

Reflexões sobre imagem e autoria na história da arte

Raquel Quinet Pifano¹

Reflections on image and authorship in art history

No artigo “A arte diante do mal radical” o crítico de arte Thierry de Duve reflete sobre o *status* de arte e de artista na contemporaneidade a partir da, no mínimo, desconcertante repercussão sobre os espectadores da mostra de fotografias intitulada “S-21”. Mostra apresentada em Arles no importante festival de fotografia, “Lesrencontres photographiques d’Arles”, em 1997. Tratava-se da exposição de cem fotos de identidade, algumas ampliadas especialmente para a mostra, de prisioneiros de um campo de extermínio, o S-21, em Phnom Penh, Camboja, mantido pelo regime autoritário do Khmer Vermelho entre 1975 e 1979, responsável pelo genocídio de milhares de civis. Curiosamente, fazia parte de um ritual burocrático o registro fotográfico dos condenados – entre os quais homens, mulheres e crianças – antes de serem executados (14200 pessoas foram mortas no campo S-21, local onde antes funcionava uma escola, restando somente 7 sobreviventes).

A inquietação provocada pela mostra foi aumentada pelo anuncio de que na mesma época, o setor de fotografia do MoMA (NY) havia comprado algumas daquelas fotos e as estava expondo. Se a mostra no festival de Arles não as apresentava sob a ótica da estética, mas da política (argumento usado pelo curador para não justificá-las como arte), o fato de estarem em um museu importante como o MoMA as legitimava como arte. Daí as confusões e especulações sobre a legitimação artística daquelas fotografias, prova da extrema maldade a que a humanidade pode sucumbir. Poderiam tais registros representar a humanidade? Registros que não foram feitos com a intenção de serem arte poderiam agora serem tomados por tal? E uma vez reconhecidos como arte, inevitável seria reconhecer quem as fez como artista. O fotógrafo daqueles retratos era um rapaz de 15 anos,

1

Professora de História da Arte
do Programa de Pós-Graduação em
Artes, Cultura e Linguagens da UFJF.
E-mail: raquinet.rqp@gmail.com

NhemEin, treinado pelo Khmer Vermelho para realizar tal ofício. Havia sido mandado a Changai para fazer um curso de fotografia. Ao retornar, montou uma equipe de trabalho no S-21, e quando o líder PolPot se refugiou nas florestas do norte, o seguiu como fotógrafo oficial do Khmer Vermelho até desertar em 1995.

Chamando a atenção para a dificuldade de responder a tais questões, dificuldade visível não apenas em Cajouille, o curador da mostra em Arles, mas também entre os curadores do setor de fotografia do MoMMA, Duve é enfático ao descrever o objetivo de seu artigo: “examinar a legitimidade da arte e da instituição da arte diante do mal radical” (DUVE, 2009, p. 70). Para o crítico, a dificuldade de legitimação daquelas fotografias como arte, justamente, acusavam um certo “limite” do pressuposto humanista sobre o qual fundou-se a teoria da arte, os museus de arte e o público de arte, ou seja, pressuposto sobre o qual se institucionalizou a Arte. Diante das fotografias da mostra S-21, conhecendo o contexto em que foram produzidas, a intenção do fotógrafo e a função daquelas fotografias, era impossível para os curadores da mostra, tanto quanto para o museu que a abrigava, assim como para o público de arte nomeá-las ARTE. Um fosso enorme se abria entre o conceito de arte, historicamente constituído e legitimado por valores oriundos do humanismo renascentista, e aquele testemunho da extrema barbárie. Por outro lado, se a negação de NhemEin enquanto artista era argumento fornecido pela noção humanista de arte, o mesmo já não ocorria com a inevitável experiência estética que aquelas fotografias suscitavam. Daí o impasse.

Como explica Panofsky, a formulação do conceito de humanidade pelos humanistas renascentistas é fruto de uma síntese entre o significado do termo *humanitas* na Antiguidade e na Idade Média (PANOFSKY, 1991). No primeiro caso correspondia a um valor, já no segundo, a um limite. Defendido por Cícero no círculo de Cipião, *humanitas* expressava uma qualidade do homem que o distinguia de um outro homem que não merecia o nome de *Homo Humanus*, a saber o bárbaro e/ou o indivíduo vulgar cuja erudição e valores morais lhe faltavam. Assim, a definição de homem não decorria da simples oposição ao animal, mas do entendimento de que na espécie homem havia mais de um categoria de homem. Portanto, humanidade era

uma qualidade e não uma condição. Já a definição de *humanitas* na Idade Média foi formulada em oposição à divindade, sendo a “fragilidade” e a “transitoriedade” suas qualidades mais comuns.

