar a configuração mais tradicional) e afastado de qualquer outra obra a uma distância suficiente para que, estando o espectador a observá-lo, o seu campo de visão seja o menos possível perturbado por qualquer outro elemento de informação — e distracção — visual. Também com frequência se encontram legendas ou notas de maior ou menor dimensão, habitualmente ao lado das obras a que se referem. Todas estas questões são variáveis investigadas e debatidas por uma disciplina com um âmbito próprio: a museologia.

Os chamados *metadados* são componentes importantes na relação que pode ser estabelecida com um grande número de coisas, e actualmente têm vindo a revelar um papel cada vez mais significativo: utilizando as mais recentes tecnologias, por exemplo, a uma fotografia que tiremos estão imediatamente associados dados — com precisões surpreendentes — como sejam a localização geográfica, a data e a hora. Quando se trata de obras de arte (que não tenham sido produzidas, por hipótese, nas últimas duas décadas), a quantidade de informação disponível é consideravelmente mais escassa e as aproximações possíveis são mais demoradas e mediadas, esperando-se que, comparativamente, sejam menos ambiciosas. (Para que não haja lugar a mal-

-entendidos, fica desde já rejeitada a tese «quanto mais dados possuímos, melhor vamos compreender» ou posições que impliquem a quantificação na qualificação.) Consoante as orientações museológicas seguidas, a verdade é que são muito raras as vezes em que, no contexto da sua apresentação, não se acham alguns metadados sobre as obras (autoria, título, data, dimensões, materiais, proprietário ou colecção, entre outros) que já fazem parte das expectativas do visitante — quer se encontrem estes dados numa placa logo ao lado da obra, numa folha de sala, ou numa lista para a qual remetem números ou símbolos atribuídos, entre outras possibilidades. Até o facto de uma autoria ser desconhecida ou de uma obra não ter título são dados que se deve comunicar: segundo este entendimento, cada um dos elementos da legenda «Autor desconhecido, *Título desconhecido*, Data desconhecida» tem um carácter informativo e, por isso, todos eles devem ser fornecidos aquando da mostra.

Para alguém que não seja um especialista, sem apreço particular pela história da arte e unicamente detentor de uma cultura geral mínima, será que a disponibilização de metadados pode ser decisiva? Pense-se no caso hipotético em que se apresentam à covaia desta experiência dois pedaços de papel rabiscado (para os devidos efeitos, do mesmo autor e autênticos): um, sem qualquer dado adicional, e o outro com uma legenda, na qual se lê «feito por Leonardo da Vinci (o mesmo da *Mona Lisa*)». Se a covaia trabalhasse numa leiloeira, é legítimo desconfiar que o valor da avaliação se alterasse em virtude do conhecimento dessa legenda. Com evidentes diferenças de grau, o mesmo se poderá imaginar que aconteça com um visitante dotado de uma instrução média ou de alguém com conhecimentos aprofundados: há uma série de coisas às quais é difícil ser indiferente. O conhecimento de cânones ou de histórias da tradição (na linha de Panofsky) são coisas quase impossíveis de suspender no juízo e cuja interferência só a custo é evitada. Embora fosse mais democrático e colocasse todos os candidatos à apreciação num estádio de igualdade de oportunidades, motivos mais triviais e imperativos (como a falta de tempo) impedem que uma visita a um museu ou uma avaliação do valor de mercado dos objectos não seja previamente filtrada ou organizada com recurso a elementos mais ou menos extrínsecos às obras (consideradas enquanto coisas com existência material e não como conceitos ou entidades abstractas).

Vai-se a uma galeria de arte, encontra-se uma escultura no meio da sala, pega-se no catálogo, procura-se a obra e lê-se o seu título: *Aurora* (IMAGEM 4.1). A partir do momento em que se sabe o nome da escultura, e consoante a cultura (literária, histórica e visual) do observador, há ligações que podem ser induzidas ou, pelo menos, facilitadas: o modo como

Homero descreve o despontar da manhã; o navio russo cujo disparo marcou o início da revolução de Outubro de 1917 (a tomada do Palácio de Inverno); ou um grande fresco no Casino dell'Aurora, no Palazzo Pallavicini Rospigliosi, em Roma. Ao ler «*Aurora*», talvez ocorra a alguém a fórmula «aurora de dedos róseos»; é possível que outra pessoa se lembre do barco histórico e, olhando para a escultura, reconheça no pau na vertical e na corda que dele desce um mastro e um amantilho, ou que, observando primeiro a escultura, identifique elementos náuticos e depois pense na embarcação russa; o mesmo se pode dizer da possível relação com a pintura de Guido Reni, na qual as flores brotam no caminho de Aurora à medida que substitui a escuridão por luz. Em todo o caso, a percepção que o sujeito terá de elementos que podem ou não ser objecto de ligações, ou mesmo da identificação de possíveis citações (o que potencia significativamente as associações), depende de certas características suas: aquilo que ele sabe, já viu ou de que se lembra. Para este argumento, note-se, não é relevante a ordem em que ocorrem as associações, mas sim o papel que etiquetas como títulos desempenham na atenção prestada às obras.

Ao contrário de alguns seus contemporâneos, muitas das obras do autor de *Aurora* são intituladas (pelo próprio). Vários críticos e historiadores da arte, incluindo um editor do catálogo *raisonné*, vêem em Cy Twombly um humanista culto que, nos seus trabalhos e sobretudo nos títulos dos mesmos, dissemina referências clássicas que importa identificar e interpretar; pese embora algumas destas características dos títulos possam ser operativas em fases subsequentes da análise, estes não devem ser tomados como um fim em si mesmo. Roland Barthes, por seu turno, é claro quando assinala que os títulos devem ser considerados com especial cautela: «[...] nos títulos de Twombly, não se deve procurar nenhuma indução de analogia. Se a tela se chama *The Italians*, não se procurem os italianos em nenhum sítio excepto, precisamente, no seu nome.» (IMAGEM 4.2)<sup>55</sup>. Ao aceitar-se uma posição segundo a qual os nomes empregues (pelos títulos) sinalizam uma relação de *analogia*, o trabalho do intérprete consiste na identificação dos dois relativos — neste caso, na identificação do nome e da(s) coisa(s) — e na ligação entre ambos, i.e., na associação dos dois e na semelhança reconhecida entre eles. Saber qual é a justa medida ou como fazer analogias com moderação é a parte difícil de determinar. Qual é o limite a partir do qual se está a incorrer em sobre-interpretação? Quando já se identificam animais nas configurações das nuvens ou figuras antropomórficas nas borras do chá? Ou, porventura, devem ser admitidas analogias apenas quando há indícios certificados, como seja uma declaração autenticada do artista?

Quando se dizem coisas acerca de obras, como antes se explicou, descrevem-se elementos e fazem-se ligações entre eles, e estas observações podem ser unificadas por aquilo a que se chama uma *história*. Quando se identificam analogias — no caso em questão, entre um título e a obra intitulada —, a natureza das ligações não é sugerida *tout court* pela observação, mas sobretudo pela projecção de conteúdos extrínsecos à própria percepção e que a moldam, fornecendo um esquema de inteligibilidade que é ainda mais restritivo do que seria, na primeira abordagem, a bagagem do intérprete. Em qualquer um dos casos, o produto do que é dito acerca de uma obra tem a forma de uma descrição mais ou menos unificada. As abordagens diferem, sim, no que toca à ambição de fazer identificações e de reconhecer coisas: a primeira parte com compromissos prévios e com uma atenção direccionada e, por isso, o seu trabalho assemelha-se a procurar as peças de um puzzle e a apurar quais é que encaixam umas nas outras (seja o «encaixe» uma parecença, imitação ou representação); para este tipo de intérprete, metadados como sejam títulos ou factos biográficos são um «isco de significação»<sup>56</sup> — e, por isso, se um quadro se chama *Verão* ou se se sabe que o pintor terá apanhado um escaldão no mês e no ano em que pintou a sua obra, ligar o que sabe e o que vê revela-se um apelo imediato e irresistível, e o intérprete que morde o isco imagina logo «compreender» o «significado» de uma mancha carmesim; nos antípodas, a segunda ambição tem um âmbito mínimo e, como não sabe à partida o que é que procura, precisa de justificar qualquer coisa que encontre ou quaisquer ligações que faça.

A partir do momento em que é prestada atenção a um certo objecto — em detrimento de não prestar atenção a coisa alguma ou de privilegiar uma outra coisa —, confere-se ao alvo escolhido um estatuto diferenciado (do qual se pode estar ou não ciente) face ao mundo de todos os objectos possíveis, reconhecendo implicitamente que é interpretável, o que é o mesmo que dizer que o objecto quanto ao qual somos curiosos pode ser pensado, descrito ou explicado — e, portanto, constatando que não se pode optar por uma posição de neutralidade nem de indiferença. Isto aplica-se ao universo das coisas que nos rodeiam e é o caso, de um modo forte, no que diz respeito às ocorrências às quais conferimos — ou aceitamos que detenham — o rótulo de «artísticas». Embora as motivações que originam este tipo de atenção possam não ser imediatamente claras para o sujeito, a verdade é que isso tem uma tradução *intencional* (no sentido mínimo de fazer uma coisa e não outra): após um vislumbre acidental de uma pessoa na rua, não é sem querer que voltamos a olhar para trás; mesmo que não saibamos ao certo como encontrámos um vídeo do YouTube, aquilo que nos leva a gastar o nosso tempo a ouvir uma demorada gravação de uma exímia pianista é um interesse que nos leva a prestar atenção

continuadamente e a ficar ali até ao fim (salvo casos de inépcia informática ou de preguiça aguda de mexer o cursor).

O problema suscitado pela admissibilidade de admitir relações de analogia tem traços comuns com a possibilidade de se falar de «propriedades internas»; a semelhança entre as questões é o facto de, dependendo da posição inicial adoptada, cada uma tender a excluir a outra quando radicaliza a sua teoria: à primeira poder-se-ia chamar *culturalista* e à segunda *realista*. Na abordagem *culturalista* (aquela que morde o isco), consideram-se indissociáveis do exercício da actividade o nível e a quantidade dos aparatos associados, sendo os seus produtos um espelho de um contexto preciso, identificável e datável, ou seja, dependem da cultura literária, visual e intelectual do intérprete, com as suas convicções religiosas e políticas, num determinado contexto social e histórico. Quanto maior for a aproximação a este modelo, mais espaço há para interpretações altamente personalizadas ou confundíveis com a identidade do praticante, dado o número de variáveis que se convocam para as operações. O problema não se encontra em situar o produto de uma atenção particular num cômputo mais geral (e.g., um *period eye*) ou de fazer uso de uma história da tradição; tanto o conceito de Baxandall como o de Panofsky remetem para dimensões que informam aquilo que é feito e das quais não há escapatória, designadamente a inscrição do observador num espaço-tempo e o *continuum* histórico-cultural no qual as suas observações surgem e são inteligíveis. Não negando, portanto, que há um grande número de coisas associadas logo à partida que não são susceptíveis de exclusão, a diferença em causa entre uma aproximação culturalista e uma outra é de grau: que preponderância dar a todos os metadados, idiosincrasias do observador e abrangência das ligações.

