

**ESCOLA DE BELAS ARTES  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO**

**Miriam Angeli Padilha**

**Na toca do coelho  
Deslocamentos em história da arte**

**Rio de Janeiro**

**2021**

**Miriam Angeli Padilha**

**Na toca do coelho:**

**Deslocamentos em história da arte**

**Trabalho de conclusão de curso**

**Graduação em história da arte**

**ESCOLA DE BELAS ARTES**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO**

**Orientadora:**

**Tatiana da Costa Martins**

**Miriam Angeli Padilha**

**Na toca do coelho  
Deslocamentos em história da arte**

Relatório final apresentado à Universidade Federal do Rio de Janeiro como parte das exigências para obtenção do título de bacharelado em História da Arte.

Rio de Janeiro, 2021

**BANCA EXAMINADORA:**

**Tatiana da Costa Martins  
Orientadora**

**Cezar Bartholomeu  
(EBA-UFRJ)**

**Tadeu Capistrano  
(EBA-UFRJ)**

## **AGRADECIMENTOS**

Um agradecimento especial à minha gatinha Loló e a todos os meus outros bichos de estimação; meus amigos, minha família e meu namorado.

*Let us go then, you and I,  
When the evening is spread out against the sky  
Like a patient etherized upon a table;  
Let us go, through certain half-deserted streets,  
The muttering retreats  
Of restless nights in one-night cheap hotels  
And sawdust restaurants with oyster-shells:  
Streets that follow like a tedious argument  
Of insidious intent  
To lead you to an overwhelming question ...  
Oh, do not ask, "What is it?"*

*Let us go and make our visit.*

(TS Eliot, 1915, The Love Song of J. Alfred. Prufrock)

## **RESUMO**

Imaginar alternativas às apresentadas no ensino convencional da história da arte e na prática institucional de exposições artísticas foi a origem do presente ensaio. O texto é criado através da montagem como processo narrativo, entendendo o deslocamento enquanto eixo temático busca-se compreender por diversos caminhos as consequências de deslocar um objeto de contexto. Assim, levantamos problemas na organização de instituições culturais (museus, galerias, centros culturais, etc) e como elas servem muitas vezes a interesses que não são nem culturais nem artísticos. Nossa abordagem apoiou-se em exemplos nos escritos de Umberto Eco e Carlo Ginzburg de deslocamento das obras de arte do espaço que normalmente ocupam - esse das instituições culturais - em uma busca de ressignificado e levantando a questão, como o contexto de um objeto pode mudar o que se entende sobre ele?. E, ainda, resgatamos na obra de Georges Didi-Huberman a sua proposta de anacronismo enquanto método na história da arte. Por fim, o trabalho sustenta o poder do contexto para o sentido de um objeto, expondo a lacuna interpretativa entre a singularidade de uma obra de arte e a legitimação dos espaços que a absorvem.

## **ABSTRACT**

Imagining alternatives to those presented in the conventional teaching of art history and in the institutional practice of art exhibitions was the origin of this essay. The text is created through the assemblage as a narrative process, understanding displacement as a thematic axis and seeking to understand, through different paths, the consequences of displacing an object from its context. Thus, we raise problems in the organization of cultural institutions (museums, galleries, cultural centers, etc) and how they often support interests that are neither cultural nor artistic. Our approach was based on examples in the writings of Umberto

Eco and Carlo Ginzburg of the displacement of works of art from the space they normally occupy - that of cultural institutions - in a search for re-signification and raising the question, how the context of an object can change what is understood about it? And, also, we recalled in Georges Didi-Huberman's work his proposal for anachronism as a method in art history. Finally, the work sustains the power of context for the understanding of an object, exposing the interpretative gap between the singularity of artworks and the legitimization of the spaces that absorb them.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

I A cultura das bolsas Gucci em Paris, foto 1, arquivo pessoal, 2021, página 12

II Villa do Museu Getty, inspirada na Vila dos Papiros, em Herculano (IT)

<https://www.getty.edu/visit/villa/>, página 26

III Ticiano, Dânae, óleo sobre tela, 1560-65, Museu do Prado

[Dánae recibiendo la lluvia de oro - Colección - Museo Nacional del Prado](#) página 30

IV Fra Angelico, Anunciação, c. 1440, Convento de San Marco, Florença (IT)

V Orelhas e mãos por Botticelli, dos Pintores Italianos de Morelli (1892), Ginzburg, Carlo.

«Morelli, Freud and Sherlock Holmes: Clues and Scientific Method\*». History Workshop

Journal, vol. 9, n. 1, Março de 1980, p. 7. DOI.org (Crossref),

[Morelli, Freud and Sherlock Holmes: Clues and Scientific Method\\* | History Workshop](#)

[Journal | Oxford Academic](#), página 39

VI Fra Angelico, Sacra Conversação, c. 1440, Convento de San Marco, Florença (IT), página 41

VII Nona edição da revista May (2012), segunda edição da revista Anomalija (2007, Sérvia),

Perspectives: At the convergence of art and philosophy (2011, Islândia), IDEA (2006,

Romênia), Glänta (2010, Suécia) e Relic and Fetish (Paolo Chiasera, 2010), arquivo pessoal,

2021, página 46

VIII Sofia Coppola, *Marie Antoinette*, 2006, [Marie Antoinette \(2006\) - Photo Gallery - IMDb](#),

página 52

IX Alexandre Vogler, *O que os detergentes fazem com as mãos de uma mulher, Atrocidades*

*Maravilhosas*, 2000 [Atrocidades Maravilhosas | Alexandre Vogler](#), página 53



<b>INTRODUÇÃO: A PARALAXE DE ZIZEK E SEUS ECOS EM RABELAIS.....</b>	<b>10</b>
<b>1 INTRODUÇÃO ALTERNATIVA: O PROBLEMA INSTITUCIONAL.....</b>	<b>15</b>
<b>2 HIPER REALIDADES, PALEOPORNOGRAFIA E O ESTATUTO DA OBRA DE ARTE.....</b>	<b>24</b>
2.1. Umberto Eco e a inversão hierárquica dos <i>fakes</i> estadunidenses.....	24
2.2. O resquício anacrônico de Ticiano e sua visualidade erótica.....	28
<b>3 DIDI-HUBERMAN DIANTE DA DISCIPLINA.....</b>	<b>35</b>
3.1 Diante da imagem.....	35
3.2 Diante do tempo.....	40
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>46</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>55</b>

## INTRODUÇÃO: A PARALAXE DE ZIZEK E SEUS ECOS EM RABELAIS

Slavoj Zizek, ao explicar sua visão de paralaxe, se aproxima das comparações que veremos posteriormente entre cultura clássica e vulgar nos textos de Eco e Ginzburg (capítulo 2). Os exemplos que Zizek coloca são aqueles do inusitado, da aproximação improvável entre alta e baixa cultura. Por exemplo, quando a violência encontra os movimentos da arte moderna, no caso de Alphonse Laurencic e suas celas de tortura na Espanha pós franquista (ZIZEK, 2006, p. 13) ou a diferenciação linguística no inglês das palavras *pig* e *pork*, a primeira de origem saxã camponesa, se refere ao animal, a segunda originalmente francesa apreendida através das classes dominantes normandas, é a nomenclatura dada à carne do porco. Sobre o último exemplo, Zizek complementa: "Essa dualidade, que assinala a lacuna entre a produção e o consumo, é um exemplo do que Kojin Karatani, em seu formidável *Transcritique: on Kant and Marx* [Transcrítica: sobre Kant e Marx], chama de dimensão da 'paralaxe'." (ZIZEK, 2006, p. 177)

Ou seja, se quisermos ver a mesma coisa de forma diferente, pensemos o sentido primário da paralaxe que é o fenômeno óptico aquém a um piscar alternado de olhos onde o deslocamento de um objeto se faz por mera impressão visual. É possível aplicar o termo paralaxe a outra fenomenologia que anacrônica e curatorial.

Por mais que o discurso de Zizek parta sobretudo do ponto de vista político de análise do marxismo, seu ensaio reabre perspectivas importantes, como as ligações entre alta e baixa cultura: "Em termos mais radicais, o que essas duas histórias têm em comum é que o vínculo que criam é um *curto-circuito impossível* de níveis que, por razões estruturais, nunca podem se encontrar..." (ZIZEK, 2006, p. 14). As histórias às quais se refere são as do arquiteto Laurencic e suas câmaras reservadas aos nacionalistas e o (segundo Zizek) assassinato/suicídio de Walter Benjamin, supostamente motivado por seus escritos finais "Sobre o conceito de história"<sup>1</sup>(1940) onde ele afirma o fracasso do Marxismo, tendo por essa razão, despertado a necessidade do serviço de um *killerati*, antigos intelectuais treinados para ser assassinos durante o regime stalinista.

Essa ideia de alta e baixa cultura que se encontram por associações inesperadas relembra o que Mikhail Bakhtin escreveu sobre a obra de Rabelais (BAKHTIN, [1965], 1985).

---

<sup>1</sup> ZIZEK, 2006, p. 13 \*As teses de Walter Benjamin podem ser lidas na íntegra em Michael Löwy, *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"* (São Paulo, Boitempo, 2005). (N. E.)

O pai da literatura francesa foi o grande difusor das ligações entre o alto e o baixo, não necessariamente de culturas pré-existentes, mas de aspectos do mundo que se interligam para formar um conceito à parte.

Bakhtin fala da recepção da obra de Rabelais e como foi exatamente essa característica de aproximar alta e baixa cultura que impediu sua difusão e reconhecimento posteriores: "Muitos o acharam e ainda o acham repulsivo" (BAKHTIN, 1965, p. 3).<sup>2</sup>

Voltando à Zizek, na apresentação da sua obra, ele prepara o leitor: "No mais, o leitor encontrará aqui uma curiosa e agradável combinação entre alta cultura e drama cotidiano, entre cinema e ontologia, entre problemas quase técnicos da filosofia, da psicanálise e da teoria política e demonstrações literárias, escatológicas ou simplesmente engraçadas." (ZIZEK, 2006, p. 1). Como se retornasse ao espírito rabelaisiano ele contorna o estado das coisas, faz na filosofia o que o escritor fez pela literatura.

Rabelais é o autor clássico mais difícil da literatura mundial. Para ser compreendido, ele requer uma reconstrução essencial de toda nossa percepção artística e ideológica, a renúncia de muitas demandas profundamente enraizadas do gosto literário e a revisão de muitos conceitos (BAKHTIN, 1965, p. 3).<sup>3</sup>

Rabelais é essencial pois impõe uma mudança na estrutura em que absorvemos a cultura. Assim como Zizek, ele cria sua versão de paralaxe em moldes cômico-folclóricos, estabelecendo uma medida de perversão, não no que escreve, mas na maneira em que se relaciona com o que escreve. Extraíndo qualquer resquício hierárquico, idealizado ou "superior" nos conceitos em que apresenta. Com perversão quer-se dizer a anulação dos valores, do bom-gosto e finalmente, da burguesia.

A ilusão em que se baseiam essas duas histórias, a de pôr dois fenômenos incompatíveis no mesmo nível, é estritamente análoga ao que Kant chamava de "ilusão transcendental", a ilusão de poder usar a mesma linguagem para fenômenos mutuamente intraduzíveis e que só podem ser compreendidos a partir de uma espécie de visão em paralaxe, de um ponto de vista sempre mutável entre dois pontos entre os quais não há síntese nem mediação possível (ZIZEK, 2006, p. 14).

Um dos muitos momentos da obra de Bakhtin que ressoam nessa passagem por Zizek é quando ele cita a coleção de terracota de Querche - pequena cidade russa e,

---

<sup>2</sup> "Many were repulsed and still are repulsed by him." (BAKHTIN, 1965, p. 3)

<sup>3</sup> "Rabelais is the most difficult classical author of world literature. To be understood he requires an essential reconstruction of our entire artistic and ideological perception, the renunciation of many deeply rooted demands of literary taste, and the revision of many concepts." (BAKHTIN, p. 3)

anteriormente, colônia grega durante o início do período clássico - onde esculturas de mulheres ao mesmo tempo idosas e grávidas são representadas no barro. "Este é um grotesco típico e muito fortemente expresso. É ambivalente. É a morte grávida, uma morte que dá à luz". (BAKHTIN, p. 25)<sup>4</sup>. Essas figuras são essencialmente grotescas e rabelaisianas pois impõem princípios opostos que coexistem. Como Zizek diz, "fenômenos incompatíveis no mesmo nível" (c.f. citação acima).

Ao contrário dos cânones modernos, o corpo grotesco não está separado do resto do mundo. Não é uma unidade fechada e completa; é inacabado, ultrapassa-se a si mesmo, transgride seus próprios limites". A tensão é colocada sobre as partes do corpo que estão abertas para o mundo exterior, ou seja, as partes através das quais o mundo entra no corpo ou sai dele, ou através das quais o próprio corpo sai para encontrar o mundo. (BAKHTIN, 1965, p. 26)<sup>5</sup>

O que é particularmente interessante nessa passagem é o estabelecimento de falta de fim entre corpo - ou obra - e mundo. Para a construção das imagens que foram colocadas antes, sobre o posicionamento de um objeto de arte, onde ele se insere e como isso pode mudar a maneira em como ele é recebido, o discurso de Bakhtin é urgente.

Como falaremos de Xanadus em um mundo sem histórias ou dos objetos que carregam histórias atravessadas em relação ao lugar no qual se situam (capítulo 2, 2.1) - isso no caso do enorme gabinete de curiosidades que virou o Louvre -, quais são as melhores alternativas? Se forçar a ver um espaço artificial que bagunça a recepção do que uma coisa foi e ainda pode ser num extrato infinito de quinquilharias? Ou romper as fronteiras entre obra e mundo? Deixar talvez mesmo o grotesco intervir para salvar o espírito das coisas.