Assim, a convicção da dignidade do homem própria dos humanistas do Renascimento, lembrando o emblemático discurso de Pico della Mirandola, “Sobre a Dignidade do Homem”, resulta da interseção entre a compreensão clássica de humanidade como portadora de valores humanos (racionalidade e liberdade) e a consciência medieval de suas limitações (falibilidade e fragilidade). Donde então, originam-se dois postulados centrais para a definição humanista de *humanitas*: responsabilidade e tolerância (PANOFSKY, 1991).

É certo que o humanismo renascentista teve origem como um programa cultural e pedagógico desenvolvido por poetas e eruditos como Petrarca, Valla, Alberti e outros, cujo interesse girava em torno dos *studia humanitatis* (disciplinas humanistas ou humanidades) – termo usado por autores da Antiguidade como Cícero para designar instrução liberal ou literária (KRISTELLER, 1995). Tal setor de estudos compreendia a gramática, retórica, história, poesia e filosofia moral estudadas a partir dos antigos textos latinos e, na medida do possível, gregos. À época do Renascimento, humanista era o nome dado aos mestres e estudantes dos *studia humanitatis*, termo usado naturalmente nos ambientes universitários e acadêmicos que designava um perfil do intelectual, ou seja, sua área de especialização (FALCON, 2000).

A definição restrita de Humanismo como um programa pedagógico circunscrito a um grupo de disciplinas relacionadas à área da linguagem, como um programa de estudos clássicos, e não como uma filosofia foi defendida por Kristeller, como notório. Entretanto, o estudioso reconhece que há importantes aspectos do humanismo renascentista “característicos da época, e não necessariamente devidos a influências clássicas” (KRISTELLER, 1995, p. 27). Sendo um desses aspectos a exaltação do homem, da sua dignidade, do seu lugar privilegiado no universo, entendimento expresso claramente por Petrarca, Manetti e outros humanistas da época. Tal conceito de homem alinhava o programa dos *studia humanitatis* do Renascimento. E se em seus primórdios restringia-se a um programa de

estudos, o entendimento de “humanidade” oriundo do reconhecimento da dignidade do homem distinto do homem “bárbaro” acabou tornando-se indissociável da Arte e seu papel. Se a Arte era do campo da linguagem, logo seu papel referia-se à comunicação. Fosse entendida como técnica ou como estética, sua função de comunicação nunca cessou.

Sendo a Arte até o século XVIII uma técnica – técnica da poesia, da pintura, da escultura – não havia dúvida da indissociabilidade entre a obra acabada e quem a havia executado materialmente. Logo, inevitavelmente o autor da obra, ou seja, o artista era aquele que realizava a obra em dois planos: primeiro no plano da Ideia e depois no da execução.² Sendo uma técnica, sua utilidade e finalidade eram muito claras. Fundada nas áreas de estudos da linguagem, mais especificamente na retórica clássica, objetivava uma comunicação. Comunicar valores humanistas desde o emprego de uma retórica visual, no caso das artes visuais, à afirmação de uma categoria de humanidade dentre toda a espécie homem. Aí se compreende a centralidade da figura humana na pintura, escultura e arquitetura dos séculos XV ao XVIII, aproximadamente.

Uma vez definida como estética a partir do século XVIII, a função da arte tornou-se menos clara, ou menos objetiva, pois sua definição não mais resultava do debate sobre a técnica artística e sim da reflexão e, por que não dizer, da “especulação” filosófica acerca do sentimento de belo. Certamente tal mudança abriu caminho para a arte moderna experimentar novos suportes e testar seus meios artísticos, e fez porque operava agora uma espécie de comunicação “intersubjetiva” – definição de Glement Greenberg apoiado em Kant (GREENBERG, 1986). Ao longo do tempo a definição de arte mudou, também sua organização formal, experimentou-se novos suportes, novas tecnologias, mas o entendimento do papel da Arte, tanto por parte do público, quanto por parte dos artistas, como porta voz de valores humanitários (herdados do humanismo renascentista) manteve-se em vigor.

Voltando ao “problema” S-21. Alegitimação humanista da arte parte do princípio de que a arte é um bem coletivo da humanidade, portadora de valores humanitários e os artistas “são porta-vozes da humanidade no domínio estético” (DUVE, 2009, p. 70). Diante da dificuldade do

2

Ars é a tradução latina do grego *techné*, claramente conceituada como uma técnica. Divididas entre técnicas manuais ou mecânicas e técnicas intelectuais ou liberais, a partir do Renascimento as artes visuais conquistam progressivamente o reconhecimento como “artes liberais”. Embora arte liberal, a técnica da pintura ou da escultura não prescindia a execução da obra pelo pintor ou escultor, daí a importância do treino da mão prescrita por Vasari (VASARI, 1998). Mesmo no caso da arquitetura, que por sua natureza sempre foi executada por terceiros, a realização da obra pelo arquiteto se dava no projeto.

juízo daquelas fotografias, Thierry de Duve concluiu que o impasse se resolvia na transferência do título de artista, no caso do artista ausente pois definitivamente NhemEin não era o artista, para Cajouille o curador da mostra em Arles. Por mais que Cajouille tenha repetidamente negado o interesse estético daquelas fotografias em favor do interesse político, assumiu a responsabilidade, e segundo Duve, o fardo de mostra-las e ao mostra-las, permitir a sua inevitável experiência estética.