O ponto de partida *realista* pode ser retratado por contraposição ao anterior, depois de um ponto prévio acerca da terminologia empregue: concedendo que um dado objecto existe, «realismo» quer aqui dizer simplesmente que o facto de esse objecto existir e de ter um conjunto de propriedades (variavelmente descritíveis) é algo independente de tudo aquilo que possa ser dito acerca dele, quaisquer que sejam as convenções ou práticas vigentes e os sistemas linguísticos ou conceptuais a que se recorra. Ao invés de privilegiar todas as cautelas acerca da subjectividade das descrições ou de relativizar as observações (o que, repita-se, não é totalmente escapável), é assumido um minimalismo nas ambições da actividade e uma prudência que obriga a justificar cada uma das ligações feitas; em vez de, à partida, aceitar relações de analogia (e não assumindo que existam coisas tais que sejam consideradas óbvias), o carácter prudencial da posição realista requer que cada uma das putativas analogias seja alvo de desconfiança e,



sobrevivendo a severas dúvidas, deva ser explicada e justificada. De igual modo, ao falar de propriedades internas (de um quadro, por hipótese), aquilo que está em causa é a extensão dos conteúdos que são atribuídos (à tela), alertando não para aquilo que está lá, porque não é objectiva e universalmente determinável, mas para tudo aquilo que o observador coloca lá. Falar de propriedades internas permite, assim, distinguir e desambiguar descrições de uma mesma obra. Quanto maior for a primazia dada ao objecto interpretável e quanto maior for a prudência das descrições que acerca dele são feitas, menor é o espaço que é concedido à motivação intencional das mesmas descrições e menos se toleram figuras tutelares com acessos e compreensões alegadamente privilegiadas dos objectos; e isto, ao mesmo tempo, abre caminho para rejeitar uma ideia realista do estabelecimento de relações (como seja a relação de analogia).

Para debater o problema da analogia, e simultaneamente para discutir a natureza das marcas e inscrições em Twombly, Rosalind E. Krauss convoca o conceito de «nominalismo pictórico»<sup>57</sup>, o qual evoca a querela medieval dos universais. Para o que aqui se investiga, basta somente recordar que uma posição nominalista é caracterizada por um forte anti-realismo quanto à natureza dos universais (um universal é um nome, algo que seja comum a todas as coisas por ele designadas), negando que estes tenham uma existência real enquanto tal. Nos antípodas do platonismo, o «carmesim» não existe separadamente como uma essência da qual são participantes todas as coisas carmesins; pelo contrário, «carmesim» é apenas um nome, um barulho (*flatus vocis*) que é emitido sempre que se fala de coisas que, por conveniência, têm propriedades que descrevemos de formas similares com um mesmo nome convencional. Do mesmo modo, ao falar de um nominalismo *pictórico* põe-se de lado a possibilidade de haver, à partida, um sistema rígido no qual um «nome» — ou um ideograma — indique uma analogia, cabendo ao intérprete proceder à substituição pela equivalência fixada, preenchendo e projectando, tanto na tela como na imaginação. Num título, numa das muitas palavras grafitadas nos trabalhos de Twombly ou mesmo num conjunto de riscos, no estágio inicial da análise, um «nome» é apenas e só isso, uma coisa desprovida de uma significação pré-estabelecida ou de uma outra coisa na tela a que equivalha (o que não quer dizer, no entanto, que não possa ter um outro tipo de função).

Na relação com objectos interpretáveis — nesta discussão, com obras (de arte) —, fazer ligações é uma actividade indissociável da atenção que é prestada. Há, contudo, pessoas com ideias fixas, ou que não conseguem largar o vício de fazer (ou dizer) sempre coisas muito parecidas entre si. Um desses casos é Barthes, o qual, tendo diagnosticado com astúcia o perigo

de tomar uma parte dos trabalhos de Twombly como indutores de analogias, não consegue, porém, deixar de ver alusões permanentes à escrita e citações, glosas ou comentários nas inscrições, que são para ele um campo alusivo da acção de escrever. Numa formulação mais favorável, dir-se-ia que não consegue deixar de ver, talvez por vício profissional, uma memória (ou cultura) em cada traço que observa, o que em parte pode ter alguma razão, já que compreende que o fundamento da obra deste artista é mormente o traço e não conceitos.

Para Arthur C. Danto, os elementos resultantes de uma intervenção (no caso de um quadro, na tela) parecem ser de duas naturezas, distintas entre si mas por vezes coincidentes. O filósofo propõe uma distinção — não necessariamente rígida — entre, por um lado, «entidades pictóricas (*paint-things*)» ou marcas *naturais* (resíduos, gotas de tinta, etc.) e, por outro, marcas *convencionais*, definindo cada uma dessas ocorrências como «feita com a intenção de que ela seja vista como tendo um significado específico, como um rectângulo com linhas cruzadas significa “janela” e a palavra “Leda” significa Leda»<sup>58</sup>. Na IMAGEM 4.2, encontram-se marcas naturais, elementos escritos, resíduos de coisas como tinta e lápis, algumas delas podendo ser identificadas como marcas convencionais (ITALIANS), visto terem uma componente notacional (poderá ser a palavra «*italians*»), restando apurar se têm e qual será o seu significado (talvez signifique *italianos*); segundo esta dicotomia, a notação e a sua natureza linguística seriam incorporadas no escrito, ou seja, os vários elementos passariam a ser signos escritos no interior de um determinado sistema, faltando fazer a prova da existência de regras nesse sistema e da sua aplicabilidade.

Talvez mais preocupante seja o caso de uma outra intérprete — na melhor das hipóteses, demasiado optimista — para a qual praticamente todas as peças são partes de um «puzzle mimético» por descortinar, produzindo afirmações como «estas marcas podem indicar folhas de relva»<sup>59</sup>. Num artigo publicado logo após a morte do artista, fica clara qual é a tese de Roberta Smith:

Talvez a continuidade mais importante que o Sr. Twombly cultivou tenha sido aquela entre obra de arte e observador. A sua arte revelou um fascinante universo caligráfico e diagramático pleno de significado [*meaning*]. O seu assunto fundamental era nada menos que o anseio humano de comunicar — criar significado que outros possam apreender e expandir.<sup>60</sup>

As obras de arte e os observadores *comunicam*, interagem em diálogos onde se transaccionam sentidos vários, e esta conversa parece ser bilateral ou mesmo recíproca: esta opinião parece confundir (ingenuamente) pessoas com obras, ou atribuir qualidades dialógicas às obras; não

pode, porém, ser descartada com displicência, porque é sintomática de um entendimento corrente sobre reflexividade. Acontece que se diz que algo é «reflexivo» quando esse elemento (ou termo) se relaciona com ele mesmo, como sucede na relação de igualdade, e de forma idêntica se pode identificar esta propriedade na relação entre os membros de um conjunto. Excluindo o caso de posições éticas fortemente estetizadas que prescrevem que se viva de uma forma tal que as vidas se tornem autênticas obras de arte, uma coisa são obras e outra coisa são pessoas — não são, sublinhe-se, a mesma coisa. Nas possíveis relações entre obras e pessoas, a identidade dos termos relativos não é, de modo algum, de igualdade, porque a diferença entre eles é espécie. (Uma confusão similar seria considerar as obras como uma extensão de uma pessoa, um prolongamento da identidade que sobreviveria ao desaparecimento do suporte inicial.)

Quando se fala de relações (entre pessoas e objectos) e quando se verificam contactos de vizinhança, as suas descrições visam os efeitos destas ocorrências nos relativos. Sobre esses efeitos produzidos, não se pode dizer com rigor que sejam «reflexivos» (na acepção explicitada). A conversa originada é um efeito, uma impressão produzida por um embate nas estruturas da sensibilidade do sujeito, resultado de prestar atenção e de observar um determinado objecto (um movimento em que se é, ao mesmo tempo, emissor e receptor, com as devidas ressalvas sobre mediações já feitas), ao passo que o movimento inverso não se aplica. Um objecto é um sujeito irreduzivelmente passivo, não *faz* coisas, não presta atenção nem observa; acontecem-lhe coisas, e só por extensão — dando um salto — se pode dizer que esses acidentes são operativos: «nesta sinfonia verifica-se uma recepção da escola italiana» é uma abreviatura para «este produto de uma acção intencional de um compositor contém numerosos elementos muito similares àqueles que se encontram num número significativo de obras de compositores italianos». Não há «obras em diálogo» porque as obras não dialogam, muito menos entre si: aquilo que há são relações de contiguidade mais ou menos fortes, contactos de vizinhança e efeitos causados mais ou menos similares, e que podem ser comparados entre si.

Regressando a Cy Twombly, vários historiadores da arte costumam situar o trabalho do artista nas sendas de um regresso à indexicalidade, contra a marca autográfica da *action painting* e do expressionismo abstracto, transformando as marcas espontâneas não num dispositivo (*device*) mas recodificando-as como uma forma de grafito<sup>61</sup>. Isto é relevante porque, ao mesmo tempo que se podem considerar os traços como registos de ausência (o que quer que se tenha passado já não está a acontecer), esses mesmos resíduos são marcas de presença (aquilo que resta

de uma coisa que aconteceu). Krauss (no seguimento de Barthes, por sua vez depois de J. L. Austin) situa a função das inscrições no eixo do *performativo*:

O performativo é uma modalidade da linguagem na qual o sentido é identificado com a própria performance do enunciado — como em «Está preso», «Declaro-vos marido e mulher», «Prometo», «Juro», «Brindo». É, assim, uma operação linguística na qual a referência é suspensa em favor da acção: não significando algo, mas fazendo algo. [...] Mesmo quando Twombly não está realmente a «dedicar» um trabalho, [...] está a operar dentro do campo do performativo: eu marco-te (quadro), eu dou-te um nome, eu chamo-te «pintura». Esta é a grande diferença, a diferença que se torna na ruptura absoluta da intenção discursiva, entre a noção de performativo e aquela de analogia.<sup>62</sup>

Na IMAGEM 4.2 é reproduzida uma tela que, vista deste prisma, conserva marcas de um tipo de violação da sua superfície, resíduos de um acontecimento passado que ficou registado e que, dada a sua natureza agora estática, se verifica que já não está a suceder. O presente da performance que aconteceu num dado ponto temporal converte-se em passado e resta o registo disso — a marca tem uma componente de índice. A obra é o resultado de um conjunto de coisas que lhe aconteceram e é possível entrever algumas das intervenções que lhe foram feitas.

Sucede que, ao admitir-se um modelo fixo (de referência), se subscreve um conjunto de convenções que serão accionadas sempre que se substitui um elemento pela equivalência de sentido estabelecida — é isto, aliás, que leva alguns a ver folhas de relva numa mancha verde, outros a ver proliferações de sistemas de escrita, ou, no caso dos culturalistas, a compilar teias de influência de acordo com as variáveis escolhidas. Em todos esses casos, postula-se que exista um significado à espera de ser descoberto, dependendo o sucesso da empresa dos métodos adoptados. Existem decerto abordagens mais operativas que outras e pode até ser o caso que sejam transversais a obras de diversos períodos ou autores. Mesmo que, quando se ensaiam aproximações aos objectos, lhes seja reconhecido um estatuto de *interpretabilidade* logo por antecipação, não é certo que haja equivalência automática entre as expectativas de encontrar coisas e aquilo que pode resultar da atenção prestada; naturalmente que, se o observador é adepto de analogias ou partidário de ver sistemas de escrita, tem uma propensão sugestionável para achar aquilo de que está à procura.

