



# ANAIS DO XXXII COLÓQUIO CBHA 2012

## DIREÇÕES E SENTIDOS DA HISTÓRIA DA ARTE

Organização

Ana Maria Tavares Cavalcanti

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira

Maria de Fátima Morethy Couto

Marize Malta

**Universidade de Brasília**

**Outubro 2012**





## **As modalidades atuais de difusão da cultura artística: quais consequências para as direções da história da arte?**

Jean Galard

Não existe historiador da arte – vocês me dirão se estou enganado! – que seja indiferente à possibilidade de comunicar aos outros os resultados de suas pesquisas ou mesmo partilhá-los com um público mais amplo do que o círculo de seus colegas. Dentre as diversas maneiras de fazê-lo, as páginas na Internet e as bases interativas ocupam evidentemente um lugar privilegiado. É nessas técnicas que espontaneamente pensamos num primeiro momento quando falamos, como estou fazendo, das “modalidades atuais de difusão da cultura artística”. Prefiro dizer “modalidades”, aqui, e não somente “meios” de difusão, porque a palavra “modalidades”, mais extensa, implica simultaneamente os instrumentos disponíveis (quer dizer os meios), cada vez mais variados e potentes, os dados armazenados (ou recursos), cada vez mais abundantes, e os modos de utilizá-los, cada vez mais imprevisíveis.

Ao lado dessa circulação atual de textos e imagens, qualificada de “virtual”, não esqueçamos que subsistem modalidades tradicionais de difusão da cultura e, particularmente, dos conhecimentos em história da arte. Trata-se das atividades dos museus que se intensificam por toda parte. Trata-se igualmente da organização de

exposições temporárias que implicam ora um estimável trabalho artesanal, ora uma produção quase industrial. Trata-se ainda das publicações impressas – catálogos de exposições, álbuns de luxo, livros especializados, revistas acadêmicas, revistas de grande circulação... Não deixemos de mencionar também a primeira forma de difusão, sem dúvida a mais preciosa e mais autenticamente interativa, que é o ensino, assim como os desdobramentos pontuais do ensino que são a conferência, o colóquio.

Com respeito às modalidades agora “tradicionais” de difusão, digamos que seu caráter mais antigo não as impede de se renovar. Como tudo isso está evoluindo? E com quais conseqüências sobre o trabalho dos historiadores da arte? No mundo dos museus, é comum, por parte dos curadores, afligir-se com o tempo excessivo que se exige para a preparação de exposições temporárias destinadas ao grande público, em detrimento do trabalho aprofundado com as coleções permanentes. Esse primado do evento, às vezes do evento espetacular, afeta igualmente os trabalhos de edição. Trata-se geralmente de conseguir recursos econômicos, mas isso propicia também, positivamente, uma ampliação da difusão pública.

Em matéria de exposições temporárias e de atividades editoriais, é praticamente impossível avaliar os progressos ou retrocessos históricos globais, já que a evolução não se dá da mesma forma em todos os países. Tomando um exemplo a longo prazo no passado, se considerarmos o caso particular da França, é muito claro que no século XIX o país conheceu um período florescente no que diz respeito

à imprensa artística. Assim, em 1850 existia uma dezena de periódicos especializados em arte e arqueologia. Em 1860, havia mais de vinte títulos, sem contar os jornais que informavam o público sobre as manifestações do dia – as remodelações museográficas, a chegada de novas aquisições nos museus, etc. Essas publicações misturavam o que hoje distinguimos: a crítica da arte, a história da arte e a literatura da arte. Se houve um retrocesso no século XX, foi justamente devido a essa distinção de gêneros – a essa separação que se efetuou mais cedo na Alemanha e na Itália –, dando lugar à constituição de uma história da arte específica, dotada de autonomia científica (ou desejando alcançá-la). Essa autonomia trouxe o risco, por outro lado, de restringir seu público ao mundo dos especialistas, dos profissionais ou amadores esclarecidos. Quanto às últimas décadas, apesar das precauções que devemos ter quando traçamos um panorama geral, podemos dizer que, ao menos no domínio dos livros e revistas cientificamente exigentes, produziu-se quase por toda parte uma retirada dos editores privados (ou seja, dos que vivem sob imposições comerciais), substituídos por editores institucionais, essencialmente por universidades, assim como por organismos públicos – museus ou outros –, em parceria com mecenatos empresariais (foi o caso nos Estados Unidos, é o caso na França, e me parece que seja o caso do Brasil).