Hal Foster definiu o artista na contemporaneidade como “um manipulador de signos mais do que um produtor de objetos de arte” (FOSTER, 1996, p.140). Neste sentido, o título de artista ajusta-se com muita pertinência a Cajouille. Se a identificação do curador da mostra com o artista, se o reconhecimento do artista não como aquele que fotografou aquelas pessoas, mas que “manipulou” aquelas imagens – ampliando algumas inclusive – selecionando, reunindo e reorganizando em um ambiente que, apesar da aparente falta de intenção, permitia a experiência estética opõe-se à legitimação humanista de artista, por outro lado, a exposição daquelas fotos não deixa, a meu ver, de portar uma função de origem humanista. Thierry de Duve reconhece que a experiência que as obras propiciavam levavam a uma certa “devolução” de humanidade àquelas pessoas, sua individualidade perdida no momento das fotos. No lugar do fotógrafo insensível àquela “barbárie”, acha-se o observador tocado esteticamente ao reconhecer seus medos, sua agonia, expressos em muitas daquelas fotos no olhar fixo e penetrante dirigido à câmera (DUVE, 2009). Provocar sentimentos de repulsa, dúvida, desconforto e ao mesmo tempo prazer estético, sentimentos pelos quais aqueles homens (vítimas do outro homem cujas noções humanistas de humanidade não se aplicam) têm sua humanidade restaurada, não seria ainda o papel humanista da arte?

Mais do que discutir a legitimação humanista ou não da Arte na atualidade, o caso “S-21” (o que certamente me parece sempre produtivo pois implica refletir sobre o papel da arte na contemporaneidade, seja ela produzida no século XXI ou no XV) é para nós aqui uma oportunidade de chamar o debate sobre as transformações ao longo dos tempos da noção de artista e a função das imagens por eles produzidas. A problematização da legitimação de arte e de artista neste “caso”, nos permite pensar

sobre autoria e imagem produzida pela obra de arte: desde a fundação do conceito de artista como um intelectual, de fundamento estritamente humanista, e dos significados abstratos que permeiam suas obras, decorrentes obviamente desta nova condição de artista no Renascimento até às mudanças nas práticas artísticas que direta ou indiretamente rebatem na própria noção de artista na modernidade. Os argumentos expostos nos textos que se seguem expõem em cada momento da história da arte brasileira questões relacionadas à reflexão sobre artista e imagens representadas ou apresentadas em suas obras. Expõem mudanças e variações no estatuto do artista e das práticas artísticas ao longo do processo de desenvolvimento da arte no Brasil, assim como o papel da arte como meio de entendimento do Real. Cabe lembrar, que a arte brasileira assim como a instituição da Arte no Brasil participam de uma lógica cultural, no sentido amplo do termo, de origem europeia e humanista, assim como do debate artístico atual de caráter global. Daí a proximidade das questões apontadas por Thierry de Duve sobre a mostra "S-21" com a situação brasileira.

Referências

DUVE, Thierry de. *A arte diante do mal radical*. In: ARS 13. São Paulo: Dep. De Artes Plásticas/ ECA/ USP, 2009. www: cap.eca.usp.br/ars.html

COLOMER, Eusebi. *Movimientos de renovación. Humanismo y Renacimiento*. Madrid: Akal, 1997.

FALCON, José Calazans; RODRIGUES, Antônio Edmilson M. *Tempos Modernos: ensaios de história cultural*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

FOSTER, Hal. *Recodificação. Arte, espetáculo e política cultural*. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.

GRENBORG, Clement. *A pintura moderna*. In: BATTCKOCK, Gregory (org.). *A nova arte*. São Paulo, Perspectiva, 1986. (coleção debates)

Apresentação
Reflexões sobre imagem e autoria na história da arte
Raquel Quinet Pifano

KRISTELLER, Paul. *Tradição Clássica e Pensamento do Renascimento*. Lisboa: Edições 70, 1995.

PANOFSKY, Erwin Panofsky. *A história da arte como disciplina humanística*; In: *Significado nas Artes Visuais*. (tradução: Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg) São Paulo, Perspectiva, 1991. (Coleção Debates)

VASARI, Giorgio. *The Lives of the Artists*. (Trad.: Julia Conaway Bondanella e Peter Bondanella) Oxford; New York: OxfordUniversity Press, 1998.