

Des-crer-ver: possibilidades de descrição em arte contemporânea

Juliana Proença de Oliveira¹

DOI 10.20396/eha.vil4.3389

Os contextos favoráveis ao estudo e à realização das artes visuais no Brasil passam longe de configurar uma regra – ocorrem, antes, enquanto quiméricas exceções. Nos últimos anos, sobretudo desde 2017, quando, como uma verdadeira epidemia, casos de censura e ataques diversos à cultura, de cortes de verbas a campanhas difamatórias, passaram a se multiplicar país a fora, vive-se um contexto particularmente perverso. Eu me encaminhava para o final do curso de Bacharelado em História da Arte pela Universidade do Rio Grande do Sul (UFRGS) quando ocorreu, em setembro de 2017, o fechamento prematuro da mostra *Queermuseu – Cartografias da Diferença na Arte Brasileira*, por decisão do então Santander Cultural, atual Farol Santander, em Porto Alegre, reagindo a retaliações sofridas pela instituição, e pelo banco que a mantém, em redes sociais, depois de vídeo contendo acusações de que algumas obras expostas configurariam pedofilia, zoofilia ou blasfêmia ter “viralizado” *online*.² Ainda sob o impacto da feroz aversão de parte, ao menos, do público local em relação à arte contemporânea³, decidi, na pesquisa para a monografia de conclusão de curso, efetuada em 2018, confrontar os espectadores de arte em Porto Alegre, a fim de compreender sua percepção – ou seja, não buscava um perfil sociológico ou psicológico, mas saber como eles “vêm” obras de arte, o que vêem nelas.

O local para a realização da pesquisa não poderia ser outro senão o próprio Santander Cultural. Escolhi, nesse norte, o evento que marcou a reabertura da instituição após o incidente no final de 2017; trata-se da exposição *RSXXI: Rio Grande do Sul Experimental*, com curadoria de Paulo Herkenhoff, que ocorreu entre 20 de junho e 29 de julho de 2018. Não havia um “discurso” curatorial propriamente na mostra, cujo mote era exibir a produção contemporânea do Rio Grande do Sul, segundo o texto de abertura do catálogo, assinado pelo então Presidente do Santander Cultural: “Ao expandir seu olhar para a produção gaúcha, a exposição **RSXXI** se pro-põe articular a força da

1 Mestranda em História, Teoria e Crítica de Arte pelo PPGAV/UFRGS.

2 O caso é notório. Ainda assim, as informações citadas e outras podem ser consultadas em matéria da edição digital do jornal *El País* assinada por Heloísa Mendonça: *Queermuseu: O dia em que a intolerância pegou uma exposição para Cristo*. O texto foi selecionado, também, pois é um dos poucos em que se pode assistir ao vídeo que deflagrou a polêmica. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/11/politica/1505164425_555164.html>. Acesso em 17 dez. 2019.

3 Seria ingênuo, sem dúvida, supor que a arte contemporânea gozasse ampla adesão popular no país; ainda assim, é difícil conter a perplexidade diante dos ataques recentes.

invenção contemporânea no Rio Grande do Sul”.⁴ A ausência de um conceito (mais específico) de curadoria e também de mediadores reforçou a escolha de RSXXI; sem esses guias comuns de espaços expositivos, o público teria, ao menos em tese, um contato mais direto com as obras. Dentre os trabalhos integrantes da mostra, selecionei os três de autoria da dupla Ío, formada por Laura Cattani (1980) e Munir Klamt (1980) – *Conjunção Adversativa, Demônio Pessoal e Qual é o Nome do Meu Irmão?* (**Figuras 1, 2 e 3**) –, na medida em que já havia conduzido estudos anteriores sobre os artistas. Convidei, então, três “recortes” diversos de público a descreverem essas mesmas três obras, a partir de três exercícios quase-poéticos.

