



As obras visuais e os textos que as acompanham

How to comment visual works of art

Jean Galard

Como citar:

GALARD, J.. As obras visuais e os textos que as acompanham. *MODOS. Revista de História da Arte*. Campinas, v. 1, n.1, p. 10-24, jan. 2017. Disponível em: <<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/741>>

Imagem: Anselm Kiefer, *Para Paul Celan, Flor de Cinzas*, 2006, coleção particular, fonte: autor.

As obras visuais e os textos que as acompanham*

How to comment visual works of art

Jean Galard *

Resumo

Seria útil ou mesmo indispensável propor aos visitantes de museus ou de exposições temporárias um comentário, breve ou desenvolvido, sobre as obras expostas? Fazer isso - o que parece atestar uma boa intenção didática -, seria supérfluo ou até mesmo nocivo? A resposta a essa pergunta varia de acordo com que tipo de obra está em causa. Também depende da forma como o comentador procede. Que tipo de comentário ele ou ela fornecerá? Informação histórica? Análise formal? Sugestão sobre o significado da obra? Como perceber o que cada obra de arte requer?

Palavras-chave

Museologia, mediação; descrição; rótulos; interpretação.

Abstract

Is it useful or even indispensable to propose to museum or temporary exhibition visitors a commentary, either brief or developed, on exhibited works? Or to do so, what seems to testify of good didactic intention, is superfluous, even harmful? The answer to the question varies according to what kind of work is concerned. Moreover it depends on the way of the commentator's proceeding. What type of commentary will he or she provide? Historical information? Formal analysis? Suggestion of what the work means? How to perceive what each work of art requires?

Keywords

Museology; mediation; description; labels; interpretation.

As obras visuais, ao alcançarem certo grau de notoriedade, tornam-se objeto de comentários, análises, interpretações, que formam uma espécie de escolta que assinala sua importância. O valor das obras do ponto de vista da história da arte é medido pela quantidade desses escritos que elas suscitam e que geralmente se multiplicam – a quantidade, por si só, engendra frequentemente novos comentários. Imensas bibliotecas - especializadas em história da arte - são criadas e ampliadas, por um lado, porque os escritos publicados provocam inevitáveis contestações, retificações e complementos, por outro, porque o campo da história da arte não para de anexar novos territórios, os quais, por sua vez, pedem para serem explorados por sua qualidade artística recentemente reconhecida. Mas não é o fenômeno dessas sequências de informações, explicações e exegeses que o presente artigo se propõe a analisar. Ele se consagra, ao contrário, à questão do comentário sucinto, à natureza dessa escolta reduzida que anexamos (que deveríamos anexar?) às obras apresentadas ao público. Em ambos os casos, trata-se de fato de um acompanhamento. Mas o primeiro tipo de comentário sucede, longa e interminavelmente, às obras às quais se conecta, como um personagem respeitável carrega atrás de si um longo cortejo. O comentário do segundo tipo, comprimido por vezes em poucas linhas, tenta introduzir a obra às pessoas que ainda não sabem bem de quem ou do quê se trata de fato. O primeiro acompanhamento é o conjunto do discurso acrescido às obras pela pesquisa científica: é o trabalho da história da arte. O segundo é o discurso o mais conciso possível que anexamos a uma obra específica para ajudar seus visitantes a vê-la e compreendê-la: é o trabalho daquilo que estamos acostumados a chamar de mediação.

A pesquisa em história da arte e a difusão de seus resultados trazem seus próprios problemas, sobre os quais não nos aventuraremos. Mas há outras dificuldades que surgem quando se pretende produzir textos destinados a acompanharem de perto, uma após outra, as obras visuais, para apresentá-las (ou *presentificá-las*, torná-las mais presentes ao olhar, à inteligência e à sensibilidade de seus espectadores). A questão essencial, nesse caso, é saber quais informações ou quais explicações são necessárias e quais podem ser consideradas supérfluas. Em suma, qual escolha convém realizar, na massa do conhecimento disponível, quando devemos nos concentrar naquilo que será útil para um público não especializado, em museus ou exposições, ou no campo da edição ou do banco de dados eletrônicos de grande difusão?

Antes desta questão, que é certamente essencial, surge uma outra, que é a da legitimidade desses discursos preliminares, propostos em qualquer suporte, a respeito de obras que talvez demandem apenas serem observadas e contempladas em silêncio.

Se quiséssemos, por exemplo, para distingui-las da literatura, da música e do canto ou do cinema, designar por uma única palavra as artes visuais, às vezes chamadas de artes "plásticas", como a pintura, o desenho e a gravura, a escultura e as instalações, e porventura a arquitetura, apesar de seus materiais bastante diversos e de suas funções bastante variadas, talvez fosse suficiente dizer que se trata de "artes do silêncio". Nicolas Poussin, em uma carta escrita de Roma, em 20 de fevereiro de 1639, para François Sublet de Noyers, conselheiro do rei Luís XIII da França, assumia seu status de pintor, nomeando-se assim: "Eu que me dedico às coisas silenciosas".