...

Seja o anacrônico ou a paralaxe, todos estes recursos caem sobre o mesmo fim: o de rever o lugar possível de um objeto ao modificar o seu entorno. Agora, partindo de um senso plenamente empírico: como a cidade pesa sobre os indivíduos e como ela deixa exatamente essa ferida bakhtiniana exposta.

---

<sup>4</sup> It is ambivalent. It is pregnant death, a death that gives birth." (BAKHTIN, p. 25)

<sup>5</sup> "Contrary to modern canons, the grotesque body is not separated from the rest of the world. It is not a closed, completed unit; it is unfinished, outgrows itself, transgresses its own limits. The stress is laid on those parts of the body that are open to the outside world, that is, the parts through which the world enters the body or emerges from it, or through which the body itself goes out to meet the world." (BAKHTIN, p. 26)

Em mais de um ano fazendo parte da paisagem urbana de uma cidade como Paris, alguns fenômenos são inevitavelmente percebidos. Uma dessas cidades essencialmente cosmopolitas onde dinheiro e imigração são os elementos predominantes, onde uma sociedade de consumo de boca aberta e um mar de subempregos são o que resta para uma população forçada a participar de maneiras que não são as suas. Em uma cidade como essas, fenômenos sociais são facilmente despertados.

Um desses acontecimentos é o das bolsinhas laterais da marca Gucci portadas nessa cidade majoritariamente por homens imigrantes<sup>6</sup>. Nas estações de metrô Strasbourg-Saint-Denis e Barbès, grupos se reúnem e todos ostentam o mesmo símbolo de pertencimento, as bolsinhas Gucci penduradas lateralmente no corpo.

Esse exemplo cabe no ensaio porque fala de um lugar ativo, de uma realidade vivida da inversão plena do significado que se dá às coisas. Pouco importa a ideia original publicitária da marca de luxo em como os seus produtos querem ser vistos, menos ainda se as bolsas usadas que fazem objeto no trabalho são verdadeiras ou não.

Uma dessas bolsas custa em torno de dois mil euros, o que limita o seu consumo a uma faixa bastante específica da população, mas, quando na prática quem realmente vira seu público consumidor são homens à margem dessa hiper bem estruturada sociedade de consumo de modo que o controle que se espera de uma marca sobre o seu produto cai por terra. Trata-se de um problema profundo a imigração na França, onde o aumento da xenofobia está relacionado às pessoas em situação de risco em seus países, por isso, a ideia de fazer 'deslocar' a bolsa da prestigiosa marca italiana para o público – homens e mulheres – mais excluído gera outra imagem de legitimidade. Aqui, entendemos uma visualidade positiva reforçada por sujeitos de expressão subalterna no contexto das políticas de imigração em países europeus.

Assim como uma obra de arte em um museu tradicional está organizada para ser vista de uma determinada maneira, uma bolsa Gucci também, e assim como é muito mais interessante abrir os limites do objeto como nessa cultura urbana marginal, a mesma coisa deve ser feita pelas obras em exposição.

---

<sup>6</sup> (LEWIS, Meghan, pesquisadora em ciências políticas e antropologia na universidade Paris 8 (Paris, FR), tese de mestrado em desenvolvimento, 2021)



*! A cultura das bolsas Gucci em Paris, foto 1, arquivo pessoal, 2021*

## 1 INTRODUÇÃO ALTERNATIVA: O PROBLEMA INSTITUCIONAL

A comparação com a toca do coelho, em Alice (CARROLL, 1865), vem da ideia de submergir em um mundo até então desconhecido. A toca poderia ser também as portas de outra percepção (HUXLEY, 1954), até então fechadas à chave. Encontrar outras formas de ver a arte na sociedade, às vezes desmesuradas, talvez mesmo ao inverso, mas as mesmas que permitiriam a entrada em um mundo das maravilhas.

...

O trabalho em questão propõe em um primeiro momento pensar o anacronismo na história da arte. Vendo o anacronismo como possibilidade outra e nova de criar relações entre espectador e obra e, considerando os escritos de Georges Didi-Huberman nos anos 1990 e 2000 a propósito de uma reprogramação da disciplina através da temporalidade anacrônica, pensa-se este princípio como um dos mais importantes nas possíveis formas de encaminhar a visão da arte, seja no campo teórico ou no prático, na disciplina da história da arte ou na curadoria.

Partindo dos estudos em história da arte, apresenta-se o princípio de *semelhança deslocada* observado por Didi-Huberman (1990), onde uma semelhança visual em obras não ligadas eucronicamente é possível, como essa função pode ser deslocada para as práticas e temas expositivos? Se a história da arte pode ser disciplina anacrônica, como os museus e instituições culturais têm respondido a isso?

Se inicialmente o ponto principal do trabalho seria o anacronismo e suas possíveis maneiras de manifestá-lo no campo da curadoria, no processo de desenvolvimento da monografia ficou claro que o anacronismo seria um dos meios entre diferentes formas de deslocamento. Seja a semelhança deslocada em Didi-Huberman (capítulo 3), a paralaxe em Zizek (introdução), a hiper realidade em Eco (capítulo 2), até os vários exemplos de como esses princípios estão sendo colocados em prática nas exposições organizadas hoje. Entende-se que todos esses meios são caminhos para o mesmo fim: o deslocamento da obra de arte dos seus lugares convencionais.

Quando se fala de lugares convencionais eles não são necessariamente físicos, são frequentemente lugares construídos através de ideias de convencionalidade. A inserção da obra de arte em determinados espaços contribui para pré-concepções preguiçosas, áridas, que condicionam o espectador a um processo muito pouco generoso. Em uma espécie de

dever estético que se exprime para o espectador da parte institucional, sejam esses espaços museus etnográficos, centros de arte contemporânea, sítios arqueológicos, etc. existe a construção de um projeto hermético às possibilidades múltiplas criadas por quem olha.

É interessante apontar como essas ideias já são colocadas em prática por esses mesmos veículos: museus, centros culturais, etc. A revisão do espaço museológico e espaços assemelhados não é nenhuma novidade. Porém, nesta revisão parece haver um descompasso entre teoria e prática, entre o lugar do historiador e do crítico de arte, e finalmente entre arte contemporânea e tudo que vem antes.

\*\*\*\*

Ao introduzir este debate, Hal Foster em seu livro *O Retorno do Real* (1996) discute o estado destas relações. Enquanto crítico de arte, Foster coloca a sua perspectiva, descrita por ele mesmo enquanto "provinciana" (FOSTER, 1996, p. 6-7) considerando o contexto nova-iorquino no qual atua, e categoriza a sua obra inicialmente pelo que ela não é:

...este livro não é uma história: enfoca vários modelos da arte e da teoria das três últimas décadas. Tampouco exalta o falso pluralismo do museu, do mercado e da academia pós-históricos, em que tudo vale (contanto que as formas aceitas predominem). Ao contrário, ressalta que genealogias específicas da arte e da teoria inovadoras subsistem ao longo desse período, e rastreia essas genealogias através de transformações significativas. O mais importante aqui é a relação (abordada no capítulo 1) entre as *viradas* nos modelos críticos e os *retornos* de práticas históricas: de que maneira uma *reconexão* com uma prática passada respalda uma *desconexão* de uma prática presente e/ou o desenvolvimento de uma nova prática? (FOSTER, 1996, p. 6-7)

Portanto, como os modelos da arte se estabelecem após o modernismo? Como esse movimento continuou ou quebrou com sistemas anteriores a ele? E neste momento contemporâneo da arte - que parte da década de 60 - como os modelos estabelecidos são revisitados de maneira a criar uma nova abordagem sobre eles? Quais são as diferenças e possibilidades de continuações alternativas desses modelos?

É importante colocar o modernismo como ponto de partida. Clement Greenberg não deixa dúvidas sobre como esse período se posicionou em meio a essas questões: "O modernismo jamais pretendeu, e não pretende hoje, nada de semelhante a uma ruptura com o passado" (FOSTER, GREENBERG, 1996, p. 6-7). É evidente portanto que os modelos da arte anteriores ao modernismo não foram senão continuados por ele. Ou o que Michael



Fried (FOSTER, 1996, p. 6-7) chama de dialética do modernismo e Foster ressalta como a arte que se detém ao seu campo: "...pedia-se à arte que se restringisse a seu espaço, 'sua área de competência', para que pudesse sobreviver..." (FOSTER, 1996, p. 6-7)

Foster divide o modernismo, suas vertentes e a neovanguarda posterior a ele em três grupos que contêm cada um qualidades específicas:

modernismo formal (temporal, diacrônico ou vertical)  
modernismo vanguardista (espacial, sincrônico ou horizontal)  
neovanguarda (manutenção desses dois eixos em coordenação crítica)  
(FOSTER, 1996, p. 8-9)

O primeiro mantém os valores históricos da arte, o segundo possibilita a quebra desses valores e o terceiro faz diferentes usos dos dois. Sobre a dimensão iniciada pelo modernismo vanguardista, ela se relaciona diretamente ao que foi colocado anteriormente sobre a restrição da arte ao seu espaço. Seu eixo horizontal proporciona a sua expansão para fora desse espaço pré determinado: "Essa expansão horizontal é, em grande medida, bem-vinda, pois envolveu a arte e a teoria em locais e audiências há muito tempo delas afastados e abriu outros eixos verticais, outras dimensões históricas, para o trabalho criativo." (FOSTER, 1996, p. 8-9)

Porém, com a expansão existe uma sobrecarga dos atores destes campos. Artistas e críticos se vêem forçados a renovarem sistematicamente suas áreas de conhecimento, e considerando a dificuldade de abarcar tantos sujeitos, muitas vezes há um empobrecimento da própria arte em meio à diversidade temática.

Hal Foster também utiliza o conceito da paralaxe - anteriormente a Zizek - para pôr em questão a temporalidade na arte. Conecta-o ao conceito psicanalítico freudiano de *a posteriori* para afirmar que tanto um quanto outro serve para nos mostrar que a clareza com a qual vemos as coisas, e a arte, não nos vêm sem uma aproximação do tempo presente ao tempo passado (ou seja essencialmente por um movimento anacrônico).

Se por um achatamento de tempos passados podemos ver no presente esses mesmos tempos com os olhos que só podem pertencer a esse presente. Também, *a posteriori*, somente podemos ver nitidamente certos eventos quando distanciados deles por meio de eventos futuros. Como coloca Foster, um trauma só é marcado como tal a partir de

eventos vividos após o evento traumático em questão, esses permitem nova visão sobre o mesmo episódio (FOSTER, 1996, p. 10-11).

"Essa figura [a paralaxe] acentua o fato de que nossas elaborações do passado dependem de nossas posições no presente, e que essas posições são definidas por meio de tais elaborações." (FOSTER, 1996, p. 10-11)

Foster pontua como esses conceitos darão seguimento ao texto e permitirão a abertura de visões estéticas pré estabelecidas por metodologias históricas:

[...] "Tomados em conjunto, portanto, os conceitos de paralaxe e efeito *a posteriori* remodelam o clichê segundo o qual não só a neovanguarda seria uma simples redundância da vanguarda histórica, mas também o pós-moderno seria apenas posterior ao moderno. Assim, espero que esses conceitos atravessem nossos relatos dos desvios estéticos e das rupturas históricas." (FOSTER, 1996, p. 10-11)

Na discussão do tempo presente e do passado uma importante questão se coloca, a diferença entre história e crítica da arte: "Essa questão [as relações entre presente e passado] também envolve a relação do trabalho crítico com o histórico, e aqui ninguém escapa ao presente, nem mesmo os historiadores da arte." (FOSTER, 1996, p. 10-11).

Girando em torno da arte moderna, Foster mostra como a geração de historiadores da arte atual ainda repousa no modernismo o cânone para o funcionamento das instituições artísticas. Os críticos questionariam esse mesmo cânone por serem "formados" pelo modernismo. Enquanto os historiadores passam por um trajeto em sua formação para chegar ao modernismo, os críticos partem diretamente dele, tornando-se mais propício para esse segundo grupo repensar a arte moderna e suas pré concepções: "...essa questão da iniciação pode posicionar o crítico num ponto crucial da arte modernista e assim fazer com que ele leve em conta mais suas contradições do que seus triunfos." (FOSTER, 1996, p. 12-13)

Em seguida, os eixos em discussão são a teoria e a arte:

... quando a produção teórica se tornou tão importante quanto a artística. (Para muitos de nós, ela era mais provocadora, inovadora, urgente – mas, naquele momento, não havia disputa real entre, digamos, os textos de Roland Barthes ou Jacques Derrida e a pintura *new-image* ou a arquitetura proto-historicista.) (FOSTER, 1996, p. 12-13)

Para Foster, as possibilidades de por que a teoria crítica ganhou esse espaço de interesse vem da sua conexão com a arte. A teoria crítica seria a continuação do modernismo

após a decadência das ditas *high arts*, pintura e escultura, justamente por ser um campo que também cultivaria sua dificuldade de acesso mantendo o mesmo *status* das ditas *high arts*. A teoria crítica teria, para além, dado continuidade às vanguardas. Após 1968, a ausência de certa militância abriu espaço à confrontação teórica.