O primeiro deles foi inspirado em *Cent Lectures de Marcel Duchamp*, de Jean-Paul Thenot (1943). Nessa série, o artista francês aduziu fotografias de obras de Marcel Duchamp a cem pessoas, indagando-lhes “O que evoca para você essa reprodução fotográfica?”. Produziu, então, fichas indicando a recorrência percentual das respostas, que se resumem a uma palavra, além da imagem mostrada aos participantes (**Figura 4**).⁵ Adaptei o levantamento de Thenot, criando um questionário que continha quatro perguntas de identificação (nome, idade, profissão e interesse em arte), não computadas nos resultados deste estudo⁶, além do comando “Descreva, **em uma palavra**, as seguintes obras”, seguindo-se as imagens dos três trabalhos da dupla Ío. Convidei cem visitantes do Santander Cultural a responder tal questionário diante das obras em exposição, no que recolhi cerca de 300 palavras (3 por questionário, uma para cada obra).

No segundo exercício, tomei por base outra série, *Purloined*, da francesa Sophie Calle (1953). Nela, a artista levanta obras de arte que por algum motivo, normalmente roubo, não poderiam ser exibidas no museu onde fora convidada a expor, “mostrando-as” por meio de reproduções fotográficas e transcrições de descrições das peças fornecidas por funcionários dessas instituições.⁷ Nesses moldes, chamei funcionários de todos os setores do Santander Cultural a, em sala diversa da de exposição, descrever, de forma oral, as três obras da dupla Ío; durante as breves entrevistas, eu lhes mostrava imagens das obras, pedindo apenas que as descrevessem, sem formular outras perguntas. Ao todo, seis pessoas participaram do exercício, rendendo cinco páginas de descrições transcritas.

4 SANTANDER CULTURAL. *RSXXI: Rio Grande do Sul experimental / curadoria: Paulo Herkenhoff*. Catálogo da exposição. 1 ed. Rio de Janeiro: Imago Escritório de Arte, 2018, s/p.

5 Existe um livro de nome homônimo, editado por Thenot. Infelizmente, não tive acesso à publicação no Brasil.

6 Como referido no primeiro parágrafo, não havia pretensão sociológica na pesquisa.

7 Uma das obras da série, desenvolvida a partir de quadros roubados do pintor Joseph Mallord William Turner, consta no *site* da Galeria Perrotin, onde se pode ver imagens e trechos dos textos relacionados à “reconstituição” realizada por Calle. Disponível em: <https://www.perrotin.com/artists/Sophie_Calle/1/purloined-turner/27764>. Acesso em 19 dez. 2019.

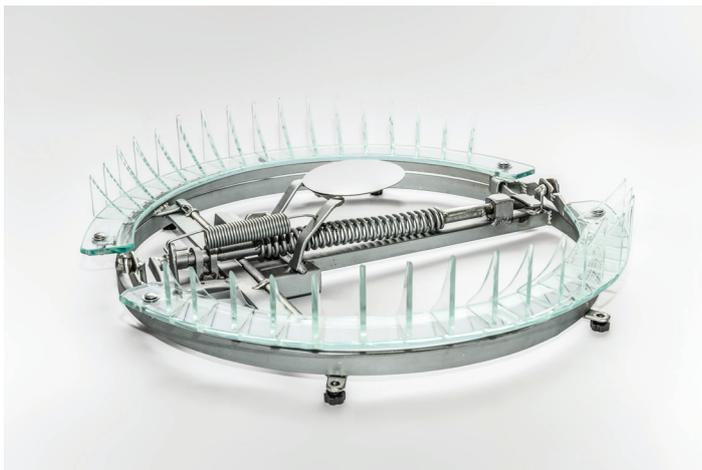


[Figura 01] Ó (Laura Cattani, 1980, e Munir Klamt, 1970). *Conjunção Adversativa*. 2018.

Instalação: espelho de aço inox em parede. Coleção dos artistas.

[Figura 02] Ó (Laura Cattani, 1980, e Munir Klamt, 1970). *Demônio Pessoal*. 2018.

Escultura, metal e vidro. 70×70×25 cm. Coleção particular.