Estas artes do silêncio, ou de "poesia muda", que distinguíamos desde a Antiguidade grega das artes verbais, as quais constituíam, de acordo com Simônides de Ceos em relato de Plutarco, "uma pintura falada", coexistiram harmoniosamente durante muito tempo. As artes visuais usaram intensamente os grandes textos tradicionais, a Bíblia, Homero, Virgílio, Ovídio e em seguida Ariosto e Tasso, e deviam respeitar rigorosamente suas palavras. Os escritores, por seu lado, especulavam de bom grado sobre a Poesia ou o Belo, mas se abstinham de examinar as pinturas ou as esculturas muito detalhadamente e preferiam se limitar a breves biografias e histórias edificantes, ao evocar artistas do passado, ou a elogios bastante abstratos, quando se

referiam a um de seus contemporâneos. As relações entre as corporações visuais, se assim podemos nomeá-las, e as corporações da palavra deterioraram-se, ao menos na França, a partir de meados do século XVIII, devido às ousadias a que se permitia a novíssima crítica de arte. Essa, de fato, julgava as pinturas e esculturas expostas publicamente, por ocasião dos Salões, de acordo com o "gosto natural" de cada um, e não mais necessariamente segundo as regras estabelecidas em conjunto pelos artistas e seus mecenas. Desde então, estabeleceu-se, da parte dos profissionais das artes visuais, em face daqueles da linguagem, uma distância feita, no melhor dos casos, de desconfiança, e, no pior, de ódio. Não há uma obra do século XVIII ou XIX, entre aquelas que são hoje as mais famosas, que não tenha recebido, na época dos Salões, a sua quota de zombaria (Eugène Delacroix colheu mais do que lhe cabia). Por outro lado, prepararíamos facilmente uma antologia de maledicências feitas por artistas contra os comentadores de suas obras. Nessa antologia, faríamos figurar, por exemplo, Gustave Moreau: "Os críticos loquazes só são capazes de absurdos e contrasensos: eles discursam incessantemente, como fizeram Diderot, Gautier e *tutti quanti*". Como também Auguste Renoir: "Um quadro é a coisa que mais escuta bobagens".

Atualmente, como estamos no terreno desses confrontos? As relações parecem ter se apaziguado. Primeiramente, desde o início do século XX, artistas e escritores frequentaram-se assiduamente e aprenderam a se conhecer melhor (ou a ficar em silêncio sobre aquilo que desconhecem). Por outro lado, a crítica de arte apequenou-se na imprensa e, nesse estado de penúria, os artistas preferem um comentário morno ou mesmo desaprovador em vez do completo silêncio. Ademais, a imprensa para o grande público tornou-se tão reduzida que trata apenas dos acontecimentos de amplo alcance social ou daqueles mundanos: exagerando um pouco podemos afirmar que atualmente um artigo comum nunca se refere a obras em separado, só consente em dar sua opinião sobre exposições inteiras ou ainda, se a oportunidade se apresenta, sobre a totalidade de uma Bienal. Na realidade, os escritos sérios sobre arte migraram em geral para a edição de revistas e de livros, onde os comentaristas, em princípio, conseguem se informar com mais calma.

Em uma exposição, ou mesmo dentro de um museu, ou ainda na documentação eletrônica desenvolvida sobre as obras apresentadas na exposição ou no museu, quais comentários escritos (ou eventualmente gravados em audioguias) os visitantes podem esperar encontrar para os esclarecer? Muitas vezes nenhum, à exceção dos dados mínimos que são o nome do artista, caso seja conhecido, o título do trabalho, se houver, e sua data aproximada, além de indicações técnicas a respeito do material, das dimensões, o nome do proprietário que emprestou a obra, ou o número de inventário, as condições de aquisição ... E se queremos remediar esta penúria, fortemente sentida por muitos visitantes, como fazê-lo? O que dizer?