Finalmente, Foster encerra a introdução ao seu ensaio marcando o lugar político e cultural da arte nestas últimas décadas. Evidencia como as esferas da cultura foram dominadas por um fazer prático da direita, que engloba o fazer artístico e que esse passa por esforços precários para se dissolver em outra coisa: "Um começo é recuperar as práticas críticas interrompidas pelo golpe neoconservador dos anos 1980 – que é precisamente o que alguns jovens artistas, críticos e historiadores fazem hoje." (FOSTER, 1996, p. 16-17)

Nos mostra a hipocrisia por trás de práticas filantrópicas - "(os ricos de antes, pelo menos, tinham a decência de serem arrivistas)." (FOSTER, 1996, p. 16-17) - e a degradação da imagem da arte e da academia na sociedade atual. Além da falta de ação da esquerda sobre essas questões, veículo para o contexto que se apresenta.

Finaliza de forma especulativa, expondo a impossibilidade dos fatos quando esse tipo de discussão é lançada. Não há especificidade histórica que sustente realidades futuras. E seguimos assim...

\*\*\*\*

Partindo dos escritos de Claire Bishop (*O que é um curador? A ascensão (e queda?) do curador *auteur**, Concinnitas, Rio de Janeiro, 2015), a historiadora da arte questiona os limites entre a figura do artista e do curador sobre determinados campos como criação da obra e seleção curatorial, instalação e exposição, tema expositivo e individualidade criativa.

É importante ressaltar o lugar do artista contemporâneo, como ele se situa na maneira em que vemos o seu trabalho? Por isso, entre esses deslocamentos, um importante ponto colocado em questão será a definição de dois modelos: o curador-artista e o artista-curador.

O primeiro teria como centralidade do seu trabalho a instalação das obras em determinado espaço, portanto essencialmente um curador. Porém, devido à maneira em que explora essas relações entre obra e espaço, essa figura torna-se também uma espécie de artista. Pela maneira em que emprega a sua função, não dando necessariamente prioridade

às obras individuais, mas ao criar uma narrativa que domina como essas obras se inserem no mesmo lugar.

O segundo corresponderia ao contrário, à figura que pode ocupar esses dois espaços ao mesmo tempo, mas partindo do princípio de ajustar a percepção do que cria. Seria essencialmente um artista que não estaria colocando a sua obra individual e enquanto objeto em um lugar de importância, mas que o faria motivado pelo desejo de uma nova abordagem das condições de visibilidade através do sistema curatorial.

Portanto, no primeiro caso do curador-artista a curadoria seria o fim, e no segundo do artista-curador, ela seria o meio.

A primeira questão colocada são as aproximações entre o trabalho artístico e curatorial a partir do conceito do curador *auteur* criado no fim dos anos sessenta. Essa figura seria - ao mesmo tempo em que participa na seleção das obras em uma exposição - aquela que atribuiria um sentido maior a essas mesmas obras, como se finalizasse o trabalho de arte através da curadoria.

Sendo assim, como poderíamos distinguir o trabalho artístico do curatorial se um é essencialmente dependente do outro para alcançar a sua finalidade?

Harald Szeemann que, com exposições emblemáticas, uma delas: *When attitudes become form* (Kunsthalle, Berna, Suíça, 1969), foi considerado o primeiro curador a aproximar o campo curatorial do trabalho artístico. Não por criar obras de arte, mas porque as suas propostas curatoriais eram em si uma forma de arte. Na exposição citada anteriormente, à ocasião do hall de exposição da cidade de Berna, Szeemann permitiu aos artistas a liberdade de transformar os espaços expositivos em ateliês, dando-lhes a liberdade de criar e mudar as suas obras durante a duração do evento.

Porém o que pareceria em um primeiro momento a valorização da concepção artística sobre o evento em si, mostrou-se na Documenta 5, em 1972, como uma reviravolta exata desses ideais. Szeemann teria imposto a sua percepção geral do que desejava enquanto teor para essa exposição, submetendo as obras dos artistas ao que chamou de Mitologias Individuais (BISHOP, 2015, p. 273), algo que não levava em consideração os assuntos tratados por vários artistas ali inclusos.

Na Documenta 5, ao contrário, ao invés de fornecer à obra um contexto que ajudasse na elaboração de seu sentido, Szeemann foi acusado de não compreender a especificidade de certas práticas artísticas. Organizada

sob o título geral de *Questions of Reality: The Image-World Today*, a exposição foi dividida em 15 seções distintas. De forma significativa, a realidade não foi apenas apresentada através de obras de arte, mas através do campo mais amplo da cultura visual: obras de doentes mentais, imagens de ficção científica, propaganda política, títulos de banco suíços, e “realismo trivial” (objetos kitsch incluindo suvenires do Papa, insígnias militares, pôsteres do Che Guevara e Jimi Hendrix, broches e gnomos de jardim). Ao lado dessas pequenas mostras havia ainda três panoramas temáticos de arte contemporânea, a mais controversa das quais sendo *Mitologias Individuais*. Esta destacava mais de 70 artistas trabalhando com performance, instalação e arte processual. Por meio dessa seção, Szeemann postulava que toda ação artística, mesmo em suas formas mais políticas e críticas, diz respeito à formação de uma mitologia interior. A Documenta 5 como um todo refletiu, portanto, o interesse de longa data de Szeemann pela criatividade em seu sentido mais amplo, e não apenas o trabalho legitimado pelas instituições da grande arte [high art]. (BISHOP, 2015, p. 272)

A impessoalidade da obra de Robert Morris por exemplo foi atravessada pelo desejo de concisão temática de Szeemann, que não abriu mão da sua proposta. O artista fora posto de lado por não pertencer ao imaginário de Szeemann.

A carta de saída de Robert Morris da Documenta 5, de 6 de maio de 1972, diz respeito mais diretamente às expectativas da autoria curatorial. Morris opõe-se a ter seu trabalho utilizado para ilustrar “princípios sociológicos equivocados ou categorias datadas da história de arte”; ele parece estar se referindo à premissa curatorial de *Mitologias Individuais*, cujo marco não poderia estar mais distante dos próprios objetos despersonalizados e anti-expressivos de Morris. (BISHOP, 2015, p. 273)

Harald Szeemann seria então a expressão do primeiro modelo apresentado: o curador-artista, ou curador-*auteur*, como evocado no texto de Bishop. Por mais que a historiadora da arte negue esse modelo, afirmando que a ação curatorial prevista dessa forma não poderia ser mais dissonante da feita pelo seu par - ou oposto? - o artista-curador (BISHOP, 2015, p. 279), nos projetos de Szeemann existe um desejo de mostrar ao público que vai muito além do limite institucional corriqueiro.

Por mais que Bishop parta de um exemplo específico - a Documenta 5 e as relações Szeemann/Morris - para colocar à prova o trabalho de *auteur* na curadoria, as ações feitas por Szeemann ainda buscam prestigiar os artistas e suas obras mesmo que também travem um jogo de força entre essas duas esferas do curador e do artista. A disputa de interesses está presente mas não de uma maneira inadvertida de aceitação prévia dos modelos expositivos, a disputa se faz pela busca de rever esses modelos e por isso seria um tanto

radical negar esse esforço. O curador-artista, por mais que não trabalhe como o artista-curador, não deixa de ter uma implicação artística nas suas ações.

No Museu de Arte Moderna de Marcel Broodthaers, o artista se apropriou da característica museal do uso da ficha técnica, para expor o condicionamento do olhar do espectador. Broodthaers mostra esse condicionamento, nas obras catalogadas no Departamento das Águias, setor do Museu de Broodthaers (BISHOP, 2015, p. 275).

O esforço da curadoria em explicar a obra de arte restringe suas possíveis interpretações. Diferente do curador, no entanto, o artista assume a dupla função de produtor e expositor da obra. Ele exerce controle sobre como podemos querer vê-la, mas esse controle não provém de uma categorização externa à obra, como no caso do curador, e sim da sua condição de criador. "Daí a mudança, pois um dos papéis do artista é, pelo menos, tentar realizar uma subversão do esquema organizacional de uma exposição." (BROODTHAERS, BISHOP, 2015, p. 277)

"Se o Museu de Arte Moderna, Departamento das Águias foi fundado em 1968 sob pressão da percepção política de seu tempo, e encerrado nos 'limites da consagração, graças [à] Kunsthalle de Düsseldorf e a Documenta' - indicando importante capacidade de manter-se permeável à dinâmica dos fatos que produz e provoca - o dispositivo de atuação desenvolvido por Broodthaers deve também, ao seu modo, toda a sua potência e possibilidade à capacidade similar de ocupar uma região do circuito de arte em que se pode cultivar o franco acesso aos seus vários papéis (artista, colecionador, diretor de museu etc.) e instâncias, sem que se perca a permeabilidade de reagir aos efeitos e deslocamentos." (BASBAUM, 2013, p. 221)

Para encerrar o seu texto Bishop fala de uma exposição que visitou em Londres, na Central Elétrica de Battersea:

"Os espectadores foram guiados como um rebanho pelo prédio dramaticamente destruído e lhes foram concedidos escassos minutos para assistir a uma média de 10 vídeos por andar. Como algumas obras tinham 20 minutos de duração, havia pouca chance de se fazer justiça ao trabalho dos artistas — uma situação tornada ainda mais difícil pela falta de informação contextual sobre os artistas. Tornou-se evidente que estávamos em uma Central Elétrica para ver o prédio (realçado pela exposição) e não para ver arte." (BISHOP, 2015, p. 279)

A partir dessa descrição a autora desvela uma rede complexa de negociações em torno da exposição, e como coloca, o curador não haveria nem mesmo pensado a exposição para um público que consumiria a arte mostrada, mas sim a especulação do espaço

expositivo, trabalhando em conjunto aos investidores interessados no prédio através da instrumentalização da cultura.

Observando diferentes caminhos para deslocamentos, sendo os mostrados anteriormente diferentes dos relacionados a questões de interpretação visual (como seria na semelhança deslocada em Didi-Huberman), este ensaio busca o que tem sido feito, intencionalmente ou não, para fugir desse "estatuto da obra de arte" ou, de maneira geral, da conceitualização prévia de objetos culturais. Entendendo que a curadoria pode ser uma forma de narrativa ou que ela contém aspectos da discursividade, mostrando uma história, busca-se entender como ela pode ser contada de forma a abrir esse espaço de interpretação - para além da teoria - ao invés de limitá-lo.

## 2 HIPER REALIDADES, PALEOPORNOGRAFIA E O ESTATUTO DA OBRA DE ARTE

Circulando pelo segundo momento do trabalho percebemos uma ligação entre os conceitos apresentados por Umberto Eco e a desmontagem da narrativa da história da arte. Como colocado na introdução, a hiper realidade seria uma das formas encontradas de deslocamento na maneira em que absorvemos as obras de arte na sociedade. Através de conceitos opostos, como o real e o falso, o histórico e o mítico, Eco propõe uma análise da capacidade estadunidense de produzir entretenimento e englobar culturas.

### 2.1. Umberto Eco, hiper realidade e inversão hierárquica

Existem outras formas de não se restringir às interpretações prévias impostas pela curadoria. O livro de Umberto Eco, *Faith in Fakes: Travels in Hyperreality* (1973) sobre simulacros na cultura estadunidense também aborda uma quebra com o condicionamento do olhar.

A obsessão da *Americana* pela realidade deslocada, ou o que podemos caracterizar como o deleite pelo falso, "uma verdadeira cópia da realidade sendo representada" (ECO, 1973, p. 4)<sup>7</sup>, se precipita sobre as obras e sobre os objetos expondo uma inconsistência no modelo expositivo tradicional. Isso ocorre quando tanto museus - cujo modelo expositivo é tradicional e busca consistência histórico-cultural - quanto parques temáticos e hotéis - preocupados com o espetáculo acima de tudo - caem no mesmo limbo de perseguição frenética do real.

Eco escolhe como tema central do seu ensaio a cultura de reprodução da arte clássica e renascentista na costa oeste dos Estados Unidos, através da montagem de parques expositivos que têm como intuito prover a experiência total de contemplação. Contemplação essa que os originais não teriam alcançado devido à deterioração do tempo e até mesmo à "escassez criativa" com a qual o artista realizou os seus trabalhos. Com isso, cor, proporções colossais e tridimensionalidade - no caso de pinturas - ajudam a "melhorar" a obra apagada e residual, supostamente original e única, que pode ser vista do outro lado do mundo.

Enquanto uma experiência estética se valida através da singularidade e do valor histórico-cultural da obra de arte, a outra, reordenada em simulacros, estaria

---

<sup>7</sup> "a real copy of the reality being represented" ECO, 1973, p. 4



obrigatoriamente mais distante desses aspectos quando recriada em um palácio em Las Vegas? Para qual espectador ela pode se fazer realmente menos legítima?

Se a cultura dos Estados Unidos permite a hiper realidade, o espectador que participa dessa cultura não poderá tirar certo proveito estético da proximidade entre sua cultura e a obra que ele está vendo?