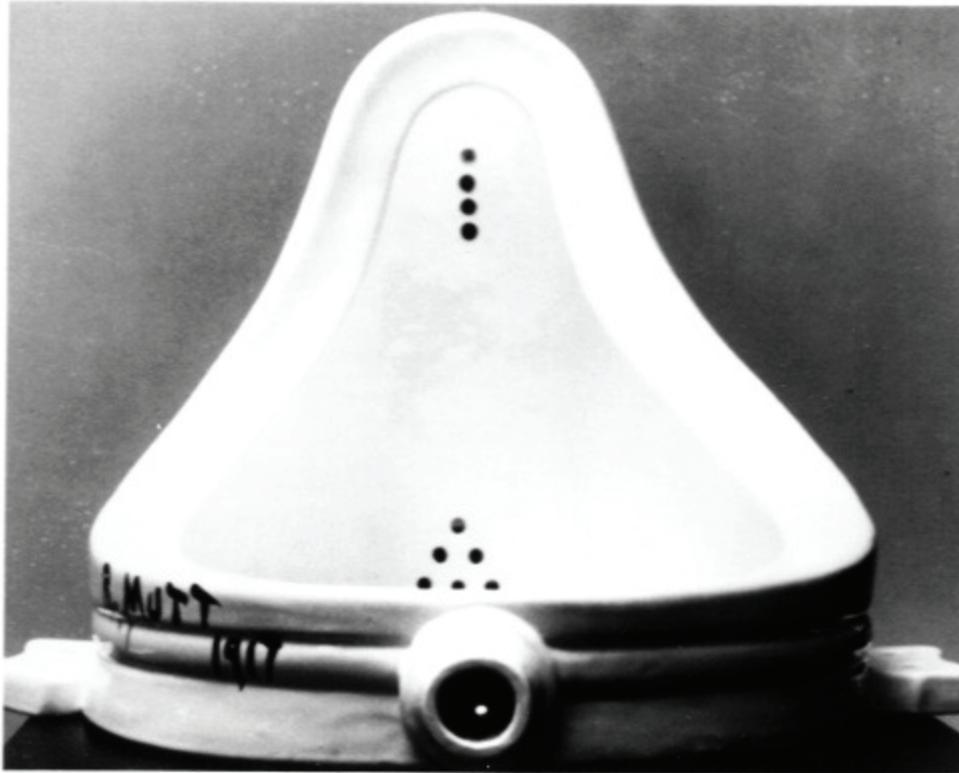
[Figura03]

Ó (Laura Cattani, 1980, e Munir Klamt, 1970). *Qual é o Nome do Meu Irmão?*. 2018.

Instalação: três cabeças de cachorro em bronze, cordas, presilhas de metal e livro. Dimensões variadas. Coleção dos artistas.

Qu'évoque pour vous cette reproduction photographique?

For you, what does this photographic reproduction evoke?



Urinoir	17%	A urinal
Coiffure	12%	A headdress
Biberon	4%	A feeding bottle
Lavabo	4%	A hand basin
Bouilloire	3%	A kettle
Crachoir	3%	A spittoon
Fontaine	2%	A fountain
Rien	2%	Nothing
Autres réponses	24%	Other answers
Sans réponse	29%	Without any answer

[Figura04] Jean-Paul THENOT (1943). *Cent lectures de Marcel Duchamp*. 1974.

O terceiro e último exercício calcou-se no uso da descrição como ferramenta tradicional da crítica e da história da arte. Vale lembrar aqui textos clássicos e fundantes da escrita sobre arte que consistem na descrição pormenorizada de esculturas greco-romanas, por exemplo, os de Johann Joachim Winckelmann sobre o *Apolo de Belvedere* ou o *Grupo de Laocoonte*. A historia-dora Élisabeth Décultot tece o seguinte comentário a respeito da relação de Winckelmann com o ato de descrever obras de arte: “Enquanto a doutrina clássica exige, para uma descrição acurada da arte, o afastamento do espectador em relação à obra observada, Winckelmann, ao contrário, afirma sua necessária comunhão”.⁸ Com isto em mente, propus a colegas do curso de História da Arte da UFRGS que me enviassem textos curtos descrevendo as três obras da dupla Ío, desenvolvidos por eles após as terem visto no Santander Cultural. Recebi, ao todo, três textos, totalizando seis páginas escritas.