Uma distinção é sem dúvida necessária aqui. No caso de algumas exposições temporárias e de alguns museus, o comentário está ausente pura e simplesmente porque não houve meios para produzi-lo, seja por falta de tempo seja por falta de pessoal competente em número suficiente para fazê-lo. Deixemos esta lacuna de lado, esperando que o tempo (e a pressão do público) a resolva. Mas em outros casos, são as próprias obras que rejeitam o comentário ou o tornam supérfluo. As opiniões podem divergir quanto aos melhores exemplos a este respeito. Talvez pensemos, em primeiro lugar, em obras famosas que circularam amplamente pelo mundo, física ou virtualmente, nos últimos vinte ou trinta anos. Olafur Eliason instalou seu *Weather Project* em 2003 na Tate Modern, três anos após a abertura do novo museu londrino: ele havia colocado várias centenas de lâmpadas monocromáticas na antiga e enorme "sala da turbina" [Turbine hall] para dar a aparência de um sol gigante iluminando o espaço em amarelo. Os visitantes se estiravam no chão, voltados para o vasto teto espelhado, contemplando esta luz estranha e não se importando com qualquer explicação. Tampouco há necessidade de comentário quando se entra nos espaços multicores concebidos por James Turrell, especialmente em seu *End around: Ganzfeld* de 2006, onde a luz não ilumina nada e se mostra ela mesma tal qual uma substância visual [fig.1]. *L'Homme qui marchait dans la couleur* [O homem que andava na cor], este é o título que Georges Didi-Huberman deu ao notável livro que consagrou a James Turrell (2001). Aqui

um livro inteiro deriva, se não de uma obra, ao menos de uma série de obras do mesmo tipo. Mas a leitura do texto de Didi-Huberman é geralmente posterior à experiência da viagem na cor. Quanto ao viajante, ele não tem nenhuma necessidade de um discurso preparatório para sua exploração (e certamente menos ainda de um livro inteiro). Anish Kapoor também merece frequentemente a mesma observação. Algumas de suas obras são amplamente comentadas, mas não é indispensável, nem mesmo útil, ter lido uma explicação qualquer antes de entrar, por exemplo, em seu *Leviathan*, que é uma escultura monumental em PVC vermelho inflado, iluminada não se sabe de onde. Essas obras, de Eliason, Turrell e Kapoor, entre outras, podem deixar-nos curiosos a respeito dos processos técnicos de sua fabricação, mas não requerem nenhuma identificação daquilo que representam. Elas não possuem função representativa. Elas dirigem-se diretamente à sensibilidade, e até mesmo à sensação. Elas pertencem ao domínio da *Aisthesis*, da Estesia. São experiências para serem vivenciadas, sem introdução verbal. São lugares silenciosos onde entramos fisicamente, tal como quiseram oferecer, em uma geração anterior, e com propósitos diferentes, os autores de obras "participativas" como *Ttéia* de Lygia Pape, ou os "penetráveis" de Jesús Rafael Soto, Hélio Oiticica ou Dan Graham.

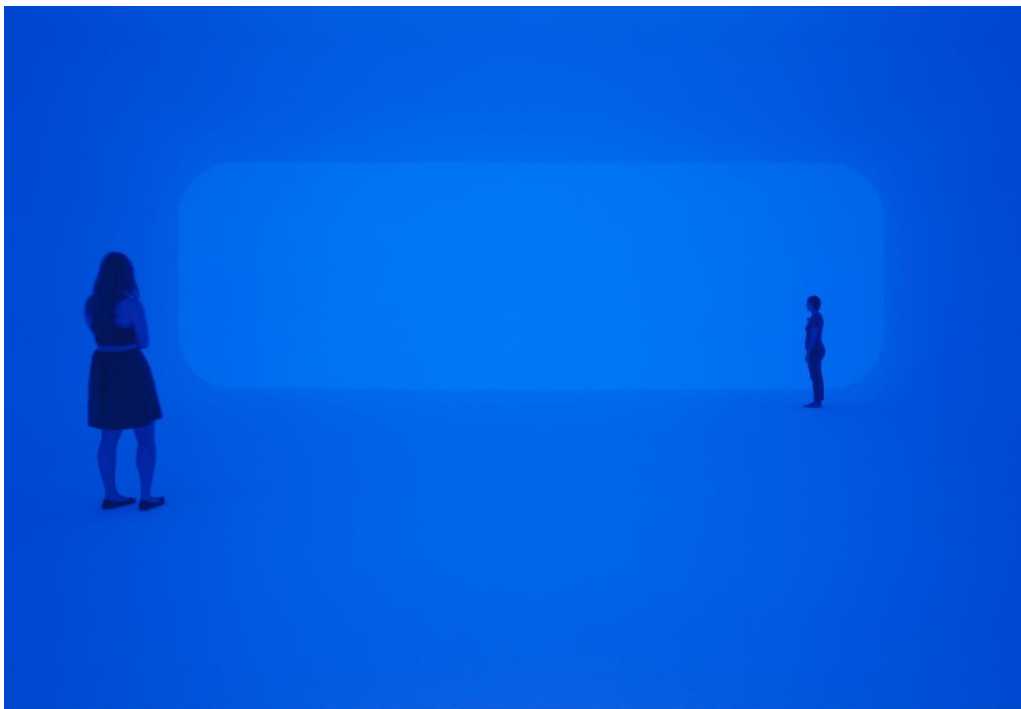


Fig. 1. James Turrell, *End around*, 2006.

