

Sobre a contradição da nascente: a instância legitimadora da origem, modos de ver, compreender e outras possíveis histórias da arte

Diego Souza de Paiva¹

 0000-0002-1961-1894

Como citar:

In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 15, 2021, virtual. **Atas do XV Encontro de História da Arte**. Campinas: IFCH/UNICAMP, n. 15, 2021.

DOI: 10.20396/eha.15.2021.4651

Resumo

O presente ensaio problematiza a “perspectiva da origem” como instância de atribuição de sentido, legitimidade e status às obras de arte. Partindo do seu caráter axiomático e da exploração de exemplos na história da arte, a discussão se dá a partir das instâncias da “autoria” e do “contexto”. Objetiva-se pensar em outras possibilidades para escrita da história da arte, menos reduzidas ao objeto/autor/contexto e mais atentas às trajetórias, processos e ingerências de múltiplos espaços e agentes.

Palavras-chave: Perspectiva da origem. Instância legitimadora. História da Arte.

¹ Instituto de Artes da Universidade de Brasília. Pós-doutorando em Teoria e História da Arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais IDA/UnB. Doutor em História e Crítica da Arte pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Preâmbulo: o axioma da origem

Como compreender, como construir sentidos sobre uma obra de arte na história. Talvez essa seja a grande questão de base ou a base de todas as questões – ainda que o historiador da arte dela não seja consciente. Questão ligada, invariavelmente, à legitimação e ao *status* que conferimos às obras o que, por sua vez, é inseparável do modo de vê-las e construir as narrativa na história da arte.

Este ensaio, fruto de algumas reflexões² que se pretende um pouco mais amadurecer, buscar tratar dessa questão, voltando a atenção para uma perspectiva específica, aquela da “origem”.

Ao investigar a “errância”, em grande parte através de cópias da *Deposição da Cruz* de Rogier van der Weyden, Powell nos chama a atenção para o fato de a maior parte da história da arte estaria baseada na ideia de que as obras pertenceriam ao seu “contexto original”, de modo que sua compreensão estaria diretamente condicionada a uma reconstituição, mesmo que sempre incompleta, do momento e local em que primeiramente apareceram. Ainda que muitos historiadores levem em conta as formas pelas quais a reconstrução desse passado seria condicionada por demandas presentes, para a autora “a crença no poder explicativo das origens permanece axiomática”³.

Todavia, não obstante muitas das possibilidades de compreensão de uma obra de arte estejam circunscritas naquilo que seria seu “universo de produção” (por mais problemática que possa ser essa noção), o ponto é que, ao considerar a obra a partir da sua relativa autonomia, como um agente, e não só como produto, seu contexto de produção pode e deve interessar, mas apenas como o começo de um trajetória mais longa, marcada por diversos agenciamentos.

A intenção aqui, portanto, é a de chamar a atenção para a necessidade de reconhecer a predominância dessa perspectiva, pensar nas implicações para os modos de ver, exhibir e compreender as obras na história da arte, e, ao considerar que essa não é única perspectiva possível, identificar as suas limitações e, partindo de outros pressupostos, apontar possibilidades outras para a escrita da história da arte.

² O ensaio se alinha na sequência de outros dois textos já publicados. Ver: PAIVA, Diego Souza de. “É só uma cópia”: notas sobre História da Arte e o valor crítico das reproduções. *Revista VIS* (UnB), v. 14, p. 252-268, 2015; PAIVA, Diego Souza de. As sombras às margens e o curso do rio: uma reflexão sobre as cópias na história da arte. In: XXVI Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 2017, Campinas. *Anais do XXVI Encontro da Anpap*. Campinas: ANPAP - PUC - CAMPINAS, 2017. p. 1392-1406.

³ POWELL, Amy. The errant image: Rogier van der Weyden's Deposition from the cross and its copies. In: CHERRY, Deborah; CULLEN, Fintan (Edit.). *Location*. Art History. Vol. 29, ed. 4, 2007, p. 08.