Vai ser provavelmente cada vez mais difícil distinguir, como acabo de fazer, as modalidades tradicionais da edição e as modalidades que usam as novas tecnologias, já que

muitas publicações estão em vias de passar do primeiro ao segundo caso. Isso se dá tanto no que diz respeito ao suporte das publicações (o instrumento), quanto à maneira de acessá-las (o uso), este último consistindo, para dizer em poucas palavras, em abandonar mais do que nunca a leitura seguida e substituí-la por uma consulta rápida, irrequieta, digamos por uma consulta *picada*.

Qual pode ser, agora, o efeito dessas mudanças sobre o trabalho do historiador da arte (se é possível evocar assim, abstratamente, essa figura totêmica, quando lidamos todos os dias com a multiplicidade de suas encarnações)? Esse efeito é benéfico, sem dúvida. O estímulo para produzir – e portanto para pesquisar – provavelmente nunca foi tão forte, seja devido às inúmeras ocasiões que temos de comunicar, seja devido a todos os meios que temos para fazê-lo, através de *sites* interativos, de *blogs* pessoais, etc. Podemos arriscar dizer que não existe, hoje em dia, nenhum trabalho que não encontre seu meio de difusão (deixando de lado o problema do custo exorbitante dos direitos para as reproduções fotográficas, problema que concerne todas as categorias, tradicionais ou novas, de publicações).

Por isso mesmo (quer dizer, por causa do crescimento da difusão), são necessárias instituições – e nossos Comitês devem se colocar na linha de frente – que assumam a tarefa de orientar o usuário em meio à massa descomunal e desconcertante de informações e saberes. Pois de tudo o que se publica, nem tudo é digno de ser consultado. Digamos até mesmo que a exploração dos recursos acessíveis na Internet comporta um alto risco

de acidente intelectual para o amador que se lance à aventura sem referências ou conselhos. Portanto, os *sites* mais desejáveis são aqueles que organizarão o repertório dos *sites* recomendáveis. Entretanto, esse desejo parece literalmente *utópico*, já que o *site* dos *sites*, ou o meta-*site*, não poderia estar fixo em um lugar (em um *topos*). Quem o construiria? Neste ponto, parece que estamos muito longe da globalização.

Cuidado com as previsões! Será certo que um *site* geral de história da arte seja impossível? A esse respeito também, pode ser que uma verdadeira globalização já esteja em curso. O *Google Art Project* não está se realizando? Muitos museus estão sendo convidados, progressivamente, a se integrar ao projeto. Serão todos convidados? Não sei. Já se integraram mais de cento e cinquenta, entre eles a Pinacoteca do Estado de São Paulo. Esse é um tema do qual podemos falar longamente, mas não agora. Uma questão essencial seria saber como os historiadores da arte intervêm, ao lado dos técnicos de informática, num “projeto” como esse, que já é na verdade um grande empreendimento, quase uma empresa industrial e comercial. E quais historiadores da arte? Escolhidos por quem? Trabalhando a partir de quais diretrizes? Seguindo orientações de quem?

Além desses problemas práticos, jurídicos e geopolíticos, a questão que devemos abordar aqui, já que o título dessa conferência promete que tentaremos tratar dessa questão, é a das possibilidades de difusão real dos conteúdos das pesquisas em história da arte. Para que as

modalidades atuais de difusão da cultura artística tenham a chance de interagir com os trabalhos dos historiadores, não é suficiente que todo o mundo use os mesmos instrumentos, ou meios: ainda é necessário que exista uma probabilidade, por menor que seja, de encontro entre a natureza desses trabalhos e a disponibilidade mental de um certo público. Ora, seria fácil enumerar aqui uma série de temas que são objeto de pesquisas universitárias, de teses de doutorado, por exemplo, de artigos em revistas especializadas, pesquisas que são indiscutivelmente necessárias ao progresso da história da arte, mas que frequentemente, por outro lado, tem tudo para desencorajar a melhor boa vontade dos não-especialistas.