Indo mais longe, podemos pensar no desejo por opulência do espectador. Como coloca Eco (1973 p. 25), um dos maiores hotéis e cassinos do mundo, o Palácio de César inspirado no Império Romano, deixaria de passar a experiência estética romana por ser feito de simulacros? Ele não permitiria, pelo contrário, uma imersão mais completa na experiência romana do que um museu italiano? Se em um é permitido desfrutar do hedonismo enquanto no outro o visitante se encerra enquanto espectador, quais são as medidas para uma completa apreensão? Para responder, seguem comentários de Eco:

"O patronato artístico da Califórnia e da Flórida mostrou que para ser D'Annunzio (e para ultrapassá-lo) você não precisa ser um poeta coroado; você só precisa ter muito dinheiro, mais uma sincera adoração a todo sincretismo consumidor". (ECO, 1973, p. 31)<sup>8</sup>

Eco admite que em sua visita ao Getty Museum, nas reconstruções das salas de Versailles, a experiência para o visitante é mais completa do que se fossem apenas dispostos alguns itens do rococó francês separadamente (p. 32). Porém nesse caso é claro; a consciência do problema da cópia e da reprodução é perfeitamente amparada por um saber científico e por uma especificidade cirúrgica. Não é opulência, é cultura refeita. Continua ainda, comparando as reproduções do Getty com as do Império Romano, sobrepondo autenticidade de pesquisa à proximidade histórica:

"...podemos contar com a equipe do Getty (Museu J. Paul Getty), sua reconstrução é mais fiel à Herculano do que a reprodução de Herculano foi fiel à tradição grega". (ECO, 1973, p. 35)<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> "The art patronage of California and Florida has shown that to be D'Annunzio (and to outstrip him) you don't have to be a crowned poet; you only have to have a lot of money, plus a sincere worship of all consuming syncretism." ECO, 1973, p. 31

<sup>9</sup> "...we can rely on the Getty team, their reconstruction is more faithful to Herculaneum than the Herculaneum reproduction was faithful to the Greek tradition." ECO, 1973, p. 35



Il Vila do Museu Getty, inspirada na Vila dos Papiros em Herculano (IT)

<https://www.getty.edu/visit/villa/>

Algo extremamente curioso no ensaio de Eco é como ele não hesita em afirmar que a cultura dos Estados Unidos é vazia por sua falta de passado histórico: "Retórica barroca, frenesi eclético e imitação compulsiva prevalecem onde a riqueza não tem história" (ECO 1973 p. 26)<sup>10</sup>.

Ele expõe um investimento drástico na construção desses Xanadus pela parte dos estadunidenses como busca incessante por afirmação. Porém, ele também não hesita em questionar a sua própria raiz cultural, afirmando que os parques arqueológicos, como Pompéia e Herculano, são menos fiéis à cultura clássica do que os reconstruídos no Getty, na Califórnia (cf. citação acima)\*.

Devido ao desejo do Império Romano por opulência, investiu-se em cópias gregas, roubando a estética dessa cultura para poder existir até hoje nesse lugar de conquista, por fins de reafirmação histórica:

"O romano ansiava por partenons impossíveis; encomendou dos artistas helenistas cópias das grandes estátuas da era de Péricles (461 - 429 a. C.). Ele era um tubarão ganancioso que, após ter ajudado a derrubar a Grécia, garantiu sua sobrevivência na forma de cópias". (ECO, 1973, p. 35)<sup>11</sup>

Portanto, como podem as cópias das obras gregas dos romanos serem mais legítimas do que essas feitas posteriormente em terras estadunidenses? Nesse caso não estamos falando do Getty, e sim dos infinitos palácios, hotéis, cassinos e parques citados por Eco como a mais pura inconsciência da realidade histórica, artística e cultural. Nas palavras de Eco:

"Do objetivo principal destes Xanadus selvagens (como o de todo Xanadu) não é tanto viver lá, mas fazer a posteridade pensar o quão excepcionais devem ter sido as pessoas que lá viveram." (ECO, 1973, p. 27)<sup>12</sup>

A hiper realidade ou o *fake* superlativo nos Estados Unidos não seriam então estimulados pelo mesmo ideal que levou os romanos a construir seus palácios, hotéis, cassinos e parques? Um ideal de afirmação, de conquista e poder. O espírito de ambos os

---

<sup>10</sup> "Baroque rhetoric, eclectic frenzy, and compulsive imitation prevail where wealth has no history" ECO, 1973, p.26

<sup>11</sup> "The roman yearned for impossible parthenons; from Hellenistic artists he ordered copies of the great statues of the Periclean age. He was a greedy shark who, after having helped bring down Greece, guaranteed its survival in the form of copies." ECO, 1973, p. 35

<sup>12</sup> "From the prime aim of these wild Xanadus (as of every Xanadu) is not so much to live there, but to make posterity think how exceptional the people who did live there must have been." ECO, 1973, p. 27

tempos não seria impulsionado pelo mesmo desejo? Como pode, considerando que todos esses argumentos são extraídos das ideias colocadas por Eco, ainda haver em seu discurso uma hierarquia da cultura baseada em autenticidade histórica quando ele mesmo invalida essa autenticidade?

Continuando exatamente no que permite, para os olhos de um espectador não tão inocente - que integra ou conhece o sistema artístico -, apreender no mesmo nível de importância uma cultura dita autêntica e outra copiada:

"A condição para a amálgama de falso e autêntico é que deve ter havido uma catástrofe histórica, do tipo que tornou a acrópole divina de Atenas tão venerável quanto Pompéia, cidade de bordéis e padarias". (ECO, 1973, p. 36)<sup>13</sup>

Para Eco, no momento de aproximação dessas culturas existe o valor da obra original e como outras obras, inicialmente pouco relevantes, podem deslocar sua importância devido a fenômenos externos a elas. É o caso de Pompéia. Se Pompéia, inicialmente cópia romana e mais uma cidade banal, não tivesse em estranho milagre catastrófico conservado sua forma original para os olhos do espectador no presente, seria ela igualmente descartável como são para Eco as reproduções estadunidenses?

Não seriam também os Estados Unidos tubarões gananciosos (ECO, 1973, p. 35) à espera de uma catástrofe que possa libertá-los do seu suposto vazio histórico? Ou não seriam eles, por não carregarem nas costas o peso de um passado paralisante, muito mais propensos a simplesmente divertir a humanidade?

Talvez seja essa a ferida aberta do discurso de Eco: como pode um país dito por ele como tão carente de passado pode ainda assim ser a maior potência cultural da contemporaneidade?

## 2.2. O resquício anacrônico em Ticiano e sua visualidade erótica

Carlo Ginzburg levanta questões em sua obra *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história* (1989) que participam da mesma esfera das abordadas por Eco anteriormente. Uma delas é o valor da obra para o seu tempo. Nesse valor, estão presentes diferentes tipos de

---

<sup>13</sup> "The condition for the amalgamation of fake and authentic is that there must have been a historic catastrophe, of the sort that has made the divine acropolis of Athens as venerable as Pompeii, city of brothels and bakeries." ECO, 1973, p. 36

anacronismo. Um deles mistifica a obra, fazendo com que ela perca no momento presente o que uma vez significou aos seus contemporâneos.

Portanto, é fundamental identificar nesse primeiro anacronismo como o significado da obra em um tempo se desloca para outro. E como, a partir disso, os modos de ressignificar o trabalho do artista podem transformar o caráter de "obra de arte" que tinha sido até então atribuído.

No ensaio proposto por Carlo Ginzburg, onde o autor analisa as pinturas de Ticiano sob a ótica da vulgarização dos poemas de Ovídio, ele reconfigura um ideal estabelecido sobre a renascença. Sendo esse um momento onde os artistas participaram na retomada dos ideais da cultura clássica, se colocando sob uma nova perspectiva humanista, se intui que Ticiano, grande renascentista veneziano, também se dedicaria rigorosamente a esses ideais. Porém o autor estabelece como Ticiano, mesmo usando textos clássicos, usava-os sempre em versão vulgar, traduzidos do latim para o italiano.

Por mais que essa revelação possa parecer não intervir na maneira em que vemos as pinturas de Ticiano nos dias de hoje, Ginzburg constrói seu argumento baseado na visualidade das obras, sendo a partir dos seus elementos visuais que se comprova a falta de conhecimento da língua latina pelo artista, obrigando-o a se voltar às vulgarizações.

Existe certa iconoclastia em Ginzburg, um desejo de revirar algo que existia enquanto adoração imaculada. As pinturas venezianas, obras-primas da renascença, saem do espaço intelectual atribuído ao humanismo e podem se ver livres para interpretação, ou pelo menos, propensas a novos pontos de vista.

Um desses novos pontos de vista, e aqui o ponto central de análise ao texto de Ginzburg, é que, além de Ticiano não se ater religiosamente ao conhecimento clássico, a motivação para as suas pinturas vinha muitas vezes do desejo erótico de quem as encomendava.

Na análise de Ginzburg (1989, p. 120) da pintura de Ticiano que representa Júpiter e Danae, está explicitado o conteúdo erótico do trabalho, supostamente baseado nos poemas de Ovídio. O escritor categoriza essas imagens como intencionalmente eróticas, fazendo parte do repertório visual dos comitentes do artista veneziano, que partiam das narrativas já prontas, retiradas da mitologia clássica, para concretizar suas fantasias para o campo visual.



III Ticiano, *Dânae*, óleo sobre tela, 1560-65, Museu do Prado

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/danae-recibiendo-la-lluvia-de-oro/Oda1e69e-4d1d-4f25-b41a-bac3c0eb6a3c>

Pensa-se, em um primeiro momento, sobre o valor da obra e seu significado para uma época. Como saber se essa pintura apresentava erotismo para o espectador contemporâneo a ela? Para Panofsky (GINZBURG, 1989, p. 124) isso não se estabelece devido ao sentido filosófico que os simbolismos visíveis nas "poesias" de Ticiano continham, ressalta-se que essa visão é contestada por Ginzburg:

Antes de mais nada, não se pode deixar notar que os contemporâneos reagiam às "poesias" mitológicas de Ticiano como a quadros explicitamente eróticos. Em primeiro lugar, o próprio Ticiano: citou-se muitas vezes a carta a Filipe II na qual, depois de ter lembrado "Danae (que) via-se toda de frente", ele prometia enviar uma outra "poesia", isso é, "Vênus e Adônis", na qual se veria, para "variar", "o lado oposto"... (GINZBURG, 1989, p. 124)

Além da clareza apresentada para o espectador de seu tempo sobre o conteúdo dessas imagens, existe a contestação específica sobre onde se apoia Panofsky, as questões filosóficas associadas:

Um estudioso, M. L. Shapiro, julgou poder individualizar a "fonte" textual dessa pintura não mais em Ovídio (como sempre se pensou) mas numa ode de Horácio (Carmina III, XVII). Daí a tentativa de ler no quadro uma complicada rede de símbolos ligados ao estoicismo. A imagem, em aparência clamorosamente erótica, de Europa arrastada pelo touro esconderia na realidade uma mensagem mais complexa: a representação, condenada pelos estóicos, do ceder às paixões. O peixe e o golfinho que nadam ao lado de Europa, os cupidos que a acompanham personificam, de fato, as paixões da alma: medo, alegria, desejo, dor. (GINZBURG, 1989, p. 125)

Porém, na sequência das investigações feitas por Ginzburg, essa possibilidade é também refutada, e o que se pode afirmar é que a fonte para a pintura de Ticiano é uma vulgarização de F. A. Coccio (p. 126). Shapiro pergunta: "Estaria o programa estóico aí presente para acobertar a nudez pagã?"<sup>14</sup> Uma imagem bonita de defesa do trabalho, como se naquele momento com toda a consciência do mundo Ticiano soubesse como se defender ao implicar pesquisa filosófica como escudo para o dito puro e simples erotismo.

Porém, como mostra Ginzburg (1989, p. 127), o pintor, muito ao contrário do ideal da renascença, além de não saber latim, usava exclusivamente vulgarizações dos clássicos como base referencial para suas pinturas: "Que Ticiano se servisse dessa cômoda vulgarização em vez de, com a ajuda de algum humanista, examinar uma série de textos clássicos e medievais, é uma hipótese muito plausível, ainda que não demonstrada." (GINZBURG, 1989, p. 127)

Apesar de Ginzburg supor por um instante que não pode demonstrar essa afirmação, logo desenvolve uma série de paralelos visuais - e nisto reside deslocamento de orientação metodológica - entre os textos vulgarizados e as pinturas, algo até então atribuído "à liberdade inventiva de Ticiano" (GINZBURG, 1989, p. 130).

Portanto, e se ao contrário do status indiscutível de obra prima da renascença, as pinturas de Ticiano fossem analisadas como espécies de paleopornografias? Não tão diferentes dos materiais difundidos na contemporaneidade que pertencem a essa mesma indústria? Porque nesse sentido, a vulgarização da cultura clássica no Renascimento seria tão díspar da alucinação estadunidense, descrita por Eco? Se ao fim elas servissem, em seu contexto contemporâneo, quase a mesma função de difundir prazer para quem pode pagar por ele? Porque Danae seria tão diferente de Xanadu?

---

<sup>14</sup> "Is the Stoic program there to veil the pagan nudity?(p. 126)

O teor erótico de uma não se encaixa no outro, mas ambos carregam o fim da adoração pelo original, pleno de passado, já que esse próprio original não serve quando julgado por sua autenticidade histórica, pois ele também deturpa a cultura clássica.

Além disso, Ginzburg coloca em questão o processo de observar as obras, centralizando o erotismo presente nelas como um aspecto comum à sociedade do século XVI, não só Filipe II e suas encomendas, mas qualquer folhetim contemporâneo a ele traria, aos olhos de Ginzburg, o mesmo sentimento gerado pelas pinturas eróticas de Ticiano:

Mas a circularidade das imagens eróticas no século XVI deve ainda ser explorada. Certamente não só Filipe II na sua sala de banhos privada, mas muitos leitores anônimos das *Metamorfoses* vulgarizadas haviam projetado, como o personagem de Terêncio, as suas fantasias mais secretas nos gestos amorosos dos deuses antigos. (GINZBURG, 1989, p. 140)

Portanto o valor da obra para o seu tempo é, no caso de Ginzburg e Ticiano, algo que refaz como ela é vista na contemporaneidade. Se as pinturas de Ticiano são a expressividade erótica de uma classe e pertencem ao núcleo pornográfico da sociedade renascentista no século XVI, elas ainda poderiam ocupar o lugar de obras-primas do renascimento nos dias de hoje?