Modo ver, exhibir e compreender

O pressuposto da explicação pela origem está na base da forma como aprendemos a ver e, portanto, compreender as obras na história da arte. O procedimento nos é familiar: recorta-se a imagem do objeto de arte de seu entorno, colocando-o sobre um fundo neutro, para bem analisar os seus aspectos formais, relacionando-os aos elementos “contextuais originais”, colocando a referência de procedência e custódia atual da peça numa pequena legenda indicativa. O que, como bem aponta Malta, acaba por criar “imagens planificadas e desarticuladas de sua existência física e das formas de exibição *in loco*”⁴. Casos podem ser tomados em livros didáticos de História da Arte, como no primeiro volume da *História da arte italiana*, no qual, em tópico sobre a arquitetura grega, Argan, nos fala do *Parthenon*,

[...] o templo que Péricles quis erigir sobre a Acrópole como símbolo da vitória da união e que, em certo sentido, marca a passagem das velhas tradições religiosas das simples comunidades para aquela que poderíamos chamar de ideologia religiosa da Grécia unificada⁵.

Seguem-se informações sobre o seu processo de construção no cume da Acrópole, materializando em estrutura arquitetônica a realização de um grandioso e ponderado projeto político e ideológico da Grécia da segunda metade do século V a.C.

Orientados pelo texto de Argan, e dialogando com o mesmo, nos são apresentadas duas imagens referentes ao templo. A primeira delas [figura 1] é uma representação gráfica esquemática de toda a Acrópole reconstituída, que cumpre a função de nos dar uma noção da posição do *Parthenon* no conjunto arquitetônico mais amplo. A segunda imagem [figura 2] é uma foto contemporânea do templo – ou do que restou dele – e que traz como legenda, “Ictino e Calícrates, *Parthenon*, iniciado em 448 a.C, 30,38 x 68,50m, Atenas”⁶.

⁴ MALTA, Marize. Sobre sentidos dos objetos conforme lugares que ocupam: um olhar sobre a coleção Jerônimo Ferreira das Neves. In: OLIVEIRA, Emerson Dionísio Gomes de; COUTO, Maria de Fátima Morethy (Org.). *Instituições da arte*. Porto Alegre/RS: Zouk, 2012, p. 1110.

⁵ ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte italiana*: Da Antiguidade a Duccio – v.1. Tradução Vilma De Katinszky. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 84-85.

⁶ *Ibidem*, p. 113.

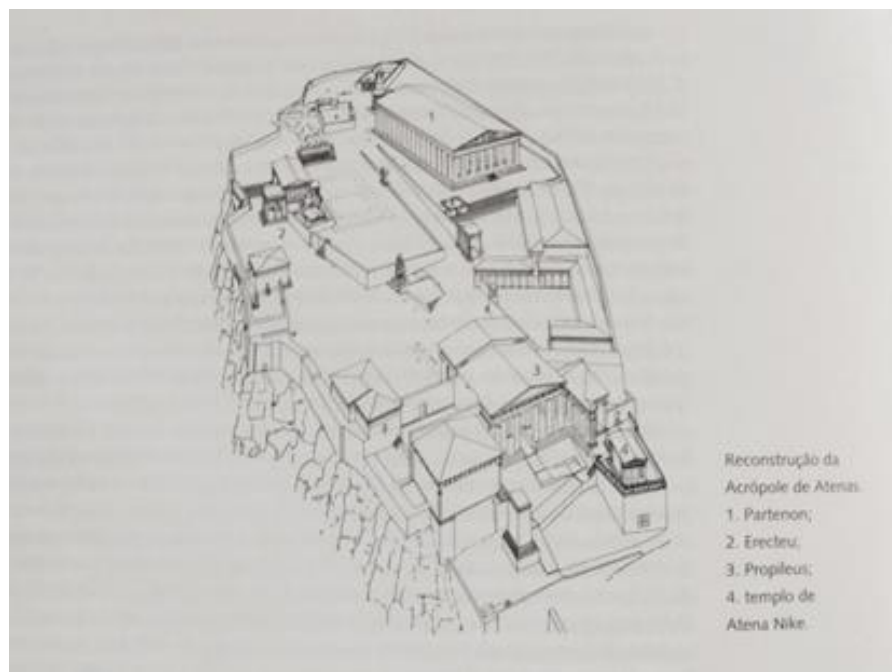


Figura 1:

Desenho esquemático da Acrópole. Com o número “1” acima indicando o *Parthenon*.

Fonte: Argan, 2013, p. 84.



Figura 2:

Foto contemporânea frontal do Parthenon, sem indicações de data ou autoria.

Fonte: Argan, 2013, p. 105.