Diante das reticências do público – é o mínimo que podemos dizer – e mesmo de um público esclarecido que resiste a entrar nos detalhes infinitos dos comentários eruditos, existem reticências recíprocas, e necessárias, dos especialistas que não compartilham o entusiasmo público quando descobertas extraordinárias são anunciadas na imprensa: a descoberta em Londres de um retrato de jovem que seria de Leonardo da Vinci, a descoberta inesperada em Milão de cem desenhos de Caravaggio, a descoberta sob um afresco de Vasari, no Palazzo Vecchio em Florença, de traços da *Batalha de Anghiari* de Leonardo da Vinci... A paciência científica se opõe assim, tanto à impenetrável indiferença ordinária do público, quanto à repentina efervescência das mídias.

Após essas observações, que temo sejam bem banais, gostaria de testar uma hipótese um pouco arriscada,



talvez um pouquinho chocante neste recinto. (Prefiro ser inconveniente durante um instante do que ficar banal). Esta hipótese supõe que entre as orientações fundamentais da história da arte, tal qual ela é comumente praticada (me parece), e seu público-alvo, não há uma divergência radical, nem um fosso intransponível, nem uma incompreensão inevitável. Ao contrário, há talvez uma convergência profunda. É evidente, os historiadores profissionais da arte e seu público virtual não têm os mesmos conhecimentos, e conseqüentemente não têm as mesmas curiosidades particulares. Mas pode ser que tenham a mesma ideologia e portanto os mesmos interesses gerais. A similitude entre eles, para ser breve, seria o desejo – ou mesmo a exigência – da verdade documental e, de modo fatalmente concomitante, a resistência à liberdade interpretativa.

Convém aqui, é claro, formular algumas precauções oratórias. Sobretudo a seguinte: os hábitos mentais dos historiadores da arte podem ser constatados e analisados, no exame de suas obras (e existem, ao lado dos hábitos dominantes, muitas tendências utilmente divergentes, felizmente inovadoras ou marginais), enquanto os hábitos mentais do público e suas curiosidades só podem ser imaginados a partir do que as mídias publicam com o objetivo de satisfazê-lo.

Tendo feito essa ressalva, é bem plausível que o público suscetível de se interessar pelo que os historiadores de arte podem lhe dizer, esse público real ou potencial deseja essencialmente receber informações verídicas e certificadas. Hoje, se pensamos no que em geral se espera

da história da arte, vemos que se trata em primeiro lugar de uma questão de *autenticação*. Os leitores de revistas, os ouvintes e espectadores de programas de televisão sobre a história da arte parecem desejar, antes de tudo, autenticações garantidas por *experts*. O historiador da arte é assim frequentemente lançado a uma função de *expertise*, da qual se conhece bem quais interesses oferece, especialmente (para não dizer principalmente) para a avaliação monetária das obras. A partir daí, não há mais descoberta “sensacional”, ou seja, capaz de mobilizar a mídia, que não seja de imediato acompanhada da estimativa do preço que a obra obteria no momento de uma venda e, eventualmente, do recorde que ela poderia atingir ou ultrapassar. Fora dessa paixão pela “cotação”, que é partilhada por muitos leitores de jornais, e mesmo por aqueles, a maioria, que não possuem meios ou intenção de comprar o que quer que seja desse gênero, a curiosidade do público parece dirigir-se (ou ser dirigida), em segundo lugar, para a revelação de verdades até então secretas, para a decodificação de um significado que estava escondido, como se a história da arte fosse detentora de chaves que permitissem alcançar a compreensão de uma obra, especialmente daquilo que está “na verdade” representado, do mesmo modo que o conhecimento de um código permite ler um texto criptografado. Verifica-se que o sucesso premia muito facilmente os programas de televisão que anunciam a revelação dos “segredos das obras de arte”. Por que a *Monalisa* sorri? É verdade que ela está grávida?, etc... Em terceiro lugar, a curiosidade do