Em outro registro inteiramente distinto, aquele da pintura que já se tornou clássica, a do impressionismo, mesmo aí, o comentário talvez não seja essencial. As obras têm-se mantido consistentes com o princípio da representação e poderiam, portanto, levantar a questão: do que isto é a imagem? Mas como o objeto, a cena ou a paisagem são facilmente identificáveis enquanto tais, o texto de acompanhamento torna-se supérfluo. É por isso que os visitantes dirigem-se mais facilmente para essas obras do que para aquelas que poderiam exigir um esclarecimento discursivo. É também por esta razão, sem dúvida, que o museu d'Orsay, em Paris, cuja coleção impressionista é muito rica, exime-se frequentemente de explicações detalhadas [fig.2]. "Coquelicots" ["Papoulas"] dirá o museu simplesmente, e quase inutilmente, na etiqueta colocada perto da pintura de Claude Monet, mencionando o nome do artista, datas e locais de nascimento e morte (Paris, 1840 – Giverny, 1926) o título do quadro, o ano de sua execução (1873), materiais (óleo sobre tela), a data de sua

primeira exibição pública (1874), o nome do doador (Etienne Moreau-Nélaton, 1906) e o número de inventário (RF 1676). E isso é tudo. É pouco. Mas talvez seja suficiente. A mesma coisa para *Plage à Trouville*, de 1865, de Eugène Boudin.



Fig. 2. Claude Monet, *Coquelicots*, 1873, Musée d'Orsay.



Fig. 3. Eugène Boudin, *Port de Honfleur*, 1892-1896.

Como seria uma nota escrita sobre *Port de Honfleur*, do mesmo Eugène Boudin, uma das vinte pinturas deste pintor pertencentes ao Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro? [fig.3]. Talvez não haja nada para explicar aqui. Nem tampouco, ainda neste museu, acerca de *Ventania* [*Windstorm*] de Alfred Sisley, salvo a salientar que esta paisagem foi pintada em Penarth, perto de Cardiff (mas que importância tem isso?), onde o pintor hospedou-se em 1897, e chamar a atenção (mas é realmente necessário?) sobre as pinceladas de tinta, tão poderosas como as ondas que se jogam contra o penhasco? E quais os tipos de discurso que o Museu de Arte de São Paulo (MASP), por sua vez, escolheu apresentar sobre as obras de Degas, Cézanne ou Renoir, no verso dos painéis de vidro que sustentam esses quadros, na bem-sucedida reinstalação recente realizada conforme a museografia deslumbrante do tempo de Lina Bo Bardi?



Fig. 4. Anselm Kiefer, *Varus*, Van Abbemuseum, Eindhoven.

Um mínimo de explicação parece indispensável, em muitos casos, dos quais citarei somente alguns exemplos. Existem obras cujo propósito parece ser o de ferir a sensibilidade comum e as hierarquias estabelecidas. Assim eram, nos anos 1960-1970, os arranjos de Arman de fragmentos de objetos quebrados, de instrumentos musicais, notadamente: peças de violão inseridas no cimento, pianos demolidos, violinos quebrados... Tratava-se da série das "Colères", que nem todos compreendiam facilmente contra o quê ou contra quem as obras eram dirigidas. Elas certamente visavam a "colocar em pedaços" objetos sacralizados, a "colocar em questão" as convenções e os próprios espectadores. Mas como torná-las compreensíveis sem ao menos usar algumas palavras? As declarações, em princípio esclarecedoras, dos artistas supostamente coléricos e verdadeiramente inovadores ficavam confinadas às revistas especializadas. Assim foi até que se criou uma durável e infeliz distância entre a "arte contemporânea" e o público negligenciado. Nos anos 1980-1990,

Richard Serra concebeu e mandou executar enormes esculturas feitas de chapas de aço curvadas, arqueadas. Suas cores, formas, o estranho equilíbrio dessas massas pesadas, tudo isso é magnífico. Mas a intenção de Serra era a de "sair do ateliê tradicional e do museu", substituindo-os por sítios urbanos, praças, parques, espaços públicos dos quais as grandes placas de metal seriam cada mais indissociáveis. Mas estes lugares são inadequados à colocação e à eventual consulta de comentários explicativos, dispostos *in situ*. Além disso, *Tilted Arc* em Nova York ou *Clara-Clara* em Paris tiveram que deixar seu local original, sob a pressão hostil do público, tiveram que partir em busca de novos lugares de acolhimento e terminaram por acomodar-se em museus, em Nova York, Bilbao, Paris, ou refugiar-se no deserto do Qatar.