Por esse conjunto (texto, imagens e legenda), podemos perceber de que forma e o quanto a nossa relação com essa obra é reduzida ao que dela podemos inferir com relação à sua origem, isto é, ao século V a.C., na Grécia. E no caso da imagem contemporânea do *Parthenon* (que nem mesmo é datada na legenda), percebemos o quanto estamos condicionados a ver, ou a tentar ver, não aquela presença diante de nós, mas, através do objeto, uma ausência expressa numa feitura original para sempre perdida.

E essa forma de ver implica em algo ainda mais grave quando tratamos de cópias. Porque, se no exemplo precedente da imagem contemporânea do *Parthenon*, somos conduzidos a ver “através” das ruínas para algo que um dia o templo tenha sido, quando estamos tratando de cópias, esse tipo de visão implica em algo mais grave, pois, através delas, olhamos – ou tentamos olhar – para algo que nunca foram: “originais”. Tanto é que, via de regra, o espaço na História da Arte só lhes é dado quando essas se colocam na posição de substituir originais perdidos. Só assim são admitidas. Como é o caso do *Discóbolo* [Figura 3] que, e sempre tomando a referência do livro de Argan, conquanto seja uma cópia romana em mármore do século II d.C., refere-se aos grandes bronzistas gregos do século V a.C., no caso, especificamente, a Míron de Elêuteras (aproximadamente 470-440 a.C.). Literalmente “através” do objeto, da cópia, somos instruídos sobre um original perdido. Aqui, a utilização da cópia está reduzida à inferência que se pode fazer através dela à estética da obra, cujo original em bronze simplesmente não se conhece. Tanto o é que sua identificação enquanto “cópia” está reservada ao espaço indicativo da legenda, na qual a referência continua a ser a obra original “Míron, Discóbulo, cópia romana dita Lancellotti, 480-460 a.C., cópia em mármore altura 164 cm, *Museo Nazionale Romano di Palazzo Altemps, Roma*”⁷.

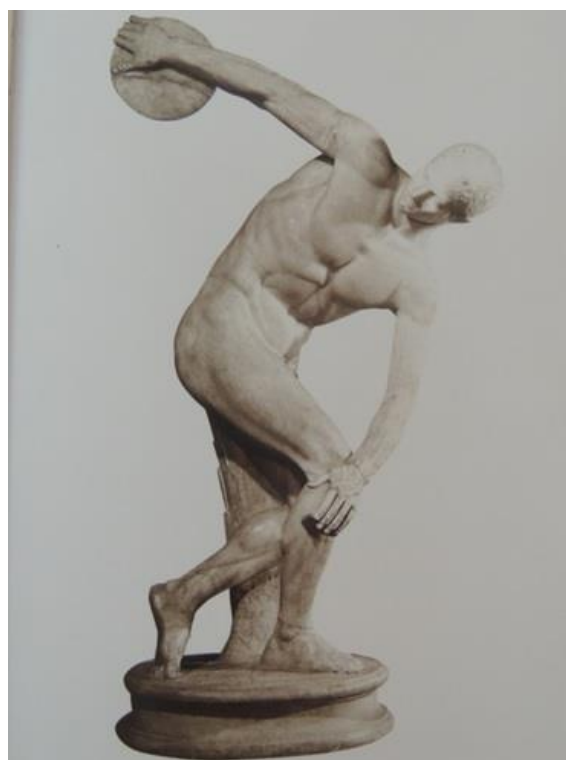


Figura 3:
Discóbulo Lancellotti. Cópia romana em mármore. Museu Nacional de Romano de *Palazzo Altemps*, Roma.
Fonte: Argan, 2013, p. 103.

⁷ *Ibidem*, p. 101.

Sobre a contradição da nascente: autoria e contexto

Nesse modo de ver e compreender no qual fomos educados, está implicada uma concepção de “obra de arte” que nos remete a um objeto específico – “original” – em relação ao qual comumente se recorre a dois expedientes básicos. O primeiro deles é a referência ao autor, ao artista, o que pressupõe a ideia de que a obra seria a materialização sem carências ou acréscimos da intenção daquele (o que se expressa ainda hoje no nosso hábito metonímico de tomar a obra pelo autor). O segundo recurso, que está implicado no primeiro, baseia-se na ideia de que a compreensão adequada de uma obra precisa reconstituir, como bem apontou Powell⁸, o que seria seu “contexto original,” no qual o seu autor seria agente, mas não o único, e onde a origem da própria obra seria posta em relação com outros fatores, políticos, econômicos, sociais etc., que dariam conta, para além da individualidade do artista – também essa condicionada por esses fatores –, dos sentidos encarnados pela obra.