público se dirige facilmente para as biografias de artistas, para os acontecimentos pessoais que poderiam explicar as obras. É verdade que Artemisia Gentileschi foi violentada aos dezenove anos, o que explicaria a violência vingativa de muitos de seus quadros? É verdade que Eugène Delacroix sofria por vezes de fracassos sexuais, o que explicaria porque suas obras frequentemente reservam um tratamento cruel para as mulheres? Assim, acredita-se que o conhecimento das forças psicológicas íntimas do autor revelará “a origem” da obra ou a “palavra final” de sua criação.

Ora essas três grandes categorias da curiosidade pública, em matéria de arte, não são na verdade estranhas às orientações mentais mais comuns na profissão dos historiadores. Devemos simplesmente nos apressar em acrescentar que, entre os historiadores, esses diversos tipos de curiosidade se manifestam mais sutilmente (entre eles, e sobretudo entre nós, é claro!). Por mais que evitem fazer *expertises*, muitos historiadores da arte consomem grande parte de seus esforços em questões de atribuição, ou seja, a identificação do artista ao qual caberá a paternidade de uma obra problemática e, depois, com a elucidação das peripécias de sua vida, seus encontros, as influências que sofreu (Georges de La Tour esteve na Itália? Conheceu diretamente a pintura caravagguesa? etc.). É esse, além da busca de datações exatas, o exercício favorito dos historiadores, sobretudo se são curadores de museus (talvez menos se são universitários), o que, afinal de contas, é um trabalho bem normal e útil.

Porém, quanto à significação das obras, o postulado geral afirma que ela pode ser revelada, *em sua verdade*, graças ao conhecimento progressivo do contexto, graças uma vez mais aos dados biográficos pacientemente atualizados e, acima de tudo, graças ao diagnóstico ou ao testemunho dos artistas (e secundariamente dos que encomendaram a obra) se esses dados puderem ser identificados. Aí se vê, mais uma vez, uma busca pela origem das obras. Ela privilegia a biografia, chegando a ceder à anedota. A tradição é antiga. Remonta a Vasari e mesmo a Plínio. Perpetuou-se até hoje com o privilégio dado às monografias de artistas. E mais: o peso da informação referente aos artistas modernos e contemporâneos tornou-se praticamente um empecilho à livre percepção das obras. Alguns artistas, como se desejassem preparar o trabalho dos historiadores (a não ser que seja para confundi-los com falsas pistas?), se dedicaram a recheiar suas obras com referências autobiográficas ou elementos de sua “mitologia individual”.

A história da arte assim concebida, assim praticada e assim consumida tenderia a sujeitar todo o campo artístico à autoridade de um *saber*. Supõe-se então que qualquer questão relativa às obras deve encontrar sua *solução*. Mas, por outro lado, poderíamos dizer igualmente que ela encontra assim sua *dissolução*. O enigma está resolvido. A obra falou: passemos à seguinte.

Ora, em vez dessa disciplina de historiador que visa, no fundo, a um fechamento, acredito ser possível uma história da arte aberta à arte da interpretação, ou seja à renovação incessante de livres associações, à invenção

de sentidos instáveis, equívocos, antitéticos, aceitáveis mesmo quando são contraditórios uns em relação aos outros, admissíveis sob a condição de não se anunciarem como a verdade.