Mais importante que a resposta a essa questão é pensar em como as pinturas eróticas de Ticiano estão expostas no momento presente, a maneira de as mostrar nos grandes museus europeus<sup>15</sup> está de alguma forma evidenciando o erotismo em seu contexto de produção? Existe algo que indique isso ao público?

Considerando a campanha recente lançada pelo site Pornhub, *Classic Nudes*, a proposta é aumentar o horizonte cultural do público através do mapeamento de obras de arte eróticas pertencentes ao acervo de grandes museus. A reação gerada por essa campanha mostra como esse é ainda um assunto controverso para essas instituições. Apesar de estar até então tendo o apoio de instituições como o Museu de Orsay e a National Gallery, tanto o Museu do Louvre quanto a Galeria Uffizi abriram processos contra o site:<sup>16</sup>

Tanto o Louvre como a Galeria Uffizi em Florença, Itália, estão processando Pornhub por usar e recriar alguns desses nus sem a permissão expressa das instituições. "Ninguém concedeu autorizações para a operação ou uso da arte", disse um porta-voz da Uffizi que está processando o local por sua recriação da *Vênus de Urbino* de Ticiano (que desde então foi

---

<sup>15</sup> *Vênus de Urbino*, Galeria Uffizi; *Baco e Ariadne*, National Gallery; *Dânae*, Museu do Prado.

<sup>16</sup> <https://www.papermag.com/pornhub-classic-nudes-lawsuit-2653895345.html?rebellitem=2#rebellitem2>



retirada). (Matt Moen, *Pornhubs Guide to "Classic Nudes" Angers Art Institutions*, 2021)<sup>17</sup>

O motivo do processo é a falta de autorização por parte do Pornhub para o uso da imagem de uma dessas pinturas, que é, não coincidentemente, a Vênus de Urbino de Ticiano. Por mais que não se possa legalmente usar essas imagens sem a permissão das instituições que as detêm, o artigo de Matt Moen expõe, com a fala do porta-voz da Galeria Uffizi, como essa não seria dada de qualquer forma:

Na Itália, o código do patrimônio cultural prevê que, para utilizar imagens de um museu, obras diminuídas para fins comerciais, é necessário ter a permissão, que regula os métodos e estabelece a taxa relativa a ser paga", continua o porta-voz. "Tudo isto, obviamente, se o museu conceder a autorização que, por exemplo, dificilmente teria sido emitida neste caso.<sup>18</sup>

Por mais que o Pornhub tenha uma trajetória de escândalos envolvendo direito de imagem, a discussão da indústria pornográfica no século XXI extrapola os limites desse ensaio. Não há aqui uma defesa a esse formato e sim a constatação de um preconceito e conservadorismo enraizados nas grandes instituições de arte nos dias de hoje.

O propósito inicial da plataforma *Classic Nudes* era o de impulsionar a visita aos museus pós pandemia. Após tantos meses fechados, poderia haver certa resistência do público, sabendo que esses serviriam os mesmos programas estáticos de obras na parede e audioguias. Mesmo que a reputação do site não seja invejável, a plataforma desenvolvida é um trabalho consistente para esse fim, onde pesquisa teórica e busca por divertimento se aliam em uma nova forma de ver o museu.

Revisitando os textos de Umberto Eco (p. 18 - 21) sejam as obras romanas, renascentistas ou estadunidenses, todas veiculam o desejo, por opulência ou carnal, de extrair prazer da visualidade. A atenção dada pelo Pornhub valoriza o divertimento e o prazer do espectador, aspectos que parecem esquecidos na estrutura museal.

---

<sup>17</sup> "Both the Louvre and the Uffizi Gallery in Florence, Italy, are suing Pornhub for using and re-creating some of these nudes without the institutions' express permission. "No one has granted authorisations for the operation or use of the art," said a spokesperson for the Uffizi which is suing the site over its recreation of Titian's *Venus of Urbino*" (which has since been taken down)." (Matt Moen, *Pornhubs Guide to "Classic Nudes" Angers Art Institutions*, 2021)

<sup>18</sup> "In Italy, the cultural heritage code provides that in order to use images of a museum, compressed works for commercial purposes, it is necessary to have the permission, which regulates the methods and sets the relative fee to be paid," the spokesperson continues. "All this obviously if the museum grants the authorization which, for example, would hardly have been issued in this case."



### 3 DIDI-HUBERMAN DIANTE DA DISCIPLINA

Como foi apresentado previamente, Georges Didi-Huberman é um dos autores mais influentes na revisão metodológica da história da arte. Ele aborda a renascença através da obra de Fra Angelico para colocar em questão ideias concebidas sobre e durante esse período: a obra de arte como conceito da idealização do que consideramos arte na sociedade se desfaz pela reformulação dos parâmetros de julgamento que as constituem no discurso de Didi-Huberman.

#### 3.1 Diante da imagem

Ao pensar a história da arte, Didi-Huberman (1990, p. 15) coloca Panofsky como a grande cristalização do que até então era o discurso geral da disciplina. A partir da filosofia como possível ponto de interpretação, através do discurso kantiano que verificava as condições de possibilidade do conhecimento, ele questiona o seu *estatuto de conhecimento* (Didi-Huberman, 1990, p. 13).

Retornando a Ticiano, podemos ver o paralelismo possível entre o anacronismo de Didi-Huberman e a desconstrução da ideia de obra feita por Ginzburg. Para estabelecer essa desconstrução, retoma-se o conceito de paralaxe - enquanto forma de deslocamento - em Zizek: Ginzburg, a partir da pesquisa feita sobre as pinturas de Ticiano, nos faz vê-las de uma maneira diferente. As pinturas continuam as mesmas, mas sob o novo sentido atribuído a elas a sua concepção original se desloca.

Didi-Huberman começa o seu ensaio descrevendo a experiência estética que tem em um convento em Florença, quando percebe a escassez de sentido que se deve à interpretação de uma imagem, simplesmente porque essa não oferece visualmente o que se espera dela enquanto "obra".

Ginzburg faz o movimento contrário ao colocar em questão as pinturas de Ticiano, supostas representações ideais da renascença veneziana. Ao trazer à tona o sentido que elas haviam para a época em que foram criadas, ele revê esse lugar de idealização.

Quando Didi-Huberman descreve a Anunciação de Fra Angelico no convento de São Marco (DIDI-HUBERMAN, 1990, p. 30), ele expõe como a mesma imagem pode sugerir diferentes níveis de interpretação. Na Anunciação de Fra Angelico, lhe parece que muito do que a imagem sugeriria, seus diferentes níveis, foi perdido pela sua suposta escassez visual (o

*pan* branco<sup>19</sup>). Como vem do fundamento metodológico da história da arte de ter na visualidade da obra o seu caminho único de interpretação, Didi-Huberman procura desvendar caminhos diversos pelos quais se mostram outros pontos de vista possíveis na pintura de Fra Angelico.

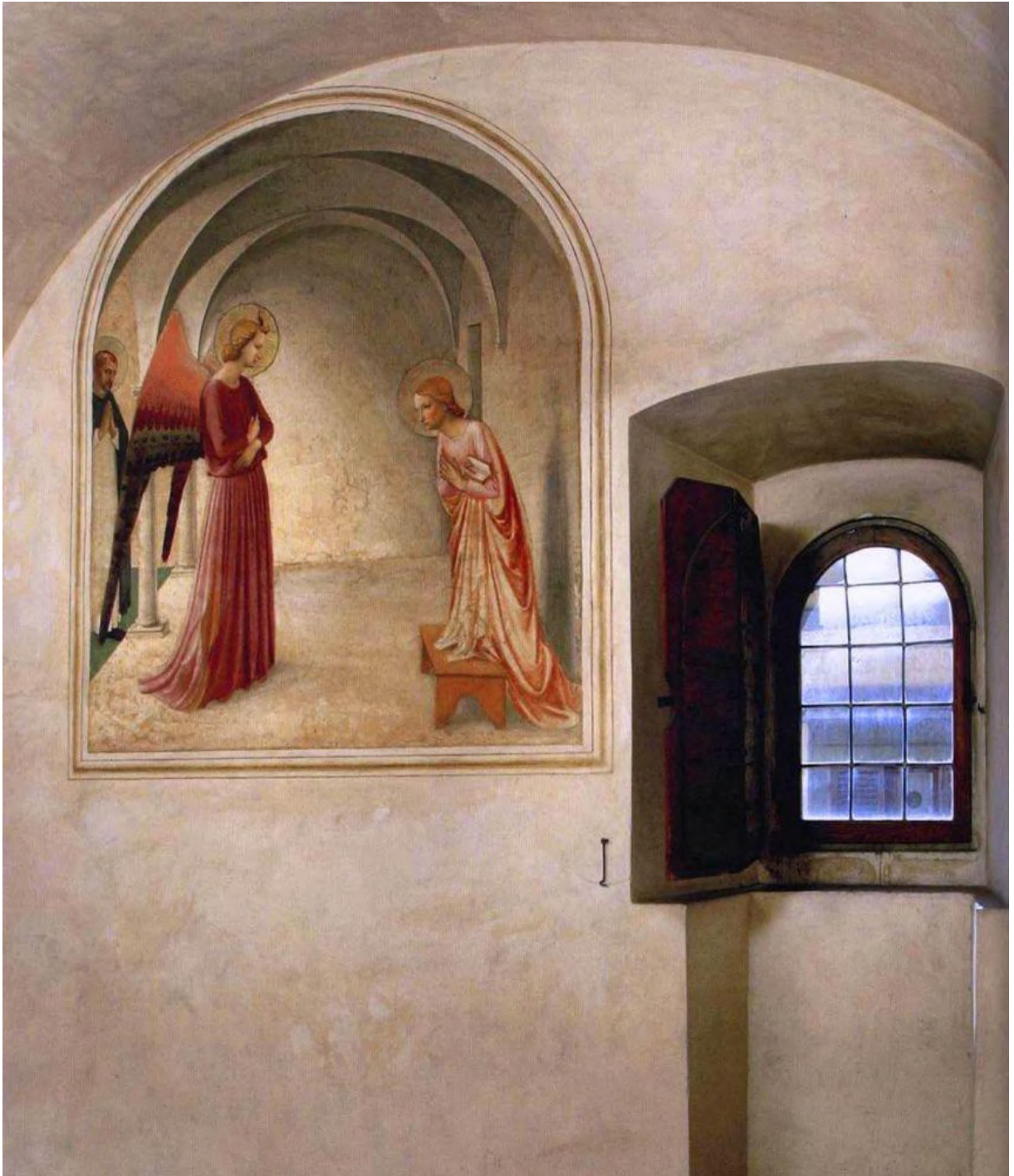
Isso não se chama uma "leitura" - palavra que etimologicamente sugere o estreitamento de um laço - mas uma *exegese* - palavra que, por sua vez, significa a saída do texto manifesto, palavra que significa a abertura a todos os ventos do sentido. (DIDI-HUBERMAN, 1990, p. 30)

A suposta simplicidade visual realizada pelo pintor em sua obra é tomada pelo desdobramento de sentido, a *exegese*, que essa simplicidade pode ter. O *pan* branco descrito é pausa imagética, como se essa "falta visual" pudesse no pensamento simbólico medieval representar muito mais do que qualquer cor ou forma:

É nessa ordem associativa do pensamento - ordem por natureza entregue ao fantasma, que exige o fantasma - que devemos pousar de novo o olhar no trecho, no *pan* branco de Fra Angelico. E, no entanto, essa brancura é tão simples. Mas ela o é inteiramente como o interior vacante do pequeno livro que a Virgem segura: isto é, não necessita uma legibilidade para conter todo um mistério de Escritura. Do mesmo modo, ela havia depurado suas condições descritivas, suas condições de visibilidade, a fim de deixar ao acontecimento visual do branco sua livre potência de figurar. Portanto ela *figura*, no sentido de que consegue na sua imediata brancura tornar-se ela mesma uma matriz de sentido virtual, um ato pigmentar de *exegese* (e não de tradução ou de atribuição de cor) - um deslocamento estranho e familiar, um *mistério feito pintura*. (DIDI-HUBERMAN, 1990, p. 30, 31)

---

<sup>19</sup> c.f. citação abaixo (DIDI-HUBERMAN, 1990, p. 30,31)



IV Fra Angelico, *Anunciação*, c. 1440, Convento de San Marco, Florença (IT)

É assim que a quebra epistemológica da história da arte se direciona, se ela seria primordialmente o estudo da visualidade, o que se perde sem levá-la a outros campos de estudo? Se ela ultrapassa a filosofia na sua compreensão científica, como ela pode se manter enquanto disciplina se não por um encadeamento temporal de imagens? E se for esse o caso, como estabelecer ordem de importância dentro deste apanhado?

Se retornarmos à idealização das obras-primas da antiguidade clássica, ela se perde no fetiche arqueológico das estátuas em mármore greco-romanas e o branco absoluto se reinventa numa simplicidade muito diferente da de Fra Angelico.

É esse um dos problemas da disciplina: ao focar na visualidade da imagem, determina uma escala de valores sem levar em conta outros elementos para a interpretação de obras de arte. A ideia do branco criada equivocadamente - por sabermos hoje que as esculturas clássicas eram coloridas - como símbolo da cultura clássica, se confunde à força humanista da renascença enquanto o branco medieval vira inabilidade.