Aceitando as cautelas deste ponto de partida minimalista, os elementos — marcas, formas e demais configurações — tomar-se-ão como indícios de acontecimentos; sempre que o

observador lhes preste atenção e considere que não são referencialmente nulificados, porque estabelece ligações que crê conseguir justificar, a sua descrição não se afasta das características internas, porque foi precisamente delas que partiu. Nem todo o verde é relva, mas pode haver casos em que consentir que algumas coisas verdes são relva não só é perfeitamente admissível<sup>63</sup>, como esse consentimento seja o critério diferenciador dos méritos de uma descrição. (Importa aqui fazer uma nota para qualificar a posição defendida: a precaução que leva, na fase inicial dos trabalhos, a considerar os elementos como sendo por defeito não-referenciais, mas a admitir a referencialidade mediante prova, aplica-se sobretudo às obras das artes visuais — contemporâneas ou posteriores aos modernismos e pós-modernismos — de natureza não-figurativa ou com tratamentos diversos dos cânones clássicos ou academicistas da figuração; em todos os outros casos, a prova faz-se mediante a correcta identificação de tipos, iconografias e *histórias* — no sentido visto anteriormente — e da sua descrição com propriedade.)

O que aqui está a ser dito é que, mesmo reconhecendo certos objectos como produtos de acções intencionais que podem integrar elementos cujo conhecimento depende do domínio de convenções ou de sistemas, o significado de uma obra não é integralmente determinável e o seu acesso não obedece a critérios pré-estabelecidos nem se encontra fixado por matrizes que regem os processos de interpretação (embora essas matrizes possam existir em casos muito circunscritos); não sendo positivista, esta posição também não defende uma infabilidade no acesso ao conhecimento nem um cepticismo radical. Há coisas adequadas e coisas muito menos adequadas que podem ser ditas — aquilo que é preciso (e se consegue) justificar e aquilo para o qual é preciso dar imensas (e embrulhadas) justificações. E, claro, há também erros, disparates e coisas sem sentido, quando a conversa não se percebe ou quando faltam explicações para ligações que não se consegue fazer. Em alguns grafitos de Twombly, Barthes e Danto podem identificar marcas que são muito diferentes das marcas indeterminadas que percorrem a obra de Jackson Pollock, reconhecendo — quase automaticamente — elementos que, por causa dos códigos com que estão familiarizados, em tudo se parecem com palavras e que podem, de facto, ser palavras; a estes observadores devemos pedir que nos expliquem *aquilo* que estão a ver e por vezes, só com uma breve troca de palavras, exclamamos «— Ah!». Nem todos os barulhos (ou demais tipos de marcas) são nomes, mas todos os nomes (ou palavras escritas) são barulhos aos quais se pode prestar atenção.

Com frequência aquilo que distingue duas coisas aparentemente muito díspares entre si situa-se na veemência (ou grau) das expectativas que são depositadas numa mesma actividade, e

não tanto na espécie de coisas feitas. Os dois pontos de partida que acima se qualificaram não são simetricamente antagónicos, se bem que tenham sido um tanto radicalizados para efeitos da sua tipificação. Aquilo que as descrições ensaiadas têm em comum não são decerto enunciados que manifestam métodos variados e linguagens dissemelhantes; todas elas propõem-se construir discursos, ligando entre si elementos (mais ou menos) intrínsecos aos objectos em estudo. Fazer ligações é como um desporto que pode ser praticado tanto por amadores como por profissionais, sem grandes pré-requisitos e sem necessidade de talentos especiais, vocações ou chamamentos; na realidade, aquilo que interessa é o resultado obtido por cada um dos participantes quando todos competem na mesma partida, em igualdade de oportunidades e — o que é fundamental — de acordo com as mesmas regras. No entendimento de quem escreve este texto, para fazer ligações não é muito importante seguir um a um os passos de métodos que, a existir, se possam aplicar; as duas únicas regras a seguir são apenas não esquecer aquilo que se está a fazer (o objecto da nossa atenção) e justificar tudo aquilo que porventura se disser.

ALVOS DE ATENÇÃO    Semelhanças familiares — Diferenciar efeitos — Barcos — Limites

Uma causa frequente de embaraço para quem tem uma família numerosa são os comentários feitos por conhecidos, sobretudo quando se encontram diante de fotografias ou na presença de algumas dessas pessoas aparentadas. Um caso típico é aquele dos recém-conhecidos, os quais despertam invariavelmente um grande número de sorrisos entusiásticos e de diplomáticas anuências sempre que formulam observações como «você tem o cabelo da sua mãe», «vê-se bem de onde veio esse nariz» («esse mau feitio», talvez mais timidamente) ou «os seus irmãos são todos iguais». Tal como acontece com famílias, o mesmo sucede com aos fiéis de uma igreja, partido ou clube, fãs de um mesmo cantor romântico ou membros de um grupo organizado de interesses; com o conteúdo de um livro com «poesia» escrito na capa ou com aquilo que se encontra dentro de um edifício com uma placa em cima da porta a dizer «museu» podem ocorrer coisas similares. A partir do momento em que é revelado que vários indivíduos ou objectos têm algo em comum entre si, dá-se como que um clique involuntário e cede-se quase instintivamente a um imperativo de os ver com umas lentes especiais; e se, por acréscimo, estiver associada a uma etiqueta um juízo de valor, é uma suspeita legítima recear que essa imputação seja atribuída por solidariedade a cada um dos particulares abrangidos pela descrição familiar.

Rótulos e parentescos são prismas através dos quais também as obras (de arte) podem ser vistas. Num âmbito mais restrito, tudo aquilo que faz parte da composição de um objecto — a totalidade dos seus elementos — constitui uma unidade de sentido; há algo que unifica e confere uma identidade partilhada, que é extensível a todos os constituintes sem excepção; a haver, a identidade das partes componentes, mesmo que passíveis de consideração *qua* partes autónomas, é parte indissociável de um todo que informa aquilo que cada uma delas é; o todo parece ser mais do que a soma de todas as partes e o rótulo «obra» subsume cada um dos elementos, partes ou átomos. Num sentido mais lato, a ideia de parentesco aplica-se à conversa acerca de objectos artísticos principalmente quando estão disponíveis alguns metadados sobre os exemplares: ao conhecer-se a identidade de um autor, conhecem-se possivelmente outras obras que executou, irmãs daquela sob análise; sabendo uma datação, uma escola ou um contexto, são-nos apresentados parentes, primos em segundo ou terceiro grau. Qualquer que seja o escopo dessas lentes que induzem relações, em ambos os casos parece ser importante chamar a atenção para colecções de objectos aparentados que surgem associados de forma quase automática a partir do momento em que se implicam rótulos ou parentescos — colecções, essas, às quais acresce o perigo de estabelecer (logo) relações de semelhança entre os coligidos. Pode ser útil, no entanto, começar por indagar e colacionar algumas árvores genealógicas (se quisermos escrever história), desentendimentos e relações familiares (se quisermos escrever crítica) ou elencar apenas algumas afinidades (se nos bastar fazer listas).

Imaginemos agora que o autor destas linhas decide partir em viagem e elege a Baviera como seu destino. Em Munique, a capital desse estado alemão, cai um nevão e passear ao ar livre revela-se pouco exequível. Visitadas as três *Pinakotheken*, falta ainda conhecer o Museum Brandhorst. No piso superior, depois de algumas salas com obras de Twombly (entre outros), encontra-se uma galeria propositadamente desenhada para receber o políptico *Lepanto* (2001) do mesmo autor, uma obra composta por 12 telas de grandes dimensões (mais de dois por três metros) e que causa um impacto difícil de descrever — mas fácil de observar — naqueles que entram nesse espaço pela primeira vez. Percorrendo demoradamente a extensão onde se sucedem as partes da obra, nota-se pouco a pouco que há muitas semelhanças entre todas elas. A afinidade mais imediata é formal: não só os materiais utilizados (nomeadamente tinta acrílica e lápis de cera) parecem ser os mesmos, como a divisão em várias telas (e o espaço que as afasta entre si) se revela um pouco artificial. Prestando atenção, as diversas técnicas, cores e configurações que preenchem a superfície pictórica são idênticas, assim como os seus vestígios, as marcas da

actividade que as criou. As telas foram sucessivamente intervencionadas, umas a seguir às outras ou quase simultaneamente, e durante esses processos não estavam afastadas<sup>64</sup>; ligando as telas entre si, de acordo com a ordem de composição identificada, reconhecem-se vários pares, trios e quartetos possíveis<sup>65</sup>, e começa-se a perceber que, na disposição em que as mesmas se encontram expostas, a ordem que lhes preside não é idêntica àquela da cronologia da execução. Há, contudo, uns elementos, umas marcas que este observador não consegue deixar de notar e de ligar umas às outras, porque são muito similares entre si e se repetem inúmeras vezes.

Na senda da abordagem cautelosa recomendada, e estando cientes de que não é lei a existência de *tema* ou de figuração, do carácter não-mimético, não-figurativo e não-narrativo da(s) obra(s) em questão não se segue um quietismo. Pelo contrário, da observação subsiste um «efeito»<sup>66</sup>, uma impressão sensitiva e de carácter geral que, enquanto um todo, não pode ser decomposto num número identificável de elementos; nesse efeito, nessa «cintilação» irreduzível, poder-se-ia perceber um «figural»<sup>67</sup> (mais sobre isto a seguir). Mesmo não sendo integralmente decomponível, ao efeito causado estão associados um número de ligações e de associações plausivelmente mais intensas, porque mais recorrentes do que outras conexões possíveis. Já foram destacados alguns aspectos presentes no painel IX de *Lepanto* (reproduzido na IMAGEM 4.3) e que são transversais aos restantes membros da série: destas ligações que podem ser feitas entre eles, foi dado o exemplo do tamanho de todas as telas e dos materiais, que são praticamente constantes, ou ainda as marcas gravadas a lápis de cera, que têm formas muito parecidas entre si e registam pouca variação cromática (cinzentos e pretos ou tons de encarnado) e formal. (Salvo os painéis I, IV, VIII e XII, que têm uma outra lógica própria, e que adiante será abordada de passagem.) Em todas as partes do políptico, sem excepção, o uso da tinta é notoriamente abundante, tornando-se o acrílico num *medium* fluido, que alaga o campo pictórico e escorre de cima para baixo: a estas inundações Twombly chamava lagos ou piscinas (*ponds*), e este efeito, de facto, tem qualquer coisa de *líquido*.