Vejamos, por exemplo, um relevo célebre do qual existem vários exemplares – entre os quais um no museu arqueológico de Nápoles, outro no museu do Louvre – esculpidos no século II de nossa era a partir de um original grego do século V antes de Cristo. Da esquerda para a direita vemos Hermes, que vem dar a mão a Eurídice a fim de reconduzi-la aos Infernos, obrigando-a a separar-se de Orfeu. (Figura 1) O exemplar do Louvre traz acima das três figuras a inscrição tardia de três nomes significando que a bela Antíope, que foi amada por Zeus, é apresentada entre seus dois filhos gêmeos, Zetos e Afíon. Quaisquer que sejam os personagens, a estela é funerária e ilustra o tema do adeus. Essa é a verdade, arqueologicamente falando. Ora, em 1880, Félix Ravaisson, filósofo, arqueólogo e curador do museu do Louvre, sustentou que a mulher no centro do relevo parece soltar o braço do personagem à esquerda para colocar sua mão sobre o ombro do personagem à direita. Tratava-se portanto, segundo ele, de uma cena de chegada e reunião, e não de partida. A reinterpretação de Ravaisson não foi aceita pelos especialistas. O que é interessante nesse caso (há muito tempo encerrado), mais do que o ponto de vista ultrapassado de Ravaisson, mais do que os argumentos contrários que lhe foram apresentados, é que sejamos obrigados a admitir apenas uma única interpretação. E se as duas imagens, a da separação e



Figura 1 - Relevo grego: *Hermes, Euridice, Orfeu* - séc. II d.C. - Louvre, Paris

a do retorno, fossem simultaneamente perceptíveis? E se a grande partida fosse também uma reunião? (Ou se os reencontros já anunciassem um adeus?) E se houvesse uma bela flutuação de sentidos nessa cena, apesar de sua inscrição imutável no mármore?

Seria melhor retirarmos uma palavra, sem dúvida injusta, do que acabamos de dizer. Não, não somos obrigados a admitir, para cada obra, uma única interpretação. Vejamos agora, com efeito, o caso dos *Cativos* (ou *Escravos*) esculpidos por Michelangelo para o monumento funerário do papa Julio Segundo, e mais especialmente as duas grandes estátuas do Louvre, *O Escravo moribundo* e *O Escravo rebelde*, que chegaram à França em 1546, devido ao abandono dos sucessivos projetos romanos. Desde o século XVI, foram apresentadas várias interpretações sobre essas esculturas. Os *Cativos* seriam personificações de províncias conquistadas pelo pontífice e “submetidas à obediência à Igreja apostólica” (tal foi a interpretação de Giorgio Vasari, em 1550). Mas poderiam simbolizar as Artes liberais que o falecimento do papa deixaria sob o poder da morte “pois elas jamais encontrariam alguém que as favorecesse como ele havia feito” (é a interpretação de Ascanio Condivi, em 1553). Dado o neoplatonismo então vigente, poderíamos admitir também que os *Cativos* simbolizavam a alma humana acorrentada ao peso do corpo. Posto que essas interpretações emanam de autores quase contemporâneos às obras e que foram por assim dizer validadas pelo tempo que decorreu entre elas e nós, foram respeitosa e conservadas, embora múltiplas, e até hoje são recitadas como verdadeiras. Mas é outra coisa que escreve André Suarès em sua famosa *Voyage du condottiere* (1932):

“Todos os gigantes de Michelangelo estão na sombra. A noite é seu lugar e seu plano: quer venham da noite ou para ela se encaminhem.

Todos procuram o sono, ou estão saindo do sono. E, quer meditem sobre o dia antes de adormecer, ou que se espantem de aí adentrar, quando reabrem os olhos, estão igualmente nas trevas: a noite os envolve. [...] Criaturas da insônia desesperada, murmuram, com seu criador, dizendo invejar o sono da pedra.”