Didi-Huberman, ao introduzir "sintoma" como expressão ou conceito operatório da história da arte (DIDI-HUBERMAN, 1990, 39), explica a separação da obra do seu contexto amplo e as consequências disso para a disciplina:

É assim que [a disciplina] excluiu e ainda exclui do seu campo uma série considerável de objetos e de dispositivos figurais que não correspondem diretamente ao que um especialista chamaria hoje de "obra de arte" - as molduras, os elementos não representacionais, uma mesa de altar ou as pedrarias votivas que sobrecarregam a visibilidade de uma imagem santa, mas em troca trabalham de maneira eficaz para constituir seu valor visual por intermédio desses "sintomas" que são o espelhamento, o brilho ou o recuo na sombra... coisas que evidentemente estorvam o inquérito do historiador no seu desejo de identificar as formas." (DIDI-HUBERMAN, 1990, p. 39)

Se o método é a acumulação de informações visuais que o objeto artístico impõe à visão, como é possível entender que o objeto não basta? Podemos aceitar as suas faltas e tomar isso como liberdade para traçar novos caminhos? No desdobramento narrativo da obra que se encerra perpetuamente em si, não levando em consideração o seu entorno, existem uma ingenuidade e insistência rasas.

A legitimidade e a exatidão na história da arte são dois princípios que levam em conta esse estatuto da obra consolidada (DIDI-HUBERMAN, 1990, p. 42) que se faz puramente pela análise visual. Os limites metodológicos onde a visualidade é a única fonte de informação viram obstáculos quando se dissociam do não oferecido pelo visível: se existe uma complexidade visual em uma obra sem contexto, trazemos apenas a visualidade da obra para o presente, esquecendo o seu sentido dentro do seu contexto original.

É importante pensar sobre o nome dado ao campo de estudo: a história da arte não se organiza de maneira histórica, é sobretudo temporal, e se condensa na cor e na forma por um vislumbre que tem da arte.

Se a metodologia na história da arte é feita através do caráter visual dos objetos em análise, porque ainda é relevante organizá-la por momentos cronológicos? Seria isso uma resposta ao seu nome? Para a reformulação da história da arte talvez seja fundamental rever ou criar uma via onde a história seja absorvida enquanto elemento secundário, em vez de uma tentativa de englobá-la por métodos historicistas como que para confirmar a legitimidade do seu nome ou mesmo do seu campo de estudo.

Partindo do método histórico, lidar com o passado é sempre lidar com a falta, e em comparação à investigação Sherlockiana de Arthur Conan Doyle (1990, p. 49) Didi-Huberman esbarra em Ginzburg e sua obra *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história* (1990). Novamente o historiador se faz presente, está ali cutucando o método de investigação das imagens.

Existe nessa obra um capítulo específico dedicado ao método de investigação que conecta Sherlock Holmes, Sigmund Freud e Morelli, um médico do fim do século XIX célebre pelo seu método de identificar pinturas de velhos mestres. Assim como Didi-Huberman, Ginzburg evidencia a importância das pistas e da interdisciplinaridade para o historiador quando conecta psicanálise e literatura em seu argumento.

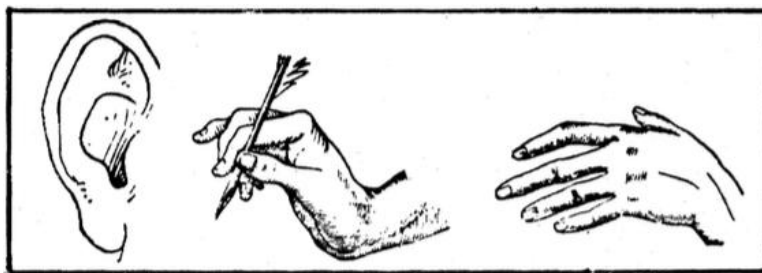
Para isso, disse Morelli, deve-se abandonar a convenção de se concentrar nas características mais óbvias das pinturas, pois estas poderiam ser mais facilmente imitadas - as figuras centrais de Perugino com olhos caracteristicamente elevados ao céu, ou o sorriso das mulheres de Leonardo, para citar alguns exemplos. Ao invés disso, deve-se concentrar em detalhes menores, especialmente aqueles menos significativos no estilo típico da própria escola do pintor: lóbulos das orelhas, unhas, formas dos dedos das mãos e dos pés. Assim, Morelli identificou a orelha (ou o que quer que seja) peculiar a mestres como Botticelli e Cosimo Tura, como seria encontrada em originais, mas não em cópias. Então, utilizando este método, ele fez dezenas de novas atribuições em algumas das principais galerias da Europa.<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> "To do it, said Morelli, one should abandon the convention of concentrating on the most obvious characteristics of the paintings, for these could most easily be imitated - Perugino's central figures with eyes characteristically raised to heaven, or the smile of Leonardo's women, to take a couple of examples. Instead one should concentrate on minor details, especially those least significant in the style typical of the painter's own school: earlobes, fingernails, shapes of fingers and toes. So Morelli identified the ear (or whatever) peculiar to such masters as Botticelli and Cosme Tura, such as would be found in originals but not in copies. Then, using this method, he made dozens of new attributions in some of the principal galleries of Europe." (GINZBURG, 1990, *Morelli, Freud and Sherlock Holmes: Clues and Scientific Method*, p. 9, traduzido do italiano por Anna Davin)

Ao explicar o método usado por Morelli, Ginzburg o correlaciona à psicanálise, entendendo o inconsciente do artista como a sua mais honesta expressão. Ou seja, as partes "não pensadas" da pintura, como uma orelha ou dedos dos pés, seriam a marca do mestre que a pintou, pois ao fazê-los o pintor estaria "desligado" das suas apreensões pictóricas, elementos aos quais um copista reproduziria com facilidade:

Para alguns dos críticos de Morelli, pareceu estranho 'que a personalidade seja encontrada onde o esforço pessoal é mais fraco'. Mas sobre este ponto a psicologia moderna certamente apoiaria Morelli: nossos pequenos gestos inadvertidos revelam nosso caráter muito mais autenticamente do que qualquer postura formal que possamos preparar cuidadosamente"<sup>21</sup>



Ears and hands by Botticelli, from Morelli's *Italian painters* (1892).

V Orelhas e mãos por Botticelli, dos Pintores Italianos de Morelli (1892), Ginzburg, Carlo. «Morelli, Freud and Sherlock Holmes: Clues and Scientific Method\*». *History Workshop Journal*, vol. 9, n. 1, Março de 1980, p. 7.

DOI.org (Crossref), <https://doi.org/10.1093/hwj/9.1.5>.

Não faz parte do interesse de Didi-Huberman a legitimidade da autoria, e sim a legitimidade da obra, no sentido de que se a integralidade da imagem se coloca à frente de quem a estuda, existe um sentimento de "algo resolvido". Se o objeto está presente não há nada que resta para ser desvendado.

A diferença entre Ginzburg e Didi-Huberman é o cinismo com o qual se observa. No primeiro existe uma correlação possível entre diversas áreas para resolver a questão da obra, no outro, essa correlação só é possível se for para resolver a questão da disciplina. A obra de arte já deixou de impor significado quando se excluiu como objeto.

### 3.2 Diante do tempo

---

<sup>21</sup> "To some of Morelli's critics it has seemed odd 'that personality should be found where personal effort is weakest'. But on this point modern psychology would certainly support Morelli: our inadvertent little gestures reveal our character far more authentically than any formal posture that we may carefully prepare."(Apud WIND, *Art and Anarchy*, p. 40, GINZBURG, 1990, *Morelli, Freud and Sherlock Holmes: Clues and Scientific Method*, p. 9, traduzido do italiano por Anna Davin)



Muitas vezes a arte se vê subjugada à história. Em vez de construir para si uma ciência própria, empresta os meios já estabelecidos: "Os dois axiomas (a arte e a história), eles próprios giram em círculo, como se um fosse a cauda e o outro, aquele que perseguisse a cauda, que não é senão a sua" (DIDI-HUBERMAN, 1990, p. 55).

No seu ensaio publicado em 2000, escrito entre 1992 e 1999, *A história da arte como disciplina anacrônica*<sup>22</sup>, Didi-Huberman revisita a obra de Fra Angelico, guiando o leitor por exemplos de como o anacrônico se impõe como categoria no estudo artístico.

Revedo o que foi escrito sobre as obras de Fra Angelico no Convento de São Marco - neste caso, Didi-Huberman fala de outra obra de Fra Angelico, no seu ensaio anterior (1990) ele parte de uma Anunciação e neste (2000) de uma Sacra Conversação, ambas no Convento de São Marco - o autor busca um primeiro exemplo eucrônico para expor a falta de consistência que explorar o "passado com as categorias do passado" (DIDI-HUBERMAN, 2000, p. 20) pode revelar.

Cristóforo Landino, humanista contemporâneo a Fra Angelico, ao comentar a sua obra, apresenta algo temporalmente ideal para o estudo histórico mas, que quando é colocado em análise profunda, se mostra falho.

Landino não foi anacrônico a Fra Angelico somente na diferença de tempo e de cultura que, com toda evidência, os separava; mas sobretudo, o próprio Fra Angelico parece ter sido anacrônico a seus contemporâneos mais imediatos, se quisermos considerar como tal Leon Battista Alberti, por exemplo, que teorizava sobre a pintura no mesmo momento, e a algumas centenas de metros do corredor onde superfícies vermelhas se cobriam de manchas projetadas a distância. Nem mesmo o *De pictura* poderia - ainda que "eucrônico" - dar conta adequadamente da exigência pictural dos afrescos de São Marcos. Portanto, ficamos com a impressão de que os contemporâneos, com frequência, se compreendem menos do que os indivíduos separados do tempo: o anacronismo atravessa todas as contemporaneidades. A concordância dos tempos - quase - não existe.(DIDI-HUBERMAN, 2000, p. 21)

Didi-Huberman, ao questionar a temporalidade como medida científica, levanta como entender essa suposta contemporaneidade quando Fra Angelico já era uma figura anacrônica ao seu próprio tempo: enquanto Landino era versado em latim por estudar os textos clássicos, Fra Angelico fez seus estudos em escolástica. Um era humanista, o outro ainda habitava resquícios medievais. Pode-se dizer que Angelico foi intempestivo, não respeitou o espírito de seu tempo quando comparado a outros mestres contemporâneos a

ele, como Alberti, o que gera esse nó, esse desconforto no estudo histórico quando ele não se permite o anacrônico.

Estamos *diante do pano* (de Fra Angelico) como *diante de uma questão* nova colocada ao historiador: se a fonte "ideal" - específica, eucrônica - não é capaz de dizer algo sobre o objeto de investigação, oferecendo-nos apenas uma fonte sobre a sua percepção e não sobre sua estrutura, logo, a que santos, a que interpretantes devemos nos devotar? (DIDI-HUBERMAN, 2000, p. 20, 21)

Coloca à prova a história social da arte (Id, 2000, p. 23) ao questionar a suposta estabilidade eucrônica da bagagem cultural dos artistas. Ou seja, quando Fra Angelico realizou a sua pintura, não o fez apenas como frei ou escolástico, mas ali construiu uma visão particular da coisa em si: a obra. A visão pessoal do artista dificulta o trabalho de quem, acostumado à metodologia visual e estilística da disciplina, busca olhar além do que a imagem sugere pelos seus elementos aparentes.

É nesse momento que Didi-Huberman apresenta o conceito de *semelhança deslocada* (Id, 2000, p. 26), quando a imagem de Fra Angelico, ou mesmo a quase sobra da imagem - porque o que se analisa não é a obra central mas o mármore em escaiola multicolorido abaixo dela - pode ser deslocada do seu contexto e ultrapassar a imposição dos métodos. A imagem se projeta num futuro temporal e artístico quando se aproxima visualmente dos *drippings* de Pollock, marca do expressionismo abstrato. É nesse momento que se vê o sintoma.



VI Fra Angelico, *Sacra Conversação*, c. 1440, Convento de San Marco, Florença (IT)

O sintoma é o que permite a escolha do caminho, o próximo passo. Se quem acostumado com o método de até então abrirá espaço, permitirá a visão do problema:

Mas o historiador não resolve isso facilmente, pois subsiste o paradoxo, o *mal-estar no método*: é que a emergência do objeto histórico, como tal, não terá sido o fruto de uma *abordagem histórica* comum - factual, contextual ou eucrônica -, mas de um *momento anacrônico* quase aberrante, alguma coisa como um sintoma, no saber histórico. (DIDI-HUBERMAN, 2000, p. 27)

Passando por diferentes marcos anacrônicos tanto na teoria quanto na prática - entre eles os escritos de Aby Warburg (DIDI-HUBERMAN, 2000, p. 28) ou o maneirismo, ao descrever uma escultura de Donatello (DIDI-HUBERMAN,, 2000, p. 29) - Didi-Huberman entende os "sintomas" não como exceções à regra, como podiam vir sendo tratados, mas como indícios de uma necessária reestruturação epistemológica da história da arte pelo anacronismo.

Retorna-se à questão colocada no ensaio anterior (DIDI-HUBERMAN, 1990): como a história cabe dentro do estudo da arte? E vice-versa. Para haver uma resposta, existem três conceitos que devem ser resolvidos: o tempo, a história e a arte.