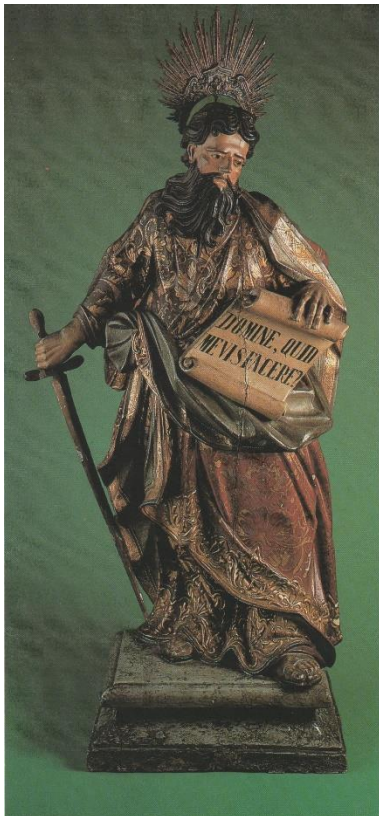


Fig. 5. São Paulo, séc. XVIII, Museu de Arte Sacra de São Paulo.

Outras obras, inúmeras se remontarmos ao passado, exigem que informações as acompanhem. Em primeiro lugar, algumas incluem palavras que talvez devam ser traduzidas. O que significa exatamente esse "Et in Arcadia ego" escrito no túmulo do *Bergers d'Arcadie* de Nicolas Poussin (onde vemos que o pintor não se atém apenas às "coisas silenciosas"). Ou estas palavras (os *tituli*) que nomeiam as alegorias no afresco de Ambrogio Lorenzetti, *Os efeitos do bom e do mau governo*, no Palácio Municipal de Siena? Ou ainda todas essas palavras que aparecem nas pinturas de Anselm Kiefer? [fig.4]. *Varus*, em 1976, mostra um caminho de floresta ensanguentada que evoca a derrota do governador romano da Alemanha, Varus, que perdeu a batalha de Teutobourg, no ano 9 de nossa era, face a Armínio (dito Hermann), o primeiro defensor da pátria germânica (*Varus*, col. Van Abbemuseum, Eindhoven). No antigo campo de batalha pesam o silêncio e o luto. Ora, Kiefer escreveu, no topo de sua pintura, na copa das árvores, os nomes de autores alemães que se referem a este mito original. Entre muitos outros, mais ou menos decifráveis, lemos aqueles do filósofo Fichte, do poeta e dramaturgo Kleist, aqueles de Hölderlin e Rilke. E, em seguida, aparece "Martin". Sem dúvida, Martin Heidegger, pensa o visitante ingênuo, que talvez seja vagamente filósofo. Mas não: trata-se de Martin Luther. Mas o que evitará este risco de mal-entendido? E quem ajudará a compreender essas palavras latinas que

abundam nas esculturas de museus de arte sacra? Um *São Paulo* lindamente esculpido e pintado na primeira metade do século XVIII, que provém da antiga catedral de São Paulo e está agora nas coleções do Museu de Arte Sacra desta cidade (São Paulo), segura em uma das mãos a espada de seu martírio [fig.5]. Na outra, ele mostra um pergaminho no qual está escrito "Domine, quid me vis facere?" Dada a dimensão ostentatória desta inscrição, parece útil traduzi-la por: "Senhor, o que você quer que eu faça?" Assim exclama Paulo, que ainda se chamava Saulo, conforme os *Atos dos Apóstolos*, depois que a voz de Cristo e uma luz divina, no caminho para Damasco, o derrubaram do cavalo com o qual perseguia os primeiros cristãos.



Fig. 6. Jeff Wall, *Picture for women*, 1979, Centro Pompidou.

Além das inscrições por vezes enigmáticas, figurando em obras antigas, que necessitam de ajuda para que os visitantes, literalmente, as decifrem, existem elementos de vários tipos, em obras visuais, que precisam ser identificados. Esses elementos envolvem informações que a simples hospitalidade obriga o museu ou a exposição a transmiti-las. Informações sobre o uso de objetos, especialmente sobre os efeitos esperados por autores e usuários de esculturas africanas, da Oceania ou meso-americanas. Informações sobre a identidade dos personagens históricos ou mitológicos representados. Informações sobre o relato histórico ou lendário do qual apenas um momento foi registrado numa obra visual. A história ou lenda eram outrora conhecidas de uma comunidade relativamente pequena e culturalmente homogênea e instruída, mas se ela pertence a uma narrativa cuja aprendizagem caiu em desuso, é a obra por inteira que se torna ininteligível. Também se fazem necessárias informações sobre a simbologia dos gestos e dos objetos, pois esta simbologia pode variar de uma época ou região do mundo para outras. A cabeça inclinada sobre a mão, em um homem sentado, como se vê em *Daniel dans la fosse aux lions* (capitel da Abadia de Sainte-Geneviève de Paris (início do século XII, museu do Louvre) ou como se vê na figura de José em uma das versões da *La Sainte famille* de Poussin (1641-1642, Instituto de Artes, Detroit), essa pose significou por muito tempo a meditação, enquanto que

atualmente poderíamos interpretá-la espontaneamente, de modo errôneo e com um efeito cômico, como a atitude do tédio.