Primeiramente se faz necessário estabelecer uma distinção básica entre “obra” e “objeto de arte”. Este diz respeito propriamente ao objeto material ao qual se reconhece um valor artístico, o objeto que se encontra em um lugar físico, conservado, transportável ou não. Já aquela diz respeito a uma noção mais ampla, que longe de ser reduzida à materialidade de um objeto irrepetível, corresponderia a um amplo complexo fluido, indefinido de associações, que envolveria o artista, aspectos formais, contextuais, críticos, as reproduções, as leituras, os deslocamentos – uma concepção que, como veremos, vai estar associada à ideia de “trajetória”.

No que diz respeito ao expediente que relaciona a obra ao seu criador, propomos, em linhas gerais, o estabelecimento da distinção entre “criação” e “controle” e “artista” e “autor”.

Em *In Another life*, texto publicado no catálogo da exposição homônima (*City Gallery*, Wellington, NZ, 2006), a escultora Patricia Piccinini nos chamava a atenção para o perigo de confundirmos “criação” com “controle.”

Só porque podemos criar e manipular as coisas, não significa necessariamente que podemos controlar nossas criações. Qualquer pessoa que lida com criação faria bem em lembrar que, assim que algo existe, começamos a perder nosso controle sobre ela⁹.

⁸ POWELL, *op. cit.*, 2007.

⁹ “Just because we can create and manipulate things does not necessarily mean that we can control our creations. Anyone who dabbles in creation would do well to remember that as soon as something exists we begin to lose our grip on it”. (Piccinini, 2006, tradução nossa). Disponível em: <http://www.patriciapiccinini.net/writing/28/116/72>. Acesso em 09 de agosto de 2021.

Trata-se aqui do poder de agente da obra de arte considerada em seu devir. Como bem observa Coli:

Um quadro, uma escultura desencadeiam, graças à materialidade de que são feitos, “pensamentos” sobre o mundo, sobre as coisas, sobre os homens. Esses “pensamentos”, incapazes de serem formulados como conceitos e frases pela própria obra, provocam comentários, análises, discussões, que se alteram, ao infinito, conforme seja o analista, o universo cultural ao qual pertence, a geração da qual faz parte. O artista, ele próprio, pode propor uma análise de sua criação. Ele será, porém, rigorosamente, apenas mais um analista, como os outros o foram¹⁰.

Nesses termos, a obra de arte, tomada enquanto expressão de um “pensamento material” singular que se relaciona com o seu devir, se apresenta como agente. E se não há dúvidas quanto ao fato de que o artista é participante da gênese, ao introduzir esse “ser” no mundo, depois do momento da criação – como apontou Piccinini – perde-se o controle e a obra se mostra independente em relação ao seu criador, entendido este como uma espécie de demiurgo que instaura um mundo que passa a viver por si só.

O entendimento que costuma reduzir a obra ao artista estaria ligado, portanto, segundo Coli, a uma noção “romântica” nas artes que vê a obra como expressão direta da alma e dos sentimentos do seu criador, o que implicaria numa “autoridade natural” sobre aquilo que esse cria. Todavia, se consideramos que o artista é mais mediador, um *médium* que se encontra na obra, mas ao qual esta não pode ser reduzida, precisamos tomar a obra a partir da sua capacidade de mobilizar relações. E ainda que os dados biográficos do artista nos sirvam para a compreensão da gênese da obra, passado esse ponto, a obra começa a falar por si.

É precisamente essa compreensão que conduz Coli, no mesmo texto, a estabelecer a distinção entre “artista” e “autor”. O primeiro responderia pela gênese da obra e o segundo expressaria a unidade que reuniria as constantes do pensamento artístico expresso na materialidade da mesma¹¹.

Para problematizarmos agora a perspectiva da explicação da obra pela remissão ao seu “contexto”, propomos aproximações sinérgicas entre alguns teóricos franceses. Latour, em artigo intitulado *A migração da aura*¹², defende que a busca e mesmo a obsessão pelo original estaria atrelada justamente à paixão e ao interesse despertado pelas suas reproduções. Em função desse argumento, nos

¹⁰ COLI, Jorge. Reflexões sobre a ideia de semelhança, de artista e de autor nas artes - Exemplos do século XIX. 19&20, Rio de Janeiro, v. V, n. 3, jul. 2010, p. 01. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/ha/coli.htm>. Acesso em: 07 de janeiro de 2022.