O debate aqui em jogo tem, talvez, seu início nessa única questão: *que relação da história com o tempo a imagem nos impõe?* ... Não seguiremos os historiadores para quem o tempo se reduziria simplesmente

ao da *história*. Esta é uma redução tipicamente positivista muito corrente: a de tratar as imagens como simples documentos para a história, uma forma de negar a perversidade daquelas assim como a complexidade desta. (DIDI-HUBERMAN, 2000, p. 30)

Hans Robert Jauss (apud DIDI-HUBERMAN, 2000, p. 32) afirma que a história da arte não precisa desenvolver um método próprio porque pode pegá-lo emprestado da história. Quando na verdade se provou tantas vezes que a construção epistemológica da disciplina se fez de maneira autônoma.

É no momento em que se manifesta um quarto conceito dentre os três apresentados anteriormente - tempo, história, arte - que se pode finalmente reformular a concepção viciada de uma disciplina que carrega em seu próprio nome um rigor metodológico:

Esse tempo que *não é exatamente o passado*, tem um nome: é a *memória*. E ela que decanta o passado de sua exatidão. E ela que humaniza e configura o tempo, entrelaça suas fibras, assegura suas transmissões, devotando-o a uma impureza essencial... Pois a memória é psíquica em seu processo, anacrônica em seu efeito de montagem, reconstrução ou "decantação" do tempo. Não podemos aceitar a dimensão rememorativa da história sem aceitar, pela mesma ocasião, sua ancoragem no inconsciente e sua dimensão anacrônica. (DIDI-HUBERMAN, 2000, p. 41)

A memória, o quarto conceito, se diferencia do tempo porque é essencialmente anacrônica, associando diferentes eventos em vez de simplesmente ordená-los cronologicamente.

A memória enquanto conceito anacrônico também se estabelece através da psicanálise, que cria uma verdadeira teoria da memória ao relacionar os textos clássicos das tragédias e mitologias aos eventos que se repetem na *psyché*:

"Os anacronismos de Freud comportam uma certa ideia da repetição na *psyché* - pulsão de morte, recalque, retorno do recalado, *a posteriori*, etc. - implicando certa teoria da memória." (DIDI-HUBERMAN, 2000, p. 47) e ainda "Nietzsche e Freud não hesitaram, é notório, em fazer um uso deliberadamente anacrônico da mitologia e da tragédia gregas." (DIDI-HUBERMAN, 2000, p. 46)

Ao usarem os escritos gregos como base para as suas teorias, Nietzsche e Freud cometeram, aos olhos dos historiadores, uma espécie de pecado intrínseco ao funcionamento da disciplina histórica.

Do mesmo modo que a história da arte como ciência é incapaz de camuflar até o fim seu enraizamento literário, retórico, até mesmo cortesão,

a história como ciência é incapaz de recusar até o fim a ambivalência de seu próprio nome, que supõe a trama das ficções (contar histórias), tanto quanto o saber dos acontecimentos reais (fazer história). (DIDI-HUBERMAN, 2000, p. 42)

A disciplina se vira contra si ao negar o significado do seu próprio nome, quando parece apagada ao se conectar a outras formas de pensamento, no caso a psicanálise. Ela nega o próprio princípio que a fez pertencer a essa trama. O fato de contar histórias, como faziam os gregos, é o que a conecta diretamente à psicanálise, em duplo sentido: é história porque pertence à qualidade narrativa dos épicos, e também é história porque se refere ao período clássico, fechado e repleto de cientificidade, como a disciplina quer ser vista ao se comportar estritamente como ciência.

Didi-Huberman encerra essa primeira parte do seu ensaio ao introduzir os nomes de três autores, Aby Warburg, Walter Benjamin e Carl Einstein, que teriam revisto essa história-ciência, ao invés disso, teriam a tratado como carne:

"Os pensadores 'anacrônicos' dos quais falo praticaram, talvez, a história 'como amadores', se o entendermos como a invenção de novas heurísticas e não *ter cátedra* [*chaire*] na universidade. Mas a história neles se fez *carne* [*chair*], o que é bem outra coisa." (DIDI-HUBERMAN, 2000, p. 54)

O autor continua pois elaborando a proximidade dos meios epistemológicos e, para além, biográficos dos três. Tomados pela mesma onda das grandes guerras que fizeram da Alemanha terreno pouco propício ao desenvolvimento de escolas próprias.

Os fundadores do que pode ser categorizada a vertente do pensamento anacrônico na história da arte, sofreram uma fratura que colocou de lado a possibilidade de se desenvolver a sua epistemologia no tempo em que foi fundada.

Por isso também, essa vertente é essencialmente anacrônica, foi forçada por essa fratura histórica a ficar suspensa por tantas décadas, enquanto as vertentes da história da arte se estendiam por outros rumos na França e na Inglaterra (DIDI-HUBERMAN, 2000, p. 55).

## CONCLUSÃO

### O acaso

Entendendo a pesquisa como algo que não se constrói a partir de um tema central, rígido, previamente estruturado, confesso como o presente ensaio não é fruto de um início, meio e fim estabelecidos anteriormente à sua realização. Não é por isso que não houve ponto de partida, propósitos, capítulos e temas a serem abordados. Houve também mudanças de direção, frequentes reavaliações e sobretudo a contraposição à ideia da ideia do que significa escrever uma monografia: uma projeção de uma vontade, um desejo imaculado que nunca existiu particularmente porque o interesse e encerramento a um tema sempre foram um grande desafio para mim.

Essas considerações estabelecem também a abertura ao acaso. Ou seja, como eventos que se passam podem mudar o rumo do que estava até então programado. Foi o que aconteceu quando encontrei uma lixeira com caixas de livros e revistas de arte contemporânea, sobretudo publicações recentes do leste europeu.

Não podendo ignorar como esse achado mudaria os caminhos previstos para a conclusão da monografia, folheei cada exemplar que pude recuperar e levar para casa. Os volumes são seis: a nona edição da revista *May* (2012), a segunda edição da revista *Anomalija* (2007, Sérvia), *Perspectives: At the convergence of art and philosophy* (2011, Islândia), *IDEA* (2006, Romênia), *Glänta* (2010, Suécia) e *Relic and Fetish* (Paolo Chiasera, 2010).



VII Nona edição da revista May (2012), segunda edição da revista Anomaliya (2007, Sérvia), Perspectives: At the convergence of art and philosophy (2011, Islândia), IDEA (2006, Romênia), Glänta (2010, Suécia) e Relic and Fetish (Paolo Chiasera, 2010), arquivo pessoal, 2021

\*\*\*\*

Dessas edições nem todas eram acessíveis por não contarem com tradução em inglês. Minha busca ficou portanto limitada aos exemplares bilíngues. Felizmente uma publicação específica fazia parte desse grupo, o ensaio de Marina Grzinic, filósofa e artista eslovena, intitulado *Museums and media artworks: activists & cannibals* (Anomalija, 2007, p. 20 - 29).

Como é apresentada na introdução da revista, a questão central extraída do texto de Grzinic é: a arte contemporânea ainda precisa de museus?<sup>23</sup> e ao mesmo tempo: o museu de arte moderna ocidental ainda precisa de arte?<sup>24</sup>

Com essas duas perguntas, Grzinic levanta um mapeamento de mudanças relativas ao espaço museal ao longo das últimas décadas. O dito boom dos museus nos anos 90 e 2000 (GRZINIC, 2007, p. 20) permitiu uma espécie de espetáculo das instituições, onde o museu poderia se manter conceitualmente por sua estrutura de investimento e opulência, como uma casca que não precisaria ser desvendada em seu interior.

A dita nova lógica do turismo nos museus (GRZINIC, 2007, p. 20) contribui para a percepção da arte em sua esfera pública, patrimonial e institucional. Se a arte é apresentada para o seu espectador através dos museus, essencialmente institucionais, a arte deve ser ela própria parte dessa esfera. A nova lógica do turismo é a ideia de apresentar os museus como parte de um roteiro de viagem, não pelo sentido histórico que carregavam anteriormente, mas onde já se prevê esse interesse na sua própria motivação em serem construídos. A apresentação da arte à sociedade se transforma em espetáculo institucional e especulativo. Sobre isso Grzinic afirma: "A pergunta 'a arte contemporânea ainda precisa de museus' talvez sugira que é hora de aproximar a lacuna entre arte e vida, transcendendo a Arte como instituição de poder, trazendo-a à terra, direta e real."<sup>25</sup>

Para logo inteirar como fora dessa Arte não há realmente uma realidade autêntica e intocada, sendo o mundo externo a ela igualmente brutal ao combinar relações hierárquicas de poder para organizar os outros espaços que servem à arte.

Retomamos as direções dadas aos museus nas últimas décadas: o museu histórico estaria desaparecendo? Grzinic nos mostra o deslocamento do autor e da obra para a artificialização dessas relações. Enquanto o museu histórico buscava a naturalização do

---

<sup>23</sup> "Does the contemporary art need museums anymore?" (Nebojsa Milenkovic, Anomalija, 2007, Introdução)

<sup>24</sup> "...does, in fact, the Western museum of modern art need art anymore?" (GRZINIC, Anomalija, 2007, p. 20)

<sup>25</sup> "The question 'does contemporary art need museums anymore' perhaps suggest that it is time to bridge the gap between art and life, transcending Art as the institution of power, bringing it down to earth, direct and real." (GRZINIC, 2007, p. 20)



espaço em que as obras de arte se inserem, os novos projetos orientados por expansões de suporte, normalmente ligados à comunicação com o público - o tornando parte essencial para o espaço atingir o seu objetivo, "podemos experimentar e reconhecer a construção social artificial do lugar artístico. O museu é uma extensão da arte, mas uma extensão artificial!"<sup>26</sup> - muda a visão de um certo naturalismo projetado nesse museu histórico, como se as obras pertencessem ali, enquanto o novo museu força essa condição identificando no público a possibilidade desse pertencimento.

Se é o espectador que deve mensurar onde a obra se encaixa no contexto museal a probabilidade dela se mostrar estranha a ele é quase certa. Porque o público é ele mesmo, nessa nova condição do espaço museal, alguma coisa que existe sem entender a promoção desses espaços.

Se esses projetos são fruto de especulação financeira, megalomania arquitetônica e se objetivam enquanto chamariz a turistas, eles bastam enquanto pontos ociosos na cartografia de uma cidade. Nesse sentido, como pode um público que pertence à vida da cidade se interessar a ultrapassar a casca? O esforço do ser turista obriga-o a fazê-lo, mas quem parte de um estranhamento contentado, aceitando o monstro sem saber como reagir a ele, termina por aproveitar os espaços exteriores como novas zonas de ocupação urbanas, que são por si só extremamente valiosas, mas não se dirigem à arte, em vez disso criam uma fissura entre ela e o planejamento urbano.

Portanto, podemos dizer que ao invés do poder espectral que foi atribuído ao museu nos anos 70, quando a idéia da revolução do museu surgiu e o museu teve que enfrentar uma destruição simbólica que imprimiu no museu uma espécie de poder espectral - indestrutível também no caso de sua potencial destruição - o museu do ano 2000 é, em sua constante afirmação de seu verdadeiro poder, definitivamente vulgar, frio, manipulador e quase privado de qualquer aura. O museu hoje está bem ciente de seu próprio poder financeiro, econômico e simbólico, pelo menos os museus de arte (moderna) do mundo ocidental (América do Norte, Japão, etc.), se pensarmos apenas nos milhões que são investidos no mundo ocidental desenvolvido para reorganizar os museus, construindo-os e reconstruindo-os. (GRZINIC, 2007, p. 21)<sup>27</sup>

---

<sup>26</sup> "...we can experience and recognize the artificial social construction of the site of art. The museum is an extension of art, but an artificial one!" (GRZINIC, 2007, p. 21)

<sup>27</sup> "Therefore, we can say that instead of the spectral power that was attributed to the museum in the 70s, when the idea of the revolution of the museum arose and the museum had to face a symbolical destruction that imprinted onto the museum a kind of spectral power - indestructible also in the case of its potential destruction - the museum of the 2000 is, in its constant assertion of its real power, definitely vulgar, cold, manipulative and almost deprived of any aura. The museum today is well aware of its own financial, economical and symbolic power, at least the museums of (modern) art in the Western world (North America, Japan, etc.), if

Como expõe Grzinic, a reformulação do museu nos últimos trinta anos moveu seu sentido histórico - esse que a autora caracteriza como poder espectral, fechado em cronologias e em um desenvolvimento linear da arte - para quando assume um lugar abertamente conectado ao capital. O museu, ao passar para essa abordagem, abandona o que poderia ser caracterizado quase como uma ingenuidade, e segundo Grzinic, essa nova versão seria: "...muito mais ameaçadora para a esfera social e simbólica entendida como Instituição do que o poder espectral do museu dos anos 70." (GRZINIC, 2007, p. 22)<sup>28</sup>

A repercussão do poder estabelecido pelos museus nas últimas décadas serve também para dar outro sentido à obra de arte: enquanto no museu histórico uma obra poderia ser deslocada do seu contexto e continuaria servindo à definição de obra de arte, ou seja, uma pintura seria ainda uma pintura, nesse novo museu as obras junto à agregação dos *ready-mades* dependeria do espaço para caber na categoria de arte. Como conclui Grzinic: "e, portanto, o objeto do ready-made é o sistema de galeria em si" (GRZINIC, 2007, p. 22)<sup>29</sup>.