Os artistas antigamente se aplicavam a escolher o momento mais significativo de uma história, supondo que o antes e o depois desse momento viriam facilmente à memória ou à imaginação dos espectadores. Tarefa difícil para os espectadores se eles não possuíssem, ou se eles já não possuem, a cultura necessária. Tarefa árdua também para os próprios artistas: uma longa série de desenhos preparatórios atestam com frequência sua trabalhosa pesquisa.

Mas agora, já que o estado de espírito de certos artistas e de boa parte do público mudou, há obras cujo principal interesse se encontra na incerteza intencional do que precede o momento selecionado, bem como do que o segue. Este momento é geralmente capturado pela fotografia, por uma figuração deliberadamente misteriosa. É o que faz o artista canadense Jeff Wall com suas fotografias de grande formato, inseridas em caixas luminosas semelhantes às utilizadas em painéis publicitários [fig.6]. Sob o pretexto de serem imagens documentais que remetem à vida contemporânea, ele coloca em cena e imobiliza movimentos em curso, cujos começo e sequência são impossíveis de serem adivinhados. A escolha deliberada de incerteza e mistério suprime, evidentemente, a necessidade de sugerir a chave da história. Contudo, talvez seja oportuno prevenir o visitante (ou alguns visitantes, embora a etiqueta seja para todos) que seria errado confundir este efeito de incerteza com o sentimento de sua própria falta de conhecimento ou de perspicácia.



Fig. 7. Ambrogio Lorenzetti, *Vista de um castelo à beira de um lago*, c. 1340, Pinacoteca Nacional de Siena.

Assim, o acompanhamento verbal mais comumente esperado em obras visuais é aquele que dá informações, seja para identificação dos personagens representados, ou sobre a ação em curso, ou para a compreensão da simbologia, historicamente estabelecida, dos gestos, objetos, lugares, etc ... Mas essa função informativa não esgota as possibilidades de um comentário de acompanhamento. Em muitos casos, a obra visual se presta a observações que, por uma simples explicitação daquilo que ela contém (ou daquilo que foi omitido), esclarecem seu sentido. Tudo está lá, em plena visibilidade: nenhuma informação parece necessária. Mas nós podemos (devemos?), ainda que brevemente, chamar a atenção não somente para a maneira e o estilo (as pinceladas caóticas de *Port de Honfleur*, de Eugène Boudin), mas para aquilo que talvez permanecesse

despercebido, ou mesmo, paradoxalmente, para aquilo que se encontra justamente ausente. Essa é a arte da análise formal, que, ao designar os elementos de uma composição, reforça seus efeitos [fig.7]. É certamente útil, por exemplo, salientar que, em *Vista de um castelo à beira de um lago*, de Ambrogio Lorenzetti (1340, Siena, Pinacoteca Nazionale), o céu está quase ausente; ou que, em *Para Paul Celan*, de Anselm Kiefer (2006, coleção particular) também se passa o mesmo [fig.8]. A arte da descrição sensível também pode se deter em algum detalhe. Há, em Bruxelas (Museu Real de Belas Artes da Bélgica) um quadro de um mestre desconhecido da escola flamenga. Ele se intitula *Fillette à l'oiseau mort* e data do início do século XVI [fig.9]. A criança, que talvez tenha cinco anos, segura um pássaro morto em sua mão. A figura clara se destaca sobre um fundo verde escuro. Tem os lábios apertados e grandes olhos cinzentos: um olhar fixo que se perde no horizonte. Este pequeno quadro foi frequentemente comentado, de maneira sentimental, por vezes patética. Deixemos que cada um se emocione a sua própria maneira. Seria melhor, de forma mais simples e mais eficaz, observar, em algumas palavras, que nos olhos da menina falta a pequena pincelada branca que se vê em quase todos os retratos, da pintura romana antiga àquela do início século XX, e que é provavelmente em razão dessa omissão rara que o olhar se torna estranho, ao mesmo tempo intenso e ausente.



Fig. 8. Anselm Kiefer, *Para Paul Celan, Flor de Cinzas*, 2006, coleção particular.