¹¹ *Idem*.

¹² LATOUR, Bruno. The migration of the aura or how to explore the original through its fac símiles. In: BARTSCHERER (Edit.). *Switching Codes*. University of Chicago Press, 2010. Disponível em: <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/108-ADAM-FACSIMILES-GB.pdf>. Acesso em: 06 de dezembro de 2021.

conduz à imagem de um rio e nos pergunta se não seria justamente o fato do Nilo terminar num enorme delta que nos colocaria a inquietante questão sobre sua origem. Assim, coloca-se como uma espécie de “hidrógrafo”, com a intenção de mapear toda a bacia aréa de um rio, não se restringindo somente ao ponto de sua “primavera original.” Nesse sentido, nos convida a comparar uma obra de arte “[...] não a qualquer lugar isolado, mas à captação de um rio, com o seu estuário, seus muitos afluentes, suas corredeiras dramáticas, às suas muitas curvas sinuosas e, naturalmente, também, às suas várias fontes ocultas”¹³. A essa “área de influência”, dará o nome de “trajetória”.

Perspectiva que podemos aproximar da oposição estabelecida por Foucault, a partir de Nietzsche, entre a pesquisa da origem e aquela da genealogia¹⁴. A primeira pesquisa se esforçaria para definir a “essência das coisas”, sua identidade, imóvel e anterior a tudo o que seja externo, acidental e sucessivo; isso, pautando-se na concepção de que a “origem” seria o lugar do sentido, da essência, da verdade. Por outro lado, longe de situar a essência na origem, a pesquisa genealógica a entenderia como algo em constante construção, e, portanto, quando o genealogista recuasse no tempo seria para seguir o complexo filão da “proveniência”, o que significaria:

[...] manter o que se passou na dispersão que lhe é própria: [...] demarcar os acidentes, os ínfimos desvios – ou ao contrário as inversões completas – os erros, as falhas na apreciação, os maus cálculos que deram nascimento ao que existe e tem valor para nós [...]¹⁵.

Retomamo a metáfora hídrica, suponhamos que, diante do amplo estuário sugerido por Latour, seduzidos pela perspectiva da origem, nos empenhemos na missão de buscá-la. Vamos seguir aqui a imagem e a sugestão de outro filósofo francês, Serres que, ao lidar com a história da ciência, nos convida justamente a sair de uma perspectiva aérea e explorar o rio de perto.

Segundo Serres, a história da ciência – e aqui podemos fazer um paralelo com a história de uma obra de arte – seria incontável e irreversível como o fluxo de um rio. Quando imaginamos um rio, sugere, costumamos visualizá-lo do alto, mas é preciso percorrê-lo de perto para perceber que seu fluxo não é algo simples. É complicado, com correntes e contra correntes, lugares de difícil passagem ou obstruídos, lugares em que quase seca ou lugares em que congela. De toda forma, seguir seu fluxo nos conduziria à ideia de que o rio possui uma nascente, que seria, por exemplo, origem de um rio como o Nilo, ou o Amazonas. Mas diante dessa pequena fonte somos levados a outra pergunta: de onde a água

¹³ *Ibidem*, p. 04.

¹⁴ FOUCAULT, Michel. Nietzsche, a genealogia e a história. In: FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979, p. 15-37.

¹⁵ *Ibidem*, p. 21.

vem? Nesse momento estamos diante de uma contradição, uma vez que percebemos que, na verdade, a nascente é também ela uma desembocadura. Isto é, naquele ponto, já é tributária de diversos pequenos canais que formam uma lençol subterrâneo, de chuvas residuais que se acumularam. “A fonte já é uma compilação”¹⁶. Nesse sentido, chegamos à conclusão de que a origem nunca se encontra em um lugar, em um momento, num objeto, ou numa situação específica, como em relação a uma obra de arte e seu “contexto”, mas sim se multiplica em diversas circunstâncias e lugares.

Considerações finais: para além do suposto lugar da verdade.