Dentro destes espaços líquidos encontram-se inscrições a cera, feitas com força, marcas de uma violência exercida sobre a tela, uma solidez que contrasta com a leveza da tinta em escorrimento que chega a sobrepor-se-lhes. No funcionamento destes espaços pictóricos delimitados — e, num sentido mais vasto, de uma série —, uma lógica tão importante como aquela das semelhanças é a da *diferenciação*: não só observar como várias coisas são diferentes umas das outras, mas ainda como se afastam e antagonizam; fazer ligações é, também, reparar em relações de choque e inconformidades. Uma diferenciação importante nesta obra é a



oposição entre dois materiais, a sua mútua justaposição aliada à disparidade de intensidade da força com que foram colocados na tela. Estando no centro da sala de *Lepanto*, o campo visual do espectador encontra-se completamente preenchido pela distribuição das telas que percorre no sentido horizontal; aproximando-se de uma das partes, o espaço pictórico, mesmo nas poucas superfícies em que parece ser quase da cor da tela, está praticamente todo preenchido por um elemento líquido, tinta entretanto seca que escorreu de cima para baixo — o carácter perpendicular da observação de uma parte a pequena distância diferencia-a da visão global das partes, porque o vertical suscita um tipo de atenção que circunscribe o espectro das ligações, um extracto do efeito produzido pela observação no sentido horizontal.

A ideia de «obra» abarca o número dos seus constituintes, da mesma maneira que o «efeito» contém o conjunto das percepções particulares numa entidade englobante, sendo este o âmbito restrito de parentesco já mencionado. Visitando as outras salas do museu bávaro ou as vastas galerias de outras instituições europeias e norte-americanas, novas percepções dão entrada no arquivo mental do observador: à gaveta «Twombly, Cy (1928-2011)» são somadas mais fichas de obras que patenteiam esta etiqueta e começa-se a fazer mais ligações. À medida em que são colacionados os exemplares, sobressaem relações de semelhança do mesmo tipo daquelas encontradas em *Lepanto*: em certos períodos temporais, não só os materiais são idênticos, como as marcas com eles feitas são comparáveis. Diante de *Primavera* (IMAGEM 4.4) ou de *Coronation of Sesostris* (IMAGEM 4.5), como evitar a memória de *Lepanto* (IMAGEM 4.3)? Ainda que, com todas as precauções, saibamos que os elementos são — até prova em contrário — meros átomos, o reconhecimento é quase automático. Isto não compromete a capacidade de dar justificações: ao invés, o carácter genuíno desse imediato das ligações corrobora a fraca mediação (raciocínios, esquemas interpretativos prévios, etc.) que estas sofreram; numa palavra, são quase involuntárias. Na memória visual do espectador somam-se entradas nas listas de coisas ligadas; por sua vez, estas coisas elencadas têm em comum um ou mais rótulos, além das características formais que levaram à listagem; assim sendo, talvez estejam reunidas as condições para se conceder que isto não é uma mera coincidência.

Não esquecendo a discussão sobre cuidados preliminares (especialmente com títulos e analogias), mas tendo em conta a repetição de algumas marcas, não só numa obra que funciona como uma série de elementos, como outrossim em diversas outras obras, esta proliferação pode ser uma forma de auto-citação ou, dito de outra maneira, um recurso a uma biblioteca privada de referências<sup>68</sup>. Esta ideia pode conferir uma certa unificação aos trabalhos de um autor e, nesse

caso, permite falar de uma «linguagem» idiossincrática, um sistema com um funcionamento particular: ao repetir marcas muito parecidas, o autor pode estar a participar num jogo com regras próprias e essas marcas podem ter uma referência definível, se esse jogo se aproximar, e.g., de uma ideografia. Quando Twombly afirma que sempre empregou *referência* e que nunca separou a literatura da pintura<sup>69</sup>, não está a dizer que os seus quadros ou esculturas têm um assunto ou que são históricos como a janela albertiana, porque as obras não são ilustrativas nem são *sobre* isto ou aquilo. Uma referência, do mesmo modo que um título, pode ser um «ímpeto ou uma direcção»<sup>70</sup>, um mote que influencia (quicá preside a) o *efeito* que constitui a obra.

Glosando uma citação feita, num quadro intitulado *The Italians* não devemos procurar coisas italianas em lado nenhum, excepto na palavra «italianos», para não morder o isco da analogia pronta a servir. O «efeito italiano» é aquilo que resta do efeito desse impulso «italiano», o resultado de algo que accionou a criação; «italiano», contudo, é uma qualificação indeterminada sempre que não seja explicada mediante outros recursos, desconhecida do espectador que acede a um registo da performance, e só tem conteúdo quando a relação entre causa e efeito lhe é de alguma forma revelada. Não é certo que haja alguma prerrogativa ou privilégio autoral na descrição ou no esclarecimento dessa causalidade, porque, como se verá, há limites intransponíveis para as coisas que podem ser ligadas. Façamos um breve interlúdio para falar de algumas marcas de *Lepanto* e do figural, antes de regressar à descrição de efeitos.

Os elementos que se repetem na IMAGEM 4.3, na IMAGEM 4.4 e na IMAGEM 4.5 são — diz-nos o autor<sup>71</sup> — *barcos*: mais do que simples marcas, são ideogramas repetidos e reconfigurados com pouca variação de obra para obra (quer sejam pinturas, esculturas, fotografias ou litografias), presenças assíduas desde as pictografias da década de 1960 e motivo tendencialmente predominante a partir das séries da década de 1980. Estes ideogramas foram alvo de várias descrições e explicações (feitas tanto pelo artista como por intérpretes), mas, quaisquer que sejam os sentidos que se lhes impute, o que aqui interessa é que a sua difusão — ou até uma certa unificação formal — por um grande número de criações não é sinónima de convertê-las a todas numa *mesma* coisa. Cy Twombly não está, de modo algum, a pintar sempre o mesmo quadro ou a fazer a mesma escultura: as coisas que faz diferenciam-se entre si, não só mediante o jogo de outras características formais (suportes materiais ou cromatismos completamente variegados, por exemplo), como através das distintas referências (no sentido especial do parágrafo acima) e pontos de partida que as impulsionam, o que é corroborado pela variedade dos títulos (*Lepanto*; *Primavera*; *Coronation of Sesostris*).

Face a uma obra, não tendo esta assunto ou história e sendo indiferente a propósitos (para-) miméticos, aquilo que o observador tem diante dos seus olhos é um momento congelado, uma fotografia de uma explosão de algo — emoções e sensações, ímpetos, motes, *inter alia* — que não presenciou, não sentiu, e que dificilmente vê. Esses vestígios entrevistos, materializados em marcas, são o *figural*: algo que ficou dessa causa que é desconhecida, produzindo uma impressão na qual, ainda que os elementos constituintes possam ser difusos e indiscerníveis, gera um efeito; esse efeito não é uma figuração nem uma imitação identificável, mas mostra qualquer coisa, ainda que ela não se possa ver bem. Esta é uma outra forma de dizer que, tanto no mote que serve de impulso à realização de uma obra, como no produto do trabalho de um artista, ainda que os efeitos produzidos não sejam claros e distintos, este carácter difuso não é necessariamente desprovido de conteúdo. Há coisas que se podem saber sem se saber ao certo por que razão se sabem e há coisas que se sabem vagamente, mesmo sem se saber explicá-las ou sem ter consciência de as conhecer.

De volta à descrição de efeitos, vejamos como algumas marcas de *Lepanto* podem ajudar a clarificar um pouco o seu *figural*. A actual Nafpaktos, em veneziano *Lepanto*, ficou celebrizada por ter sido o local onde se deu a última grande batalha naval do Mediterrâneo exclusivamente com galés, à qual foi dada uma enorme importância simbólica e histórica, com uma recepção ímpar na cartografia, literatura e pintura. Na manhã do domingo 7 de Outubro de 1571, duas armadas encontram-se a norte do Golfo de Corinto e a Santa Aliança (coligação de armadas católicas) vence os seus inimigos, impedindo a expansão do Império Otomano no lado europeu do Mediterrâneo. (E, precisamente 420 anos depois, o mundo assiste aos primeiros conflitos bélicos transmitidos em tempo real a partir das frentes, sobretudo através da cobertura que o canal televisivo CNN faz da Guerra do Golfo Pérsico.) Ora, *Lepanto* é precisamente o título desse políptico de que se tem vindo a falar. Quer na batalha que ocorreu em Lepanto, quer em *Lepanto* de Twombly, encontra-se-nos vedado o acesso directo àquilo que aconteceu: não é possível recuar no tempo e no espaço, nem aceder às consciências dos intervenientes, mesmo que se possa encontrar coisas remanescentes desses eventos, como (entre)ver índices, imagens ou outras coisas que restaram. Sabendo o que são algumas marcas de um autor e tendo conhecimentos básicos sobre batalhas navais, recorrer ao adjectivo «naval» para descrever o efeito que cause estar na presença de *Lepanto* pode ter propriedade. Fica por definir o que é exactamente um efeito «naval», mas sabe-se que tem qualquer coisa que ver com barcos, água e, talvez, explosões. (Estas outras configurações aludidas são também recorrentes e têm sido descritas como

explosões líquidas e desabrochares florais; não sendo imediatamente pertinente fazer esta prova, pede-se ao leitor que conceda a sua plausibilidade.)

Aquilo que o nosso alvo de análise revela é a importância de fazer ligações, de prestar atenção a muitas coisas, nomeadamente a dissemelhanças e a recorrências; para isso, é útil perceber se há relações de semelhança e definir critérios para seleccionar os candidatos a comparações. Aquilo que o quadro considerado e a histórica batalha naval têm em comum é que não se resumem a barcos; na realidade, ambos suscitam um argumento sobre a insuficiência de aquilo que se vê directamente, sobre ver e não perceber tudo o que causa os efeitos produzidos e, no extremo, sobre os limites da actividade de fazer ligações. Metadados e etiquetas, assim como colecções e famílias, são elementos supervenientes às obras que podem ajudar a fazer ligações com outras coisas que não se observam imediatamente nelas (ainda que possam trazer o risco de dispersar a atenção do alvo ou de confundir duas coisas que são diferentes). Por mais elementos extrínsecos disponíveis, descobertas de marcas, identificações de ideogramas e decifrações de regras privadas, não é forçoso que os efeitos possam ser descritos completamente, ainda que se possam dizer muitas coisas apropriadas sobre eles. Quer se abordem as obras com expectativas muito elevadas ou mais modestas, a empresa pode ficar incompleta ou pode ser interminável: a razão para isso é que não há um conjunto de passos que, uma vez percorridos, garantam a chegada a uma meta ou um resultado; mais, como se disse na discussão acerca dos processos de leitura, podem até ser descobertos múltiplos sentidos simultâneos. (Repita-se que não há aqui qualquer derrotismo interpretativo; antes pelo contrário, deve ser sublinhado que podem ser feitas descrições perfeitamente adequadas.)

Para terminar, o que se tentou explicar durante estas linhas é que, por mais que se faça, há uma cisão incontornável que não deve ser esquecida: uma coisa é um objecto — uma obra (de arte) — e outra coisa são os observadores e as restantes existências. Esse objecto alvo de atenção não «fala por si», não diz coisas a quem quer que seja, nem comunica de forma alguma: está simplesmente aí onde pode ser encontrado. Não importa se esta constatação é ou não um truísmo, muito menos quando se está na presença de um objecto; quando isso acontece, o que importa somente é estar ciente das diferenças de espécie e evitar quimeras e outras confusões.