Sobre *Coquelicots* de Claude Monet, observamos acima que talvez não haja nada mais a informar aos espectadores desta pintura além dos dados técnicos comuns para uma etiqueta de museu. Isto é verdade no que se refere a “fazer saber”. Mas, se olharmos com atenção, parece que as papoulas da parte inferior da tela, isto é, aquelas em primeiro plano, são representadas por pinceladas cujo formato é desproporcional em relação àsquelas que estão no topo da encosta, contrariamente às regras da perspectiva, mas de acordo com a impressão visual. Com uma observação deste tipo não transmitimos nenhuma informação propriamente dita, mas ajudamos talvez a ver melhor. É certamente interessante ressaltar, para aqueles que não o teriam percebido, que a dupla da mulher e da criança, em primeiro plano, é repetida, ao longe, por uma outra, que lhe é análoga. Erraríamos, no entanto, se comentássemos sobre a identidade, o estatuto ou a função dessa segunda dupla. Esta é uma pergunta que precisamos saber deixar em aberto (se a tivermos feito).



Fig. 9. *Fillette à l'oiseau mort*, sec. XVI, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelas.

Fornecer as informações necessárias para o deciframento, por assim dizer, literal, e para a primeira compreensão de uma obra; explicar o que os espectadores poderiam ver, mas talvez não tenham discernido. Aqui estão duas tarefas que cabem ao autor de um comentário completar. Ele as fará provavelmente melhor se as tiver distinguido claramente uma da outra. Pode-se ir mais longe e sugerir "leituras" possíveis. A arte da interpretação não deve ser jamais confundida, aqui, com a pretensão de revelar a verdade da obra. É por isso que consideraremos, neste caso, que a mediação é resultado de uma arte que propõe sentido, e não de um conhecimento que devemos compartilhar e disseminar. Aqui estão alguns exemplos, começando por aquele que parece ser o mais simples.

Na célebre série *Êxodos* de Sebastião Salgado, repetidamente exposta e publicada em vários países, há uma fotografia que mostra uma mulher jovem ou uma menina, prestes a entrar no mar [fig.10]. Não saberemos sua idade; a vemos de costas. Ela caminha em direção a uma forte onda. Sem assinatura ou sem legenda, ela poderia ser uma foto encantadora. Mas ela é assinada por Salgado, que não tem a reputação de ser um amador dos jogos de praia. E a etiqueta ou a legenda diz-nos: "Praia de Vung Tau, ex-cap Saint-Jacques, de onde partiu a maioria dos *boat people*; Vietnã do Sul, 1995". Portanto, vemos esta mulher, ou esta adolescente na água, como se, impulsivamente, ela tentasse seguir aqueles que haviam precariamente embarcado. A alta onda que ela enfrenta, e que esconde o céu, levanta-se como o primeiro dos obstáculos e representa todos os outros. Talvez seja vão formular esta comparação, explicitar o simbolismo simples desta onda. Talvez seja mesmo particularmente desnecessário salientar o que hoje é uma evidência (se a legenda foi completamente reproduzida), uma vez que sabemos quantos "migrantes" se afogam arriscando suas vidas no Mediterrâneo e quantas outros serão irremediavelmente presos um pouco mais à frente. Ou talvez, ao contrário, não seja supérfluo.



Fig. 10. Sebastião Salgado, *Êxodos*, c. 2000.



Fig. 11. Pietro da Cortona, *Rapto das Sabinas*, 1628, Museu Capitolino, Roma.

Os historiadores da arte não gostam muito de comparações e metáforas (a menos que os próprios artistas, em seus escritos, tenham feito uso delas a respeito de suas obras). Eles preferem os fatos (e a interpretação que um artista faz a respeito de uma de suas obras lhes parece ter o valor de um fato). Dos escritores, ao contrário, sejam poetas ou romancistas ou ensaístas, esperamos que eles brinquem livremente com as associações, aproximações inesperadas, comparações surpreendentes. Talvez seja interessante ou apaixonante de se ler, mas será geralmente difícil utilizar alguma passagem literária para incluí-la em um comentário destinado ao público de um museu ou de uma exposição. A relação seria, na maior parte das vezes, demasiado solta, e as palavras diriam mais sobre o mundo do escritor que sobre a obra à qual se relaciona. Por vezes, contudo, a curiosidade, a capacidade de estar precisamente atento a uma obra, ou mesmo a experiência em história da arte se aliam a um talento propriamente literário. Este foi o caso, na França, de Paul Claudel ou Michel Butor,

por exemplo, e mais frequentemente ainda, de Yves Bonnefoy [fig.11]. Vejam como ele, em *Roma 1630* (1994: 52-53), fala do *Rapto das Sabinas* de Pietro da Cortona (pintura de 1628, que hoje está em Roma, no Museu Capitolino): “as jovens mulheres parecem arrancadas do solo às custas de grande esforço exercido contra uma gravidade misteriosa”; essas jovens Sabinas, “parecem vastos feixes carregados pelos camponeses no calor do meio-dia”. Extraordinária união de uma descrição sensível e uma observação precisa, que acaba com a oposição entre o subjetivo e o objetivo.