Retomemos o exemplo do *Parthenon*, que escolhemos por uma razão particular. É que nos chamou a atenção uma nota na margem da página, na qual Argan traz informações sobre o que poderíamos entender propriamente como a “trajetória” do templo.

Depois de Teodósio, o *Parthenon* foi transformado em igreja cristã, dedicada à (S. Sofia) e, em seguida (sec. XIII), à Madona. Após a conquista turca (1456), adaptado para mesquita. Em 1687, usado pelos turcos como paiol, foi atingido pelos canhões da frota vêneta e gravemente danificado pela explosão. No século passado [XIX], os ingleses fizeram remover, com muitos danos, grande parte das esculturas ainda *in situ*. Agora se encontram em Londres, no *British Museum*¹⁷.

Cumprindo a função de simples “nota informativa” e, portanto, sem aparente peso crítico para a história da arte, essa nota acabou criando um contraste com a forma com a qual estamos condicionados a lidar com as obras de arte (reduzindo-as à sua “origem”). Fornecendo-nos, inclusive, elementos para olharmos sob outra perspectiva para aquela imagem das ruínas do *Parthenon*. Não mais como “restos”, através dos quais somos guiados em função de uma unidade original perdida, mas sim vendo nas ruínas mesmas o resultado de um acúmulo. Aquilo que sobrevive e persiste carrega as marcas de sua trajetória, sendo constituído por tudo aquilo que pertence a essa mesma “área de influência,” como diria Latour¹⁸. Isso, mesmo que estejamos falando de subtrações, de faltas materiais, como no caso das estátuas levadas para o Museu Britânico. Isso também compõe o sentido contemporâneo do *Parthenon*. E por esse viés da trajetória, mesmo parecendo contraditório, podemos afirmar que hoje, em ruínas, o templo é muito maior do que já fora em sua longínqua e imprecisa origem.

¹⁶ LEGENDAS da ciência: Emergir (Episódio 1). Produção Robert Pansard-Besson. Texto e narração de Michel Serres. França, 1997. 52'min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hAt4Tt1BcBw>. Acesso em: 19 de janeiro de 2022.

¹⁷ ARGAN, *op. cit.*, 2013, p. 85.

¹⁸ LATOUR, *op. cit.*, 2010.

Esse exemplo aponta, portanto, no sentido do nosso argumento, de se pensar outras possibilidades para a escrita da história da arte, que tenham como base uma compreensão menos reduzida ao objeto, ao autor e ao que seria seu “contexto de produção”, e mais atenta às suas trajetórias, aos processos que as atravessam, e às ingerências de múltiplos espaços e agentes.

Referências bibliográficas

ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte italiana**: Da Antiguidade a Duccio – v.1. Tradução Vilma De Katinszky. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

COLI, Jorge. Reflexões sobre a ideia de semelhança, de artista e de autor nas artes - Exemplos do século XIX. **19&20**, Rio de Janeiro, v. V, n. 3, jul. 2010. Disponível em: <http://www.dezenovevinte.net/ha/coli.htm>. Acesso em: 07 de janeiro de 2022.

FOUCAULT, Michel. Nietzsche, a genealogia e a história. In: FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979, p. 15-37.

LATOUR, Bruno. The migration of the aura or how to explore the original through its fac símiles. In: BARTSCHERER (Edit.). **Switching Codes**. University of Chicago Press, 2010. Disponível em: <http://www.bruno-latour.fr/sites/default/files/108-ADAM-FACSIMILES-GB.pdf>. Acesso em: 06 de dezembro de 2021.

MALTA, Marize. Sobre sentidos dos objetos conforme lugares que ocupam: um olhar sobre a coleção Jerônimo Ferreira das Neves. In: OLIVEIRA, Emerson Dionísio Gomes de; COUTO, Maria de Fátima Morethy (orgs.). **Instituições da arte**. Porto Alegre/RS: Zouk, 2012.

POWELL, Amy. The errant image: Rogier van der Weyden's Deposition from the cross and its copies. In: CHERRY, Deborah; CULLEN, Fintan (Edit.). **Location**. Art History. Vol. 29, ed. 4, 2007. p. 08-30.

LEGENDAS da ciência: Emergir (Episódio 1). Produção Robert Pansard-Besson. Texto e narração de Michel Serres. França, 1997. 52'min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hAt4Tt1BcBw>. Acesso em: 19 de janeiro de 2022.