Recolhidas cerca de 300 palavras, cinco páginas de entrevistas transcritas e seis páginas de textos escritos, cabia, enfim, trabalhar esse material; para tanto, optei por realizar análises de conteúdo de tipo classificatório, com base no livro *Análise de conteúdo*, de Laurence Bardin.⁹ O estabelecimento de categorias nas quais se distribui o inventário textual levantado está na base desse tipo de estudo. Uma vez que todos os participantes, ao longo dos três exercícios, foram convidados, mesmo que de maneiras diversas, a *descrever* as obras de arte da dupla Ío; a primeira categoria deveria ser, invariavelmente, voltada para a descrição. Utilizei-me, então, da diferença estabelecida pelo filósofo Robert J. Matthews, no artigo *Describing and interpreting a work of art (Descrevendo e interpretando uma obra de arte)*, entre descrever e interpretar obras de arte.¹⁰

Conforme o autor, epistemologicamente, a formulação de um enunciado sobre uma obra de arte que possa ser avaliado como verdadeiro *ou* falso equivale a uma *descrição*; de outro lado, se não for possível avaliar o enunciado *nem* como verdadeiro e *nem* como falso, está-se diante de uma *interpretação*. Exemplifico a aplicação da tese por meio do trio de palavras fornecido em resposta ao questionário do primeiro exercício. São elas: “inox” para *Conjunção Adversativa*; “armadilha de humanos” para *Demônio Pessoal* e “cachorro” para *Qual é o Nome do Meu Irmão?*. Enquanto “inox” e “cachorro” são descrições, “armadilha de humanos” é uma interpretação. O espéculo que compõe *Conjunção Adversativa*, segundo ficha técnica, é feito de inox, logo se trata de um enunciado verdadeiro sobre

8 Tradução livre do original: “Alors que la doctrine classique exige, pour une juste description de l’art, le détachement du spectateur face à l’oeuvre observée, Winckelmann affirme au contraire leur nécessaire communion” (DÉCULTOT, Élisabeth. Introduction – Einfühlung, empathie. In: WINCKELMANN, J. J. De la description. Paris: Éditions Macula, 2006. p. 12).

9 BARDIN, Lawrence. *Análise de conteúdo*. São Paulo: Edições 70, 2011, pp. 65–72.

10 MATTHEWS, Robert J. *Describing and interpreting a work of art*. In: The Journal of Aesthetics and Art Criticism, vol. 36, n. 1, autumn 1977, p. 5-14. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/430744?read-now=1&refreqid=excelsior%3Acc6986c9da5d11582b_e33e3b1136c2cc&seq=1#page_scan_tab_contents>. Acesso 19 dez. 2019.

a obra. Em *Qual é o Nome do Meu Irmão?*, tem-se a representação evidente de três cabeças de cães, logo enunciar “cachorro” a respeito do trabalho corresponde a uma verdade. Por fim, ainda que, em *Demônio Pessoal*, tenha-se uma armadilha adaptada em vidro, a atribuição “de humanos” confere caráter interpretativo ao enunciado, eis que, dessa forma, não se pode afirmá-lo nem como verdadeiro, nem como falso.

Da aplicação desse critério a todo o material levantado, resultou a ocorrência de muito mais enunciados *interpretativos* do que *descritivos*; muito embora sempre se tenha requerido, claramente, descrições. Assim, no primeiro exercício, apenas 23 (8%) das 300 palavras colhidas correspondem a descrições, sendo que as outras 277 (92%) configuram interpretações.¹¹ Quanto ao segundo e terceiro exercícios, foi necessário criar, uma terceira categoria principal, além de descrições e interpretações: a de *juízos*, entendidos como enunciados em que o participante exprimiu um juízo de valor sobre as obras, indicando, de alguma forma, serem “boas” ou “ruins”, ou gostar e não gostar delas.¹² Ainda, nesses dois exercícios, a classificação incidiu não sobre palavras, mas sobre trechos de sentido delimitados nas transcrições das entrevistas e nos textos fornecidos pelos participantes.¹³ *Vide* todos esses critérios, houve, no segundo exercício, de um total de 75 trechos, 10 (13%) trechos descritivos, 43 (57%) interpretativos e 22 (29%) contendo juízos; já no terceiro, 32% (28) dos trechos foram identificados como descrições, 56% (49), como interpretações, e 11 (13%), como juízos, totalizando 88 trechos.¹⁴

Muito provavelmente, a grande maioria dos participantes, senão todos, não conhecia – e nem tinha porque conhecer – a definição epistemológica de se descrever uma obra de arte. Ao mesmo tempo, nenhum deles se opôs, nem exigiu maiores esclarecimentos quando lhes convidei a *descrever* os trabalhos da dupla Ío expostos na *RSXXI*. Resta presumir, portanto, que as respos-tas

11 Excederia, em muito, os limites deste texto anexar as longas tabelas e outras considerações pormenorizadas que produzi para demonstrar a classificação de cada palavra ou trecho apurados durante a pesquisa. Esses dados podem ser consultados na íntegra de minha monografia de conclusão de curso, realizada sob a orientação do Prof. Dr. Eduardo Veras, disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/189448>>. Acesso em 19 dez. 2019.