Fig. 12. Cildo Meireles, *A Bruxa*, Lyon, 2011.

Em 1979-1980, Cildo Meireles concebeu o princípio de uma exposição que instalaria um longo fio de algodão preto de maneiras diferentes dependendo dos lugares aonde ele se estenderia [fig.12]. Era *A Bruxa*, imensa dispersão de um fio, por vezes em linha simples, por vezes em molhos espessos, às vezes em conjuntos densos como tapetes sobre os quais os visitantes andariam, um fluxo que parecia sair de uma fonte que é uma vassoura, ou, ao contrário, parecia nele entrar, como se a vassoura de bruxa sugasse e absorvesse esses quilômetros de fio preto, ou melhor, os projetasse de uma sala à outra, ao longo dos corredores, escadas e até mesmo fora do museu ou do local de exposição. *A Bruxa*, após sua primeira aparição na Bienal de São Paulo em 1981, instalou-se sucessivamente em muitas cidades, Londres, Barcelona, Cidade do México, Paris, etc. Em 2011, fez parte da Bienal de Lyon, cujo título geral era “Une terrifiante beauté est née” [Nasceu uma beleza terrível], retomando uma estrofe do poema “Páscoa”, de William Butler Yeats. Amigavelmente, generosamente, esta obra de Meireles desenha percursos que levam às obras de outros artistas, com as quais faz conexão. Mas a beleza de *A Bruxa*, se quisermos, também tem o aspecto aterrorizante de uma expansão incontável que ultrapassa até mesmo os limites da instituição que a apresenta, ou ainda de uma retração em direção à vassoura terminal e, portanto, de uma devoração do espaço. Essas são algumas das maneiras de perceber *A Bruxa*. E provavelmente há várias outras. Indicar aos visitantes uma ou outra dessas possibilidades não é o

mesmo que informá-los ou comunicá-los o significado desta obra, mas sim ajudá-los a superar a impressão de caprichosa desordem que poderia se impor, e que poderia impedir a imaginação de ir mais longe.

No caso de um discurso sugestivo desse gênero, a arte do comentário segue duas regras essenciais. Por um lado, ela terá que encontrar significados tão imprevisíveis quanto possível. Por outro lado, deverá formular esses significados de forma claramente hipotética e apresentá-los “como se” eles pudessem ser adequados, sem excluir vários outros.

É por este caminho, quem sabe, que os princípios da crítica de arte encontram-se agora propensos a se renovar, ao invés dos peremptórios julgamentos de valor de outros tempos. É também talvez pela abundância de hipóteses interpretativas, suscetíveis de serem sugeridas em conjunto pela obra e por seus comentadores, que se define, na primeira abordagem, o que apressadamente, ou hesitantemente, chamamos, sem muito bem saber a razão, de uma obra-prima.

Em primeiro lugar, portanto, informar com toda a exatidão que a história da arte é capaz. Em segundo lugar, explicitar o que é visível, mas que demanda a ser olhado mais precisamente como elemento decisivo. Finalmente, propor uma extensão ou um enriquecimento do sentido da obra, para além daquilo que distraidamente a fazemos repetir. Isso representa grande quantidade de texto, alguns contestariam, muito mais do que um visitante poderá ler. E como acomodar essa abundância em uma etiqueta ou mesmo um painel? E como fazê-lo se, além disso, devemos oferecer o texto em diferentes línguas? Diversas respostas são possíveis. Para escrever sobre as obras de arte para o público, deve-se aprender a ser igualmente conciso e preciso. E nem todas as obras solicitam que estes três tipos de discurso sejam sistematicamente mantidos. O desenvolvimento das técnicas de comunicação com o público privilegiarão o uso de dispositivos pessoais, nos quais comentários substanciais podem ser depositados, cada usuário efetuando a seu gosto suas escolhas.

Notas

** Texto inédito. Tradução de Maria de Fátima Morethy Couto e revisão de Ana Cavalcanti.

* Jean Galard é filósofo e escritor francês. Lecionou filosofia na Universidade de São Paulo entre 1968 e 1971. Dirigiu o departamento cultural do Louvre entre 1987 e 2002. Autor, entre outros livros, de *A Beleza do gesto* (Edusp, 1997) e *Beleza exorbitante: reflexões sobre o abuso estético* (FAP-Unifesp, 2013).

Artigo recebido em setembro de 2016. Aprovado em novembro de 2016.