E completa:

"De fato, que um ready-made foi aceito como uma obra de arte demonstra abertamente a arbitrariedade da definição da obra de arte pelo sistema de galerias e museus. Podemos dizer que o fato de que um ready-made foi aceito como uma obra de arte é o sinal mais puro do verdadeiro poder do sistema de galerias e museus na sociedade. A partir deste momento, esta relação permanece inalterada." (DIDI-HUBERMAN, 2007, p. 22)<sup>30</sup>

Grzinic continua a contrapor a relação que fundamenta o museu dos anos 70 e o dos anos 90, dizendo que, enquanto no primeiro a resistência existente na inserção das obras no espaço vem da desconexão entre os movimentos de vanguarda e a cultura museal, no segundo, essa barreira se reconstrói numa pretensa liberdade: "Exposições não históricas, rupturas com estilos, tendências, classificações, etc." (GRZINIC, 2007, p. 22)<sup>31</sup>. Com a relação de poder entre obra e espaço supostamente esvaziada, o museu dos anos 90 se perde no seu próprio conceito institucional. Como se negasse a sua própria origem, em uma

---

we think only of the millions that are invested in the developed Western world towards reorganizing the museums, building and rebuilding them." (GRZINIC,, 2007, p. 21)

<sup>28</sup> "...much more threatening for the social and symbolical sphere perceived as Institution than the spectral power of the museum of the 70s." (GRZINIC, 2007, p. 22)

<sup>29</sup> "and therefore, the object of the ready-made is the gallery system in itself." (GRZINIC, 2007, p. 22)

<sup>30</sup> In fact, that a ready-made was accepted as a work of art openly demonstrates the arbitrariness of the definition of the work of art by the gallery system and museums. We can say that the fact that the ready-made was accepted as a work of art is the purest sign of the real power of the system of galleries and museums in society. From this moment on, this relation is unchanged. (GRZINIC, 2007, p. 22)

<sup>31</sup> "A-historical exhibitions, ruptures with styles, trends, classifications, etc." (GRZINIC, 2007, p. 22)

metalinguagem distorcida, o museu é obrigado a usar conceitos de genialidade e surpresa para fascinar o público, transformando a arte em um jogo de curiosidades, cansando o espectador para alcançar esse objetivo.

Quando a ideia do poder institucional do museu quer nas últimas décadas se colocar exatamente em oposição a isso, essa promessa de transparência parece se mostrar ainda mais suspeita:

"O museu assume abertamente o papel do que é possível chamar de o diabo da transparência, mas o paradoxo da auto-exposição, da auto-transparência nos diz que essa transparência a torna ainda mais enigmática. A comunidade artística pensa - não querendo aceitar isto - que por trás da superfície manipuladora e fria, deve haver algo mais! Ou não?" (Id, 2007, p. 23)<sup>32</sup>

Marina Grzanic segue citando alguns exemplos de contextos ligados à arte contemporânea onde a necessidade comercial de centros e eventos culturais é colocada em primeiro plano em oposição ao respeito dado à condição de trabalho do artista e aos assuntos supostamente colocados em questão.

"Qual é a fantasia espectral da autoridade da instituição de arte? Que há algo brutal e vulgar logo no início da constituição de cada museu e de sua coleção. Da mesma forma, como no caso do último canibal, a questão de quando você come o último e limpa sua aldeia, pode ser substituída pela questão de quando você roubou a última obra de arte a fim de estabelecer a coleção. Esta é a razão pela qual este ato direto torna inócuo o impacto subversivo da coleção e fornece uma tese, uma nova confirmação da afirmação freudiana de que a perversão não é de modo algum subversiva." (Id, 2007, p. 24)<sup>33</sup>

Dividem-se então três momentos analisados no texto: o museu nos anos 70, quando Harald Zeeman tentava conectar arte e mundo, nos anos 80, quando em autorrevisão Zeeman dizia que a arte por ser essencialmente frágil deve ser protegida em sua casa, o museu. E, na década de 90, a pergunta seria: a arte moderna ainda precisa dos museus?

---

<sup>32</sup> The museum openly assumes the role of what is possible to call the devil of transparency, but the paradox of self-exposure, self-transparency tells us that this transparency makes it even more enigmatic. The art community thinks - not wanting to accept this - that behind the cold manipulative surface, there must be something else! Or not?" (Id, 2007, p. 23)

<sup>33</sup> "What is the spectral fantasy of the authority of the art institution? That there is something brutal and vulgar at the very beginning of the constitution of every museum and its collection. Similarly, as in the case of the last cannibal, the question of when you eat the last one and clean your village, can be replaced by the question of when you stole the last work of art in order to establish the collection. This is the reason that this direct act renders innocuous the subversive impact of the collection, and provides a thesis, a new confirmation of the Freudian statement that perversion is not at all subversive." (Id, 2007, p. 24)

"Anunciando retoricamente a morte potencial da figura paterna obscena - o museu - na arte." (Id, 2007, p. 24)<sup>34</sup> Esses momentos se refazem e articulam o desenvolvimento do "museu protetor" para o "museu autoritário e poderoso".

Sobre isso, dois comentários de Grzinic: "Os museus têm tanto poder na superfície, com uma arquitetura exuberante e excessiva, que quase não é necessário entrar no museu; basta vê-lo de fora!" (GRZINIC, 2007, p. 25)<sup>35</sup>

"Os dois museus são a oposição entre o Imaginário e o Real; o museu dos anos 80 é o protetor de uma segurança imaginária, e o dos anos 90 (apenas referindo-me de novo à Moderna Galerija) é o sinal de uma violência quase sem lei". (GRZINIC, 2007, p. 25)<sup>36</sup>

Enquanto artista do Leste Europeu, Marina Grzinic expõe a cruel articulação por trás de propostas de vanguarda na arte contemporânea, dando como exemplo a Manifesta, bienal nômade europeia (GRZINIC, 2007, p. 25 - 28). Se referindo a uma suposta proposta de integração de países emergentes na Europa pela bienal, a autora explica como as dinâmicas de poder presentes na organização desses eventos não possibilita de fato uma emancipação revolucionária dentro do contexto artístico, sendo a motivação para um discurso como esse uma maneira de mascarar a cumplicidade com o sistema capitalista.

Através do poder institucional por onde ações como essa se estabelecem, a perturbação da ordem não pode ser praticada, justamente porque a premissa da Manifesta participa do mesmo sistema de relações tecnocráticas que supostamente denuncia.

Finalmente Marina Grzinic encerra sua argumentação com uma fala de Slavoj Žižek (com quem compartilha nacionalidade): o museu, velho ou novo, conta com um suporte de sua realidade que é em si múltiplo e inconsistente (GRZINIC, 2007, p. 28). Em qualquer caso, o museu perpetua a oposição de arte e realidade e, para alcançarmos uma nova versão desses critérios, devemos transpor o museu enquanto instrumento de repressão para um de crítica (GRZINIC, 2007, p. 29).

\*\*\*\*

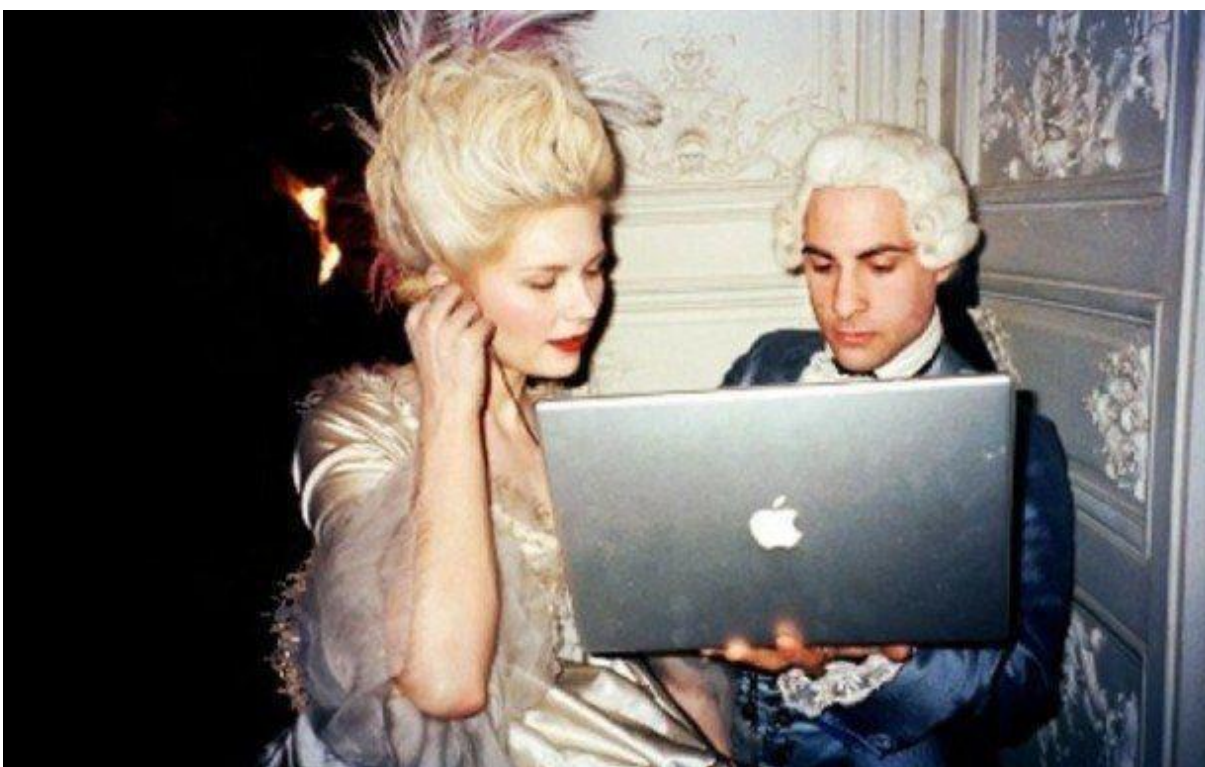
---

<sup>34</sup> "Rhetorically announcing the potential death of the obscene paternal figure - the museum - in art" (GRZINIC, 2007, p. 24)

<sup>35</sup> "Museums are so empowered on the surface, with exuberant, excessive architecture, that is almost not necessary to go inside the museum; it is enough to see it from the outside!" (GRZINIC, 2007, p. 25)

<sup>36</sup> "The two museums are the opposition between the imaginary and the Real; the 80s museum is the protector of an imaginary safety, and the 90s one (just refer back to Moderna Galerija) is the sign of almost lawless violence." (GRZINIC, 2007, p. 25)

Igrejas dessacralizadas, músicas em supermercados funcionando como trilhas sonoras para experiências banais, a Maria Antonieta de Sofia Coppola... O que essas experiências têm em comum? Elas deslocam os objetivos aos quais se propõem. A igreja passa de um instrumento religioso a um de lazer cultural e prazer hedonista, vira núcleo para exposições contemporâneas e raves. O mercado vira uma balada sensorial, como se fazer compras fosse uma experiência cinematográfica. E a Maria Antonieta, plena figura histórica, vira fonte de anacronismos em meio a fones de ouvido e all stars.



VIII Sofia Coppola, *Marie Antoinette*, 2006

[Marie Antoinette \(2006\) - Photo Gallery - IMDb](#)

Em qualquer um desses exemplos, esses de agora e os tantos outros colocados ao longo do presente ensaio, encontra-se o mesmo desejo: o de revisão do estado dado às coisas. Em uma tentativa de desadequação de objetos e seus espaços de inserção, procura-se ampliar as possibilidades que podemos atribuir a experiências já estabelecidas.

No momento em que atravessamos no Brasil, parece muito difícil questionar a organização de espaços culturais quando é necessário gritar para a existência deles. Essa é definitivamente uma das grandes perdas dos últimos anos: a permissão de pensar além do

básico. Por isso, coloco esse ensaio em uma perspectiva otimista, de um retorno à complexidade do discurso, da liberdade de pedir mais que o essencial.

Além disso, devo reafirmar como movimentos para uma nova visão da arte na sociedade não são de maneira alguma inexistentes ou novidade no Brasil: os parangolés, o projeto Atrocidades Maravilhosas, Inhotim, as últimas exposições temáticas no MAR, as ações de Maxwell Alexandre e sua Igreja do Reino da Arte...

Apesar do enfraquecimento dos meios de ação, a cultura encontra formas alternativas, e talvez seja desse lugar que nasça o interesse de revisão dos lugares comuns a ela.



IX Alexandre Vogler, *O que os detergentes fazem com as mãos de uma mulher*, *Atrocidades Maravilhosas*, 2000

<http://www.alexandrevogler.com.br/projeto/atrocidades-maravilhosas/>

## REFERÊNCIAS

- Bakhtin, M. M. *Rabelais and His World*. 1st Midland book ed, Indiana University Press, 1984.
- Basbaum, Ricardo. *Manual do artista - etc.* Rio de Janeiro: Azougue editorial, 2013
- Bishop, Claire. *O que é um curador? A ascensão (e queda?) do curador auteur*. Tradução: Daniel Jablonski. Rio de Janeiro: Concinnitas, 2015.
- Didi-Huberman, Georges. *Diante da Imagem*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.
- Didi-Huberman, Georges. *Diante do Tempo, História da arte e anacronismo das imagens*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- Eco, Umberto. *Travels in hyper reality: essays*. 1st ed, Harcourt Brace Jovanovich, 1986.
- Foster, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- Ginzburg, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. Tradução: Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- Ginzburg, Carlo. «Morelli, Freud and Sherlock Holmes: Clues and Scientific Method\*». *History Workshop Journal*, vol. 9, n. 1, Março de 1980, pp. 5–36. DOI.org (Crossref), [Morelli, Freud and Sherlock Holmes: Clues and Scientific Method\\* | History Workshop Journal | Oxford Academic](#).
- Grzinić, Marina. *Museums and media artworks: activists & cannibals. Novi Sad: Museum of Contemporary Art Vojvodina, Anomalija*, 2007.
- Žižek, Slavoj, et al. *A visão em paralaxe*. Boitempo, 2008.