12 Tomou-se por base para essa categoria os comentários de Terry Barrett sobre crítica de arte: “Quando os críticos interpretam as obras de arte, buscam determinar sobre o que elas tratam. Quando julgam as obras de arte, visam determinar se a obra é boa ou não, por que e de acordo com quais critérios” (BARRETT, Terry. *A crítica de arte: como entender o contemporâneo*. 3 ed. Porto Alegre: AMGH, 2014, p. 132).

13 Ou seja, as unidades de classificação não correspondem, necessariamente, a frases inteiras, por exemplo; trata-se de trechos estabelecidos com base em seu sentido, ou tema, de excertos englobando uma só ideia (correspondente a uma das categorias do estudo). A nomenclatura se funda em Bardin, nesses termos: “[...] o tema é a unidade de significação que se liberta naturalmente de um texto analisado segundo certos critérios relativos à teoria que serve de guia à leitura. O texto pode ser recortado em ideias constituintes, em enunciados e em proposições portadores de significados isoláveis” (BARDIN, Lawrence. *Análise de conteúdo*. São Paulo: Edições 70, 2011, p. 135).

14 Além dessas categorias principais, relativas a “o que eram” as palavras ou trechos apresentados nos exercícios, criei, a partir deles, diversas subcategorias, buscando dar conta de “a que eles se referem”, no intuito, ainda, de trabalhar mais a fundo esse material. Por exemplo, há as subcategorias de “sensações” (quando a unidade referia-se a sentimentos) ou “citações” (caso em que a unidade invocava referências literárias, ou mitológicas, citando-as). De novo, desborda do escopo deste artigo aprofundar as diversas subcategorias criadas, que podem ser consultadas na íntegra da pesquisa, disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/handle/10183/189448>>. Acesso em 19 dez. 2019.

fornecidas representam aquilo que os participantes consideraram mais “correto” de se dizer a respeito das obras indicadas (ou até de obras de arte em geral). Conforme o resultado, o mais “correto” não corresponde a aspectos visuais ou evidentes dos trabalhos (isto é, facilmente aferíveis como verdadeiros ou falsos, na linha do conceito de descrição extraído de Matthews e aqui aplicado), e sim a elucubrações interpretativas, invocando, sobretudo, sentimentos – “dor” e “medo” foram as palavras que mais frequentemente apareceram. E isto em todos os exercícios, desde o primeiro, envolvendo visitantes fortuitos do Santander Cultural (o que equivaleria a um público “leigo”), até os dois últimos, cujos participantes foram funcionários da instituição, a maior parte com formação na área artística, e historiadores da arte (um público, em tese, “especializado”).

Ora, mas e a arte não reside, justamente, *além* do visível? Sua essência não está na capacidade de invocar revelações pungentes, impensáveis, verdadeiras epifanias? Como enxergar a arte como aquilo que se vê, o óbvio, nada mais do que está diante de nossos olhos? O filósofo Georges Didi-Huberman, comentando a pretensão dos minimalistas norte-americanos, nos anos 1970, em eliminar toda a ilusão, de modo a ter suas obras vistas como o que são, e nada mais, nas palavras de Frank Stella, “O que você vê é o que você vê”¹⁵, aponta para a extrema dificuldade de realizá-lo: “Pois a ilusão se contenta com pouco, tamanha é sua avidez: a menor representação rapidamente terá fornecido algum alimento – ainda que discreto, ainda que um simples detalhe – ao homem da crença”.¹⁶ De outro lado, Susan Sontag, no famoso escrito *Contra a interpretação*, sustenta que a busca de significados ocultos na obra de arte prejudica sua experiência, podendo enredar perigos: a “interpretação [...] constitui uma violação da arte. Torna a arte um artigo de uso, a ser encaixado num esquema mental de categorias”.¹⁷