Para essa interpretação, não existem documentos que a confirmem ou que a invalidem— salvo talvez a forte alegoria *A Noite*, que faz *pendant* com a do *Dia*, sobre o túmulo de Giuliano na capela dos Médici na Basílica de San Lorenzo em Florença, mas certamente isso não é suficiente para nos fazer ver, em todos os “gigantes” do escultor, figuras envolvidas pela noite e desejosas de sono. Essa interpretação é muito mais uma bela invenção, uma daquelas de que são capazes os escritores de talento. Não é uma verdade verificável, mas também não é uma fantasia gratuita. E também não é um significado preconcebido aplicado a um objeto estranho para torná-lo familiar (ou simplesmente inteligível). Não é uma “superinterpretação”, como dizem, em sua fobia, os adversários de tudo o que é simplesmente interpretação, e que só tem por norma a verdade positivista. Trata-se de um desses casos em que a verdade dos enunciados, quando a arte está em jogo, deve dar lugar à sua *pertinência*, ou seja à sua eficácia relativa em vista de um sentido apenas sugerido. Por “pertinência”, entendemos também, bem entendido, a qualidade dos enunciados livres de erros materiais.

Por que a história da arte poderia e mesmo deveria ser mais acolhedora à pertinência literária do que tem sido em geral? – quando existem textos de escritores sobre obras visuais, o que alias não é tão frequente (veja-se a pobreza



ou a inexistência do que chamamos de “fortuna crítica” de uma obra ou de um artista antigos). Para responder a essa questão, tarefa impossível de se executar rapidamente, seria necessário ao menos evocar o que define aquilo que é próprio (talvez!) de uma obra de arte. As coisas do mundo são o que são. “Isto é isto”, podemos dizer a seu respeito. Ou então: “isto significa isso”, seguindo uma relação firme. As obras de arte, ao contrário, são o que são e são outra coisa ao mesmo tempo. Ora, a literatura, procedendo sempre por metáforas e comparações, é o exercício o mais apto para pôr em evidência essa instabilidade, essa duplicidade ou essa alteridade (ou essa alteração) daquilo que é. Vejamos como Marcel Proust compara o interior de *La Raie (A Arraia)* de Chardin – “sua arquitetura delicada e vasta” – à “nave de uma catedral policroma”. Ou como Rainer Maria Rilke vê na *Vitória de Samotrácia*, simultaneamente uma “imagem eterna do vento grego”, e o movimento de uma “bela jovem que vai ao encontro de seu amante”. Os escritores, treinados como são a ver tudo duplamente, triplamente, etc., estão portanto particularmente dispostos a proceder assim quando se interessam pelas obras visuais.

Mas por vezes eles não se interessam. Não importa. De fato, não se trata de privilegiar aqui alguma atitude *profissional*, no caso a profissão de escritor. São os próprios historiadores da arte que podem introduzir em suas análises a arte literária da descrição e da interpretação criativa. Eles podem fazê-lo, tanto mais porque o saber, em vez de bloquear e entravar a imaginação, tem a capacidade de reavivá-la e expandi-la. Muitos historiadores fizeram ou

fazem isso de forma admirável: Bernard Berenson, Charles Sterling, Giovanni Agosti... É Charles Sterling, por exemplo, quem vê as grandes figuras da *Pietà de Villeneuve-lès-Avignon* “como talhadas no xisto e no calcário, banhadas de um ar seco e quente”. (Figura 2) É Michel Levey, escrevendo em 1987 um guia seletivo da National Gallery de Londres, então dirigida por ele, que faz uma descrição do *Davi e Jonathan* de Cima da Conegliano onde Davi é “um pastor criança [...], rústico, um pouco bochechudo, que transporta a cabeça de Golias como um saco de mantimentos surrealista.” (Figura 3)

Acrescentemos também que há artistas profissionais dos quais não sabemos se a arte – na acepção evocada agora – lhes interessa. Quando Carl André ou Donald Judd tomavam partido pela “literalidade” das obras, numa



Figura 2 - Enguerrand Quarton: *Pietà de Villeneuve-lès-Avignon*, c. 1455; Louvre, Paris



Figura 3 - Cima da Conegliano: *Davi e Jonathan*, c. 1505-1510; National Gallery, Londres

poética “minimalista”, repetiam no fundo a palavra de ordem de Frank Stella, do início dos anos 1960: “*What you see is what you see.*” A essa triste tautologia, a essa aflitiva redução do mundo a si mesmo, do isto ao isto, opôs-se magnificamente Nuno Ramos num artigo