IMAGEM 4.1

Cy Twombly, *Aurora*, 1981

Madeira, flor de plástico, corda, tinta, gesso, pregos e arame; 134,6 × 109,5 × 21,1 cm

Colecção privada, Roma

© Cy Twombly Foundation

IMAGEM 4.2 (primeira imagem da p. 62)

Cy Twombly, *The Italians*, 1961

Óleo, lápis e *crayon* sobre tela; 199,5 × 259,6 cm

The Museum of Modern Art, Blanchette Hooker Rockefeller Fund, 504.1969

© Cy Twombly Foundation

IMAGEM 4.3 (segunda imagem da p. 62)

Cy Twombly, políptico *Lepanto*, painel IX de XII, 2001

Tinta acrílica e lápis de cera sobre tela; 215,3 × 335,3 cm

Museum Brandhorst, Sammlung Udo & Anette Brandhorst

© Cy Twombly Foundation





IMAGEM 4.4

Cy Twombly, *Primavera*, parte do políptico *Quattro Stagioni (A Painting in Four Parts)*, 1993-5

Tinta acrílica e óleo, lápis de cera e lápis sobre tela; 313,2 × 189,5 × 3,5 cm

Tate Modern, T07887

© Cy Twombly Foundation



IMAGEM 4.5

Cy Twombly, políptico *Coronation of Sesostris*, painel V de X, 2000

Tinta acrílica, lápis de cera e lápis sobre tela; 206,1 × 156,5 cm

Pinault Collection (François Pinault Foundation)

© Cy Twombly Foundation



# Coda

Em 1991, Hans Ulrich Obrist abordou Twombly para uma entrevista. Recusando-se a ser levado a falar sobre o seu trabalho, Twombly encontrou-se com ele num café em Roma e falou sobre poesia.<sup>72</sup>

Um francês afirmou celeberramente que o Louvre é como uma morgue. Além do silêncio sepulcral que reina em alguns corredores e do ar sorumbático dos guardiães dos museus e de diversos sítios onde se conservam obras (de arte), a justaposição dos termos da metáfora estende-se ainda a uma outra realidade: tal como os objectos que nos rodeiam, os defuntos não falam connosco. Uma tela pendurada numa sala é, neste sentido, como um corpo inanimado, uma formação mineral ou um protista; a todas estas coisas é possível prestar atenção, sobre elas pode-se fazer considerações e até perguntas, desde que não se espere reciprocidade ou ouvir quaisquer respostas que não sejam dadas por nós mesmos ou por outras pessoas (vivas). Um desses casos em que se conversa mas não se obtêm respostas é quando se fala sobre arte — ou melhor, quando se descreve efeitos causados pela observação de obras de arte. À semelhança de um monólogo, quando conversamos com um quadro apenas ouvimos o eco da nossa voz; a diferença entre monologar e falar sobre arte é que, neste tipo de conversa, há uma distância irreduzível entre nós e uma obra, ao passo que, naquele outro, é como se nos víssemos num espelho, porque somos em simultâneo o sujeito e o objecto da percepção, independentemente de nos conseguirmos distanciar (ou não) em relação a nós próprios.

A necessidade de fazer ligações advém da falta de contiguidade entre quem presta atenção e o alvo do seu interesse. Às várias coisas que são feitas não para colmatar mas para tornar produtiva essa distância — estabelecer relações (de semelhança ou de dissemelhança), contar histórias ou ensaiar descrições de efeitos produzidos pela observação de objectos —, a essas actividades que são o oposto de ser indiferente chamou-se simplesmente *interpretar*. Importa aqui sublinhar um ponto, já que continuam a proliferar apologistas de abordagens para-científicas: mesmo que existisse um método — com as respectivas grelhas de actividades e listas de estádios a percorrer — e a sua eficácia pudesse não ser propriamente nula (no sentido em que produziria uma coisa qualquer), a satisfação de operações predefinidas não dirimiria o papel do

sujeito, não apagaría as suas faculdades (ainda que as possa conformar ou constringer a uma identidade compartilhada) e não garantiria o desinteresse ou a neutralidade. Não existe algo a que se possa chamar objectividade: existem, sim, objectos (e a sua *objectualidade*). As diversas formas em que se pode traduzir a atenção que um sujeito presta a uma coisa dependem de uma série de variáveis que não são contornáveis (como já foi debatido) e é isso que permite diferenciá-las umas das outras e dizer que não são passíveis de adequação ou conformação a modelos prévios. Fazer *interpretação sem curadoria* é fazer ligações sem se encontrar antecipadamente decidido aquilo que poderá ser ligado e como é que isso poderá vir a ser feito — quando e se se fizerem associações, elas são feitas sem um programa.

A ideia de *curar* o que quer que seja é sedutora e até poderia ser teoricamente inócua, embora, na prática, peque por não fazer as coisas certas. Se o leitor tiver chegado a esta frase sem saltar nenhuma das anteriores, certamente estará lembrado de que são inúmeras as vezes neste ensaio em que se prescreve cautela, se recomenda cuidados e são feitas ressalvas; o entendimento que preside a estes avisos também já foi referido: é possível que nos perguntem por que razão fazemos aquilo que fazemos e, na medida em que são actos intencionais, apresentaremos justificações (havendo coisas que conseguimos explicar com mais facilidade do que outras). Daí que as precauções sejam saudáveis — em abstracto, desconfio que requeira menos justificações esclarecer por que razão ligo (o efeito causado por) uma obra de Ticiano a uma outra de El Greco (e.g., este aprendeu a resolver problemas técnicos específicos com aquele), do que necessitaria para explicar as ligações entre El Greco e um outro artista que, por hipótese, pintasse segundo a «*maniera greca*» — e que possam regular as expectativas e o que alguém se propõe dizer. «Curar», nesta lógica, seria elencar critérios normativos mínimos, porventura regular a sua prioridade, e definir regras básicas tais como «descreva aquilo que está a ver» ou «justifique as suas afirmações» — mas esse, como se começou por diagnosticar, não é o caso.

O cerne do problema tipificado pelas práticas curatoriais é a secundarização da objectualidade em favor da conversa, i.e., a prevalência do discurso interpretativo em detrimento do seu ponto de partida. O *métier* dos curadores é sintomático desta patologia, visto fazer de tudo um pouco: as ligações que faz são parecidas, ao mesmo tempo, com aquelas que restauradores, avaliadores, críticos ou historiadores da arte fazem — mas, precisamente por alegarem poder fazer de tudo um pouco, este seu hibridismo não se traduz num campo de acção que possa ser circunscrito (porque varia consoante os agentes e as suas intenções) e, portanto, aquilo que os define é não terem uma identidade. Admitindo este supremo grito de liberdade, e

se cada qual puder fazer como achar melhor, então ninguém está a fazer a mesma coisa ou, pelo menos, torna-se mais difícil de caracterizar o que fazem porque não há um padrão ou uma medida. Eis a razão pela qual, nos capítulos antecedentes, a *curadoria como interpretação* foi discutida recorrendo a uma *via negativa*, à qual podemos chamar de modo abreviado «posição irrealista».

O irrealismo — dos curadores, de alguns departamentos das universidades e do público que fala das emoções ou dos grandes valores veiculados pelas obras (de arte) — manifesta-se quando as generalidades se descolam das unidades particulares, quer sob a forma de doutrinas, ideologias ou programas que constroem a observação e lhe são embutidas, quer como ilustração de um ponto ou de um conceito, quer ainda quando a conversa produzida reescreve — ou melhor, metamorfoseia — os objectos. Curiosamente, as mesmas pessoas que dizem que as suas prioridades são as obras e os artistas — e que consideram acessório aquilo que fazem — são aquelas que têm o poder de emitir pareceres que valorizam extraordinariamente as obras (de um artista), os árbitros da qualidade (artística) das mesmas. Ou seja, esses «fazedores-de-ligações» não fazem simples ligações (as que se descreveram como fazer interpretação *sem* curadoria); na realidade, criam ligações, produzindo — ou combinando — realidades novas (são, por isso, fazedores de discursos ou mesmo de obras), ou então conferem — ou retiram — estatutos e facilitam transacções (são juízes de valor e comerciantes). Em qualquer dos casos, a sua actividade é interventiva de uma forma violenta, alterando as obras não só na sua perspectiva (cada um é livre de pensar o que quer), mas também de um modo que constroem a percepção das mesmas por parte de terceiros. Este ponto deve ser enfatizado: quando isto acontece, aquilo que a prática curatorial faz é condicionar o valor a atribuir por outrem, as condições de apresentação e as demais realidades associadas às obras.

Há muitos desentendimentos generalizados no mundo das pessoas que não criam obras de arte mas que se interessam por coisas feitas por artistas; um desses desacordos diz respeito àquilo que, mesmo não criando, elas poderão fazer. De um lado, encontram-se aqueles *globetrotters* que, apesar de tudo, querem fazer muitas coisas, contribuir com as ideias que impõem aos outros, mostrar novas formas de ver (passe a fórmula obscura) e deixar a sua marca; no outro extremo, situam-se umas quantas almas<sup>73</sup> que não aceitam que se lhes diga como pensar ou o que ver, que advogam moderação e expectativas refreadas e que, quando lhes é pedida, dão a sua opinião, esforçando-se por explicar com clareza as ligações que fazem a partir das suas observações — interpretam (obras de arte) sem curadoria, e isso basta-lhes perfeitamente.

## Capítulo 1 [pp. 10-19]

<sup>1</sup> David Balzer relata a experiência deste acontecimento no seu livro *Curationism: How Curating Took Over the Art World and Everything Else* (London: Pluto Press, 2015), 7-10. Comecei por ensaiar alguns tópicos deste capítulo numa revisão: Tomás N. Castro, “Hans Ulrich Obrist, com Asad Raza. 2015. *Ways of Curating*. Londres: Penguin Books + David Balzer. 2015. *Curationism: How Curating Took Over the Art World and Everything Else*. Londres: Pluto Press”, *Forma de Vida*, Recensão n.º 90, 22/02/17 (disponível em: <http://formadevida.org/recensoes/90-hans-ulrich-obrist-2015-ways-of-curating-david-balzer-2015-curationism-tomas-n-castro>; consultado em 01/03/2017).

<sup>2</sup> «The new plan, or rather the expanded plan, helps me pursue my ambitions while maintaining dignity and self-respect. It involves watching, listening, and putting yourself in good company. [...] It's mostly about comparison. You have to figure out what works for others if you want to understand what might work for you. The listening part means more than just using your ears, although the ears are important, and putting yourself in good company can involve a lot of strategy. Examples of this are having yourself paged in public places along with the name of someone important like Beatrix Ruf or Hans-Ulrich Obrist.» *Hans Ulrich Obrist Hear Us*, featuring Bill Burns (London: Black Dog Publishing, 2015), 62-63.