De fato, acredito que a potência das obras de arte resida na sua abertura de significado, na impossibilidade de se afirmar, com precisão, do que elas tratam e, portanto, também, do que não tratam. O trabalho artístico acolhe, com generosidade ímpar, uma miríade de interpretações, e talvez por isto seja tão fácil fazer aderir à sua superfície acusações esdrúxulas como aquelas formuladas pelos “censores” da *Queermuseu*: pedofilia, zoofilia, blasfêmia. Se, então, na linha de Didi-Huberman, a representação confunde-se, facilmente, com ilusões alimentadas pela mente do espectador; é fundamental lembrar das advertências de Sontag: interpretações que ignoram a maior parte da obra, que não a vêem, mas vêem antes *através* dela alguma justificativa para encaixá-la

15 *Apud* ARCHER, Michael. Arte contemporânea: uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 50.

16 DIDI-HUBERMAN, Georges. O que vemos, o que nos olha. São Paulo: Editora 34, 2010, p. 50.

17 SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987, p. 19.

em um discurso pré-concebido, não são, de fato, construções possíveis a partir do uni-verso aberto da obra, e sim *violações*.

Nunca é fácil, para o historiador ou crítico de arte, e mesmo para o artista, confrontar-se com o público, eis que isto os tira de sua posição de autoridade, mas é um incômodo necessário. O objetivo da pesquisa aqui relatada nunca foi o de julgar as respostas dos participantes como “certas” ou “erradas”. Ao mesmo tempo, seria temerário afirmar que toda e qualquer percepção sobre arte é válida, já que isto equivaleria a legitimar posições que descambam, muitas vezes, em censura, conforme o parágrafo *supra*. Cabe trazer o seguinte comentário de Anne D’Alleva: “[...] história da arte não é opinião, é interpretação, que pode ser melhor caracterizada como uma opinião embasada e bem informada”¹⁸.

Diante dos ataques recentes sofridos pela arte no Brasil – e da ausência de perspectiva de melhora –, mostra-se indispensável incluir e valorizar a visão do público nas pesquisas teóricas e práticas; e também refletir a respeito da forma como se comunica o conhecimento produzido na área. A instrumentalização de conceitos de descrição e interpretação pode ser bastante útil nesse desafio, na medida em que a primeira, enquanto enunciado visível sobre a obra, deve servir de base para a segunda, permitindo ao leitor uma avaliação crítica e consciente daquilo que se diz sobre arte.

18 Tradução livre do original: “As I hope you’ve come to realize by now, art history isn’t opinion, it’s interpretation, which might be better characterized as supported and informed opinion” (D’ALLEVA, Anne. *How to write art history*. 2 ed. Londres: Laurence King Publishing Ltda., 2010, p. 74).

Referências Bibliográficas

ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BARDIN, Lawrence. *Análise de conteúdo*. São Paulo: Edições 70, 2011.

BARRETT, Terry. *A crítica de arte: como entender o contemporâneo*. 3 ed. Porto Alegre: AMGH, 2014.

D'ALLEVA, Anne. *How to write art history*. 2 ed. Londres: Laurence King Publishing Ltda., 2010.

DÉCULTOT, Élisabeth. Introduction – Einfühlung, empathie. In: WINCKELMANN, J. J. *De la description*. Paris: Éditions Macula, 2006, pp. 10–13.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010.

MATTHEWS, Robert J. Describing and interpreting a work of art. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 36, n. 1, autumn 1977, pp. 5-14. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/430744?read-now=1&refreqid=excelsior%3Ac6986c9da5d11582b e33e3b1136c2cc&seq=1#page_scan_tab_contents>. Acesso 19 dez. 2019.

MENDONÇA, Heloísa. Queermuseu: O dia em que a intolerância pegou uma exposição para Cristo. In: *El País*. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/11/politica/1505164425_555164.html>. Acesso em 17 dez. 2019.

SANTANDER CULTURAL. *RSXXI: Rio Grande do Sul experimental / curadoria: Paulo Herkenhoff*. Catálogo da exposição. 1 ed. Rio de Janeiro: Imago Escritório de Arte, 2018.

SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

<https://www.perrotin.com/artists/Sophie_Calle/1/purloined-turner/27764>. Acesso em 19 dez. 2019.