<sup>3</sup> Os subscritores são Carl Andre, Hans Haacke, Donald Judd, Barry Le Va, Sol LeWitt, Robert Morris, Dorothea Rockburne, Fred Sandback, Richard Serra e Robert Smithson. Na declaração publicada lê-se: «The undersigned affirm the following points, prompted primarily in response to documenta 5, but pertaining to all exhibition conditions. 1. It is the right of an artist to determine whether his art will be exhibited. It is the right of an artist to determine what and where he exhibits. 2. A work of art should not be exhibited in a classification without the artist's consent. 3. An artist must have the right to do what he wants without censorship in the space allotted in the catalogue.» *Artforum*, Vol. 10, No. 10 (June 1972); texto reproduzido em Charles Green and Anthony Gardner, *Biennials, Triennials, and documenta: The Exhibitions That Created Contemporary Art* (Oxford: Wiley Blackwell, 2016), 25-26.

<sup>4</sup> Green and Gardner, *Biennials, Triennials, and documenta*, 20. O conceito de *curatorial* abarca muitos domínios de actividade, um problema que será retomado neste capítulo; atente-se ao que escreve a teorizadora do conceito sobre a actividade da curadoria: «Today I imagine curating as a way of thinking in terms of interconnections: linking objects, images, processes, people, locations, histories, and discourses in physical space like an active catalyst, generating twists, turns, and tensions.» Maria Lind, “The Curatorial” [2009], in *Selected Maria Lind Writing*, ed. Brian Kuan Wood (Berlin: Sternberg Press, 2010), 63.

<sup>5</sup> “Cultural Confinement” foi originalmente publicado em alemão no catálogo da *documenta 5: Befragung der Realität – Bildwelten heute* (Kassel: Documenta, 1972), 74 e em inglês em *Artforum*, Vol. 11, No. 2 (October 1972); reproduzido em *Robert Smithson: The Collected Writings*, ed. Jack Flam, 2<sup>nd</sup> edition (Berkeley: The University of California Press, 1996), 154.

<sup>6</sup> Hans Ulrich Obrist, with Asad Raza, *Ways of Curating* (London: Penguin Books, 2015), 1.

<sup>7</sup> Lilia Ziamou, “Hans Ulrich Obrist: On Ways of Curating”, *The Huffington Post*, 02/12/2016; cf. «Temos não apenas a curadoria de objectos, mas também de não-objectos, de conceitos. Podemos trabalhar com objectos, não-objectos, ou os quasi-objectos de Michel Serres. Mais recentemente, Timothy Morton fala dos hiper-objectos. A definição mais satisfatória de curadoria veio do escritor J.G.

Ballard. Dizia-me ele que o curador era uma espécie de fazedor de ligações. Mas também há as ligações entre pessoas, que vejo como uma parte fundamental do meu trabalho.» Valdemar Cruz, “Hans Ulrich Obrist: «Gosto da ideia de editar o tempo»”, in *E: A Revista do Expresso*, edição 2298 (12/11/2016): 22 (norma ortográfica alterada).

<sup>8</sup> Obrist, *Ways of Curating*, 10-11.

<sup>9</sup> Obrist, *Ways of Curating*, 81.

<sup>10</sup> Alguns exemplos em Obrist, *Ways of Curating*, 22-24, e sobretudo em Balzer, *Curationism*, 110-113 *passim*.

<sup>11</sup> Obrist, *Ways of Curating*, 98 e 155, respectivamente; cf. «Exhibitions, I believe, can and should go beyond simple illustration or representation. They can *produce reality themselves*. [...] As such, one must ceaselessly question these conventions and change the rules of the game.» *Ibid.*, 167-168.

<sup>12</sup> Veja-se, por exemplo, Pierre Bourdieu, “Le champ littéraire”, *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol. 89, Num. 1 (1991): 3-46.

<sup>13</sup> A propósito da genealogia de influências de Obrist e da própria história da curadoria, vd. Hans Ulrich Obrist, *A Brief History of Curating* (Zurich: JRP|Ringier, 2008).

<sup>14</sup> David Levi Strauss, “The Bias of the World: Curating after Szeemann and Hopps”, in *From Head to Hand: Art and the Manual* (New York: Oxford University Press, 2000), 154.

<sup>15</sup> “My London: Hans Ulrich Obrist”, *Christie’s Art World News*, Interviews, 14/10/2015, excerto de *London Burning: Portraits from a Creative City*, ed. Hossein Amirsadeghi (London: Thames & Hudson, 2015).

<sup>16</sup> Hal Foster, “Exhibitionists”, *London Review of Books*, Vol. 37, No. 11 (04/06/2015): 13-14.

<sup>17</sup> Uma expressão utilizada inúmeras vezes por Balzer (*Curationism*, 3 *passim*).

## Capítulo 2 [pp. 20-30]

<sup>18</sup> Traduz-se a partir da versão latina, que foi escrita com recurso a uma nomenclatura mais precisa do que a versão em dialecto toscano (o que leva Rocco Sinisgalli a defender que o texto latino é uma depuração do texto italiano, mais antigo). Importa, por isso, confrontar as duas lições: «De hac igitur, caeteris omissis, referam quid ipse dum pingo efficiam. Principio in superficie pingenda quam amplum libeat quadrangulum rectorum angulorum inscribo, quod quidem mihi pro aperta finestra est ex qua historia contueatur, illicque quam magnos velim esse in pictura homines determino.» Leon Battista Alberti, *De pictura*, I, 19; «Qui solo, lassato l’altre cose, dirò cose, dirò quello fo io quando dipingo. Principio, dove io debbo dipingere scrivo uno quadrangolo di retti angoli quanto grande io voglio, el quale reputo essere una finestra aperta per donde io miri quello che quivi sarà dipinto; e quivi ditermino quanto mi piaccino nella mia pittura uomini grandi [...]» Alberti, *Della pittura*, I, 19. Citado a partir de Leon Battista Alberti, *La peinture. Texte latin, traduction française, version italienne*, édition de Thomas Golsenne et Bertrand Prévost, revue par Yves Hersant (Paris: Éditions du Seuil, 2004), que reproduz os textos latinos e italianos editados por Cecil Grayson; cf. Leon Battista Alberti, *On Painting*, translated by Cecil Grayson, with an introduction and notes by Martin Kemp (London: Penguin Books, 2004); sobre os problemas textuais das duas versões do texto, veja-se Leon Battista Alberti, *On Painting. A New Translation and Critical Edition*, edited and translated by Rocco Sinisgalli (Cambridge: Cambridge University Press, 2013).

<sup>19</sup> Este mosaico de Giotto di Bondone com o episódio de Cristo e S. Pedro caminhando sobre as águas (Mt 14, 24-33) foi destruído na sua quase totalidade durante as obras de construção da nova Basílica de S. Pedro (no século XVII), sobrevivendo apenas alguns fragmentos e desenhos (destaque-se uma cópia de Parri Spinelli, no Metropolitan Museum of Art, em Nova Iorque).

<sup>20</sup> «[...] omnia ad agendam et docendam historiam congruant necesse est.» Alberti, *De pictura*, II, 42; cf. «[...] tutto appartenga a ornare o a insegnarti la storia.» Alberti, *Della pittura*, II, 42.

<sup>21</sup> A fundamentação desta opção de tradução encontra-se extensamente explicitada em Alberti, *La*

peinture, 331-340.

<sup>22</sup> Simónides de Ceos *apud* Plutarco, *De gloria Atheniensium*, in *Moralia* IV, 25 (346 F); a mesma citação também aparece em *Quomodo adolescens poetas audire debeat*, in *Moralia* I, 2 (17 F), e *Quomodo adulator ab amico internoscatur*, in *Moralia* I, 4 (58 B), onde Plutarco faz um *simile* com a máxima de Simónides e defende que certos elogios são formas de adulação (κολακεία) silenciosa; em *Quaestiones convivales*, in *Moralia* IX (748 A-B), Plutarco defende que o dito de Simónides acerca da pintura pode ser adaptado a uma descrição da dança (ὄρχησις) e, deste modo, chamar-se com maior propriedade a dança de poesia silenciosa e a poesia de dança falante, uma vez que, ao contrário da relação entre pintura e poesia, a dança e a poesia estão — ainda segundo Plutarco — completamente associadas e fazem um uso significativo uma da outra.

<sup>23</sup> Vd. Horácio, *Ars poetica* (Epistula ad Pisonem), v. 361, e G. E. Lessing, *Laokoon: oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie* (1766), in Gotthold Ephraim Lessing, *Literaturtheoretische und ästhetische Schriften*, Herausgegeben von Albert Meier (Stuttgart: Reclam, 2006), 49-93; vd. Leonard Barkan, *Mute Poetry, Speaking Pictures: Essays in the Arts* (Princeton: Princeton University Press, 2013), 27-74.

<sup>24</sup> Continuando a ser irrelevante, para este argumento, determinar se é factual ou não.

<sup>25</sup> Erich Auerbach, *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature* [*Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* (1946)], translated by Willard R. Trask (Princeton: Princeton University Press, 2003), 6.

<sup>26</sup> Auerbach, *Mimesis*, 17 *passim* e 23.

<sup>27</sup> «[...] Ἀδάμ ὅς ἐστιν τύπος τοῦ μέλλοντος.» Rm 5, 14; cf. «[...] the figural interpretation changed the Old Testament from a book of laws and a history of the people of Israel into a series of figures of Christ and the Redemption, such as we find later in the procession of prophets in the medieval theater and in the cyclic representations of medieval sculpture. [...] Figural interpretation establishes a connection between two events or persons, the first of which signifies not only itself but also the second, while the second encompasses or fulfills the first. The two poles of the figure are separate in time, but both, being real events or figures, are within time, within the stream of historical life.» Erich Auerbach, “«Figura»”, in *Scenes from the Drama of European Literature*, translated by Ralph Manheim (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984), 52-53.

<sup>28</sup> Cf. Stanley Fish, “Yet Once More”, in *Professional Correctness: Literary Studies and Political Change* (Oxford: Clarendon Press, 1995), 8-12.

<sup>29</sup> A nomenclatura é definida tardiamente a partir de um dístico citado por Nicolau de Lira, por volta de 1330, na sua *Postilla à Epístola aos Gálatas*, no qual se lê «Littera gesta docet, quid credas allegoria, / Moralis quid agas, quo tendas anagogia» (*In Gal.* IV, 3; citado na Bíblia de Douay-Rheims e na *PL* CXIII, 28D Migne); a este respeito, veja-se Henri de Lubac, *Exégèse médiévale: les quatre sens de l'Écriture*, Première partie, tome I (Paris: Aubier, 1959), 23 e René Roques, “H. de Lubac. *Exégèse médiévale: les quatre sens de l'Écriture*”, *Revue de l'histoire des religions* 158, 2 (1960): 204-219.

<sup>30</sup> A este propósito, relembre-se a célebre fórmula de S. Gregório Magno: «Idcirco enim pictura in ecclesiis adhibetur, ut hi qui litteras nesciunt saltem in parietibus uidendo legant, quae legere in codicibus non ualent.» *Ep.* IX, 209 (*Registrum epistularum*, *CCSL* CXL A, 768, 12-14).

<sup>31</sup> Vd. Gn 37, 23-24 e Jn 1, 15-2, 1; cf. Gn 49, 9; Is 11, 10; Ct 5, 2; Sl 78 (77), 65.

<sup>32</sup> James Elkins, em “What Is Visual Literacy?” (in *Visual Studies: A Skeptical Introduction* (New York: Routledge, 2003), 125-195) faz um excelente estudo desta questão, diagnosticando a sua genealogia e as especiais dificuldades que levanta.

<sup>33</sup> Hans Belting, “The New Role of Narrative in Public Painting of the Trecento: *Historia* and Allegory”, in *Pictorial Narrative in Antiquity and the Middle Ages*, edited by Herbert L. Kessler and Marianna Shreve Simpson (Washington: National Gallery of Art, 1985), 151.

<sup>34</sup> «It was through Christianity that the book received its highest consecration. Christianity was a religion of the Holy Book. Christ is the only god whom antique art represents with a book-scroll. [...] It

is characteristic of the Middle Ages in the West that the two so different worlds not only come into contact but also intersect and interpenetrate one another—as do Church and school, piety and learning, symbolism and grammar.» Ernst Robert Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages* [*Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (1948)], translated from the German by Willard R. Trask (Princeton: Princeton University Press, 2013), 310-311.

<sup>35</sup> «History of *style* (insight into the manner in which, under varying historical conditions, *objects* and *events* were expressed by *forms*).» Erwin Panofsky, “Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art” [“Introductory”, in *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance* (New York: Oxford University Press, 1939)], in *Meaning in the Visual Arts* (Chicago: The University of Chicago Press, 1982 [1955]), 40-41.

<sup>36</sup> A este respeito, justifica-se citar, na sua quase totalidade, uma nota muito pertinente: «Whether we deal with historical or natural phenomena, the individual observation assumes the character of a “fact” only when it can be related to other, analogous observations in such a way that the whole series “makes sense”. This “sense” is, therefore, fully capable of being applied, as a control, to the interpretation of a new individual observation within the same range of phenomena. If, however, this new individual observation definitely refuses to be interpreted according to the “sense” of the series, and if an error proves to be impossible, the “sense” of the series will have to be reformulated to include the new individual observation. This *circulus methodicus* applies, of course, not only to the relationship between the interpretation of motifs and the history of style, but also to the relationship between the interpretation of images, stories and allegories and the history of types, and to the relationship between the interpretation of intrinsic meanings and the history of cultural symptoms in general.» Panofsky, “Iconography and Iconology”, 35, n. 3.

<sup>37</sup> Panofsky, “Iconography and Iconology”, 35-38.

<sup>38</sup> Importa mencionar que a concepção de «símbolo» de Panofsky surge nas sendas dos trabalhos de Aby Warburg e sobretudo da *Philosophie der symbolischen Formen* de Ernst Cassirer; cf. Panofsky, “Iconography and Iconology”, 38.

<sup>39</sup> James Elkins, *Why Are Our Pictures Puzzles?: On the Modern Origins of Pictorial Complexity* (New York: Routledge, 1999), 255.

### Capítulo 3 [pp. 31-43]

<sup>40</sup> «Item, ung tableau d’ivryre, de deux pièces, historiez de Passion [...]» *Inventaire du mobilier de Charles V, roi de France*, publié par Jules Labarte (Paris: Imprimerie nationale, 1879), 294, n. 2763.

<sup>41</sup> Raymond Koechlin, *Les ivoires gothiques français*, tome second (Paris: Auguste Picard, 1924), 285 *et seqq.*

<sup>42</sup> Vd. Sarah M. Guérin, *Marfins Góticos. Coleção Calouste Gulbenkian* [*Gothic Ivories: Calouste Gulbenkian Collection*], trad. Francisco da Silva Pereira (Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian; Londres: Scala, 2015), 72-79, e Raymond Koechlin, *Les ivoires gothiques français*, tome premier (Paris: Auguste Picard, 1924), 284-298.

<sup>43</sup> É observável a conservação de alguma camada de cimento (tecido que recobre a raiz dentária) nos cantos; para estas questões mais técnicas, veja-se Guérin, *Marfins Góticos*, 41, 46 e 76.

<sup>44</sup> Revela, igualmente, uma fonte ou um modelo iconográfico localizável. Trata-se de uma parte do ciclo escultórico que rodeia o coro da Catedral de Notre-Dame, em Paris, na *clôture* norte, realizada em c. 1305-1315, onde se encontram uma Fuga para o Egito também com Jesus, José e o burro a olhar para trás, uma Queda dos Ídolos (exactamente como aquela descrita no corpo de texto) e uma Apresentação no Templo, cenas todas elas muito similares no díptico da Fundação Calouste Gulbenkian. Há apenas um outro díptico em marfim com a cena da Queda dos Ídolos, a saber, o *Díptico com Cenas da Vida da Virgem* (na realidade são cenas da Infância e da Paixão de Cristo), Paris, c. 1360-1380, que se encontra em Londres,

na Wallace Collection ([Cat.] S250). Esta obra que se encontra em Lisboa partilha uma série de modelos iconográficos e semelhanças estilísticas com outros dípticos, como sejam um do British Museum, França, c. 1350-1400 (1855,1201.34) e outro do Bode Museum, também de origem francesa (Paris), c. 1340-1360 (634, 635).

<sup>45</sup> «And when the Lord came into Egypt, all the idols in the land were destroyed, as had been foretold by the prophet Isaiah.» Jacobus de Voragine, *The Golden Legend: Readings on the Saints*, trans. William Granger Ryan (Princeton: Princeton University Press, 2012), 57; Isaías (19, 1) profetiza que os ídolos do Egípto tremem diante do Senhor. A circulação da *Legenda aurea* e o díptico são contemporâneos.

<sup>46</sup> Jo 13, 1-20.

<sup>47</sup> Michael Baxandall, *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures* (New Haven: Yale University Press, 1985), 35-36.

<sup>48</sup> Vd. “Recent Acquisitions, A Selection: 2006-2007”, *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 65, no. 2 (Fall 2007): 18, e Wendy A. Stein, *How to Read Medieval Art* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 2016), 24-27; os conservadores do Metropolitan Museum of Art sugerem a influência das gravuras do ciclo da Paixão do Mestre E.S. (Alemanha, século XV) nas cenas deste tríptico.

<sup>49</sup> Ap 12, 7-12; a iconografia é muito semelhante à de S. Jorge a matar o dragão.

<sup>50</sup> A questão das ordens de sucessão e dos respectivos processos de leitura, em diversos períodos, encontra-se bem estudada; em jeito de introdução, veja-se estes estudos seminiais: Lew Andrews, *Story and Space in Renaissance Art: The Rebirth of Continuous Narrative* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995); Belting, “The New Role of Narrative in Public Painting of the Trecento”; Marilyn Aronberg Lavin, *The Place of Narrative: Mural Decoration in Italian Churches, 431-1600* (Chicago, The University of Chicago Press, 1990); Kurt Weitzmann, “Narration in Early Christendom”, *American Journal of Archaeology* 61, no. 1 (1957): 83-91.

<sup>51</sup> Baxandall, *Patterns of Intention*, 1.

<sup>52</sup> Cf. Daniel Arrasse, *On n’y voit rien. Descriptions* (Paris: Éditions Denoël, 2000), 14-15.

<sup>53</sup> Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy: A primer in the social history of pictorial style*, 2<sup>nd</sup> edition (Oxford: Oxford University Press, 1988), 34.

<sup>54</sup> Baxandall, *Painting and Experience*, 40-46; cf. Daniel Arrasse, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture* (Paris: Flammarion, 1996), 141.

#### Capítulo 4 [pp. 44-64]

<sup>55</sup> Roland Barthes, “Sagesse de l’art” [1979], in *Œuvres complètes. Tome III: 1974-1980* (Paris: Éditions du Seuil, 1995), 1023; cf. Barthes, “Cy Twombly ou «Non multa sed multum»” [1979], *Ibid.*, 1033-1047.

<sup>56</sup> Barthes, “Sagesse de l’art”, 1025.

<sup>57</sup> «Nominalism is the doctrine that only individual or disparate things exist and that our classifications of them are only contingent and changeable inventions. Pictorial nominalism [«Nominalisme pictural», na versão francesa] is the view that the “ideas” that allow us at a time and place to classify things pictorial are open to problematizing events and are not fixed by an essential nature. The aesthetic of such nominalism is the aesthetic that opens these ideas to our judgment.» Thierry de Duve, *Pictorial Nominalism: On Marcel Duchamp’s Passage from Painting to the Readymade*, translation by Dana Polan with the author (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991), xxii. Note-se que, embora o autor não pareça partilhar a mesma filiação intelectual (e linguagem) das pessoas que habitualmente discutem as implicações metafísicas do nominalismo, e por isso se possa estar a falar de coisas que não se definem exactamente nos mesmos termos, o seu conceito pode ser operativo para rejeitar a fixação de convenções ou de classificações de natureza pictórica. Vd. Rosalind E. Krauss, “The Latin Class”, in *Perpetual Invention* (Cambridge, MA: The MIT Press, 2010), 193-203 (originalmente publicado como “Cy Was



Here: Cy's Up", *Artforum* Vol. 33, No. 1 (September 1994): 70-75, 118), e *The Optical Unconscious* (Cambridge, MA: The MIT Press, 1993), 256-265.

<sup>58</sup> Arthur C. Danto, "Monuments and Metamorphoses: The Sculptures of Cy Twombly", in *Cy Twombly: Catalogue Raisonné of Sculpture. Volume I: 1946-1997*, ed. Nicola del Roscio (München: Planco, 1997), 21.

<sup>59</sup> Roberta Smith, "The Great Mediator", in *Cy Twombly: Paintings, Works on Paper, Sculpture*, ed. Harald Szeemann (Munich: Prestel-Verlag, 1987), 17; a expressão «*mimetic puzzle*» é de Krauss ("The Latin Class", 200).

<sup>60</sup> Roberta Smith, "An Artist of Selective Abandon", *The New York Times*, New York edition, 07/07/2011, C1.

<sup>61</sup> Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H.D. Buchloh & David Joselit, *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, 2<sup>nd</sup> edition (London: Thames & Hudson, 2011), 1952-1953.

<sup>62</sup> Krauss, "The Latin Class", 199.

<sup>63</sup> E.g., na presença de elementos encarnados em algumas obras de Cy Twombly, pode ser pertinente considerar a hipótese de terem algum significado particular: «An untitled painting from 1962 (Private Collection) provides a schema for Twombly's use of colour. Besides a summarily sketched palette, adorned with an array of paint of varying hues, Twombly has made pencilled annotations about the signification of each colour. Red is reserved for 'flesh + Blood', while brown represents 'earth' and, by extension for Twombly, its corollary, excrement. If maroons and scarlets suggest the body, as Kirk Varnedoe has observed, 'rapturously disgorged' brown signifies not only the lowest, but also the highest for Twombly.» Nicholas Cullinan, "Abject Expressionism: The *Ferragosto* Paintings", in *Cy Twombly: Cycles and Seasons*, ed. Nicholas Serota (London: Tate Publishing, 2008), 101.

<sup>64</sup> Esta observação é confirmada por vários depoimentos do autor; considere-se, por exemplo, uma entrevista que teve lugar na casa de Twombly na Via Monserrato, Roma, em Setembro e em Dezembro de 2007: «[...] the *Lepanto* paintings were done in Virginia. I didn't have any space. There was just one wall for four paintings, so when I finished one I packed another on top so they were stacked three deep. When I took them down to send to New York, I tried to put them in sequence. [...] On the *Lepanto* series I went straight through, one after the other. [...] There were four canvases hanging in the studio and when I finished I put the other one on top, three sets of four pictures on top of each other. And I never saw them together. I didn't do any changes — it might have been two or three days I did them all. It was fun. I liked doing them like that.» Cy Twombly and Nicholas Serota, "History Behind the Thought", in *Cy Twombly: Cycles and Seasons*, 49-52.

<sup>65</sup> As partes I, IV, VIII e XII formam um quarteto (composicional) que, na disposição final, se encontra distribuído pelas posições relativas de princípio, dois quartos, três quartos e fim, marcando quatro pontos de referência da sequência; estas quatro telas são aquelas que têm as maiores semelhanças formais entre si, o que sugere uma execução quase simultânea ou sequencial. As partes II e III, VI e VII, e também X e XI parecem formar pares, os quais, consoante o entendimento que se tiver das partes V e IX, podem constituir os trios V-VI-VII e IX-X-XI ou os quartetos II-III-X-XI e V-VI-VII-IX.

<sup>66</sup> « Ce que produisent lest toiles de Twombly (leur *telos*) est très simple : c'est un « effet ». Ce mot doit ici s'entendre dans le sens très technique qu'il a eu dans les écoles littéraires françaises de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, du Parnasse au Symbolisme. L'« effet » est une impression générale suggérée par le poème — impression éminemment sensuelle et le plus souvent visuelle. Ceci est banal. Mais le propre de l'effet, c'est que sa généralité ne peut être vraiment décomposée : on ne peut le réduire à une addition de détails localisables. [...] L'effet n'est donc pas un « truc » rhétorique : c'est une véritable catégorie de la sensation, définie par ce paradoxe : unité indécomposable de l'impression (du « message ») et complexité des causes, des éléments : la généralité n'est pas mystérieuse (entièrement confiée au pouvoir de l'artiste), mais elle est cependant *irréductible*. » Barthes, "Sagesse de l'art", 1026.

<sup>67</sup> Estas duas expressões são do Professor Doutor José Miranda Justo, cuja maneira de falar destes assuntos me influenciou.

<sup>68</sup> Retomo a ideia de biblioteca particular de Richard Leeman, mas, embora possa admitir uma

«intertextualidade» própria (com as devidas ressalvas), não subscrevo o «mosaico de citações» sem as necessárias provas caso a caso: «The words in Twombly's painting — names, titles, lines of poetry — are a sign of its intertextuality, the term adopted by literary theory to refer to the 'mosaic of quotations' (Julia Kristeva), the complex weaving of mythological, historical, artistic and literary references relating neither to an empty idea nor to the dissemination of interpretations but to what may be called a culture or an imagined universe that is Twombly's: in effect, his library.» Richard Leeman, *Cy Twombly: A Monograph* (London: Thames & Hudson, 2005), 97.

<sup>69</sup> Vd. «I never really separated painting and literature because I've always used reference.» Twombly and Serota, "History Behind the Thought", 45.

<sup>70</sup> «Sometimes I like a title to give me impetus or a direction or a feel for the way it should go.» David Sylvester, "Cy Twombly (2000)", in *Interviews with American Artists* (London: Chatto & Windus, 2001), 176.

<sup>71</sup> «[...] I mean I don't know if it was the first time I used that boat. It was a Celtic boat found in England with lots of oars. It was a Celtic model. I don't know where it was from, but later Kirk Varnedoe went to India and told me of a boat with a red and yellow banding on the top and gave me the photograph. It was exactly that same Celtic boat. You can't get away from mother nature. [...] *Lepanto* is full of boats. It's all about boats. I always loved boats. That was done when Lucio Amelio was dying. I had all this gloomy text. I had no clue where it was from but it's beautiful.» Twombly and Serota, "History Behind the Thought", 48. Sobre barcos na obra de Twombly, veja-se, a título de exemplo: Mary Jacobus, "Time-Lines: Rilke and Twombly on the Nile", *Tate Papers* No. 10 (Autumn 2008); Leeman, "Chapter XIII: Melancholy", in *Cy Twombly: A Monograph*, 251-285; ou a série de 2009 composta por quatro quadros *Leaving Paphos Ringed with Waves*, reproduzida parcialmente em *RSTW from the Private Collection of Larry Gagosian: Rauschenberg, Ruscha, Serra, Twombly, Warhol, Wool*, curated by Anne Baldassari (Abu Dhabi: TDIC, 2010).

Coda [pp. 65-67]

<sup>72</sup> Tacita Dean, "A Panegyric", in *Cy Twombly: Cycles and Seasons*, 34. Muitas destas entrevistas feitas por Obrist têm sido publicadas em livro; veja-se o mais recente (no qual não aparece Twombly), cujo título é um pastiche de Vasari: Hans Ulrich Obrist, (London: Penguin Books, 2016).

<sup>73</sup> «In art history the few voices that have been raised in favor of moderation, elegance, economy, plausibility, common sense, and ordinary language have been largely drowned out by the rush to complexity. Michael Baxandall in particular has long been saying sensible things about what painters and writers might have known, and although he is widely read, his moderation has not taken root in the discipline. The necessary project of calming overwrought interpretations by practicing what they preach may be one of the most interesting challenges facing art history.» Elkins, *Why Are Our Pictures Puzzles?*, 158-159.

# Bibliografia

- Alberti, Leon Battista. *La peinture. Texte latin, traduction française, version italienne*. Édition de Thomas Golsenne et Bertrand Prévost, revue par Yves Hersant. Paris: Éditions du Seuil, 2004.
- Auerbach Erich “«Figura».” In *Scenes from the Drama of European Literature*, translated by Ralph Manheim, 11-76. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- . *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*. Translated by Willard R. Trask. Fiftieth-Anniversary Edition. Princeton: Princeton University Press, 2003.
- Balzer, David. *Curationism: How Curating Took Over the Art World and Everything Else*. London: Pluto Press, 2015.
- Barkan, Leonard. *Mute Poetry, Speaking Pictures*. Princeton: Princeton University Press, 2013.
- Barthes, Roland. “Sagesse de l’art” (1979). In *Œuvres complètes. Tome III: 1974-1980*, 1021-1032. Paris: Éditions du Seuil, 1995.
- Baxandall, Michael. *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy: A primer in the social history of pictorial style*. 2<sup>nd</sup> edition. Oxford: Oxford University Press, 1988.
- . *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*. New Haven: Yale University Press, 1985.
- Belting, Hans. “The New Role of Narrative in Public Painting of the Trecento: *Historia* and Allegory.” In *Pictorial Narrative in Antiquity and the Middle Ages*, edited by Herbert L. Kessler and Marianna Shreve Simpson, 151-68. Washington: National Gallery of Art, 1985.
- . *Likeness and Presence: A History of the Image before the Era of Art*. Translated by Edmund Jephcott. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.
- Curtius. Ernst Robert. *European Literature and the Latin Middle Ages*. Translated from the German by Willard R. Trask. Princeton: Princeton University Press, 2013 [1953].
- Danto, Arthur C. “Monuments and Metamorphoses: The Sculptures of Cy Twombly.” In *Cy Twombly: Catalogue Raisonné of Sculpture. Volume I: 1946-1997*, edited by Nicola del Roscio, 11-23. München: Planco, 1997.
- Elkins, James. *Why Are Our Pictures Puzzles?: On the Modern Origins of Pictorial Complexity*. New York: Routledge, 1999.
- Foster, Hal, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H.D. Buchloh and David Joselit. *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. 2<sup>nd</sup> edition. London: Thames & Hudson, 2011.
- Foster, Hal. “Exhibitionists”, *London Review of Books*, Vol. 37, No. 11 (04/06/2015): 13-14.

- Green, Charles, and Anthony Gardner. *Biennials, Triennials, and documenta: The Exhibitions that Created Contemporary Art*. Oxford: Wiley Blackwell, 2016.
- Guérin, Sarah M. *Marfins Góticos. Coleção Calouste Gulbenkian*. Tradução de Francisco da Silva Pereira. Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian, 2015.
- Jacobs, Lynn F. *Opening Doors: The Early Netherlandish Triptych Reinterpreted*. University Park, PA: The Pennsylvania State University Press, 2012.
- Jacobus, Mary. "Time-Lines: Rilke and Twombly on the Nile", *Tate Papers* No. 10 (Autumn 2008). Disponível em: <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/10/time-lines-rilke-and-twombly-on-the-nile> (consultado em 01/03/2017).
- Krauss, Rosalind E. *Perpetual Invention*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2010.
- . *The Optical Unconscious*. Cambridge, MA: The MIT Press, 1993.
- Leeman, Richard. *Cy Twombly: A Monograph*. London: Thames & Hudson, 2005.
- Lind, Maria. "The Curatorial" (2009). In *Selected Maria Lind Writing*, edited by Brian Kuan Wood, 57-66. Berlin: Sternberg Press, 2010.
- Nagel, Alexander. *Medieval Modern: Art out of Time*. London: Thames & Hudson, 2012.
- Obrist, Hans Ulrich, with Asad Raza. *Ways of Curating*. London: Penguin Books, 2015.
- Panofsky, Erwin. *Meaning in the Visual Arts*. Chicago: The University of Chicago Press, 1982 [1955].
- Pereira, Fernando António Baptista. "Da narrativa na Arte. Espaço-tempo figurativo e *istoria* na pintura pós-medieval." In *Estéticas e Artes. Controvérsias para o século XXI*, organização Isabel Matos Dias, 277-301. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2005.
- Strauss, David Levi. *From Head to Hand: Art and the Manual*. New York: Oxford University Press, 2000.
- [Twombly, Cy.] *Cy Twombly: Cycles and Seasons*. Edited by Nicholas Serota. London: Tate Publishing, 2008.
- . *The Essential Cy Twombly*. Edited by Nicola del Roscio. Texts by Simon Schama, Kirk Varnedoe, Laszlo Glozer and Thierry Greub. London: Thames & Hudson, 2014.

# Agradecimentos

Este ensaio foi redigido em circunstâncias excepcionais e isso só foi possível porque beneficieei de condições igualmente excepcionais.

O Programa em Teoria da Literatura da Universidade de Lisboa foi o sítio onde tive muitas conversas estimulantes com pessoas interessantes. Tenho a maior admiração intelectual pelo Professor Doutor Miguel Tamen e estou-lhe muito grato pelos comentários sábios (entre os quais o título deste ensaio) e pela incansável disponibilidade. Com o Professor Doutor João R. Figueiredo aprendi a ler textos que foram decisivos na minha formação (descobrimo, logo numa das primeiras aulas, Alberti).

À família, aos amigos e ao R. agradeço o apoio para poder escrever.

Lisboa, Dezembro de 2016—Março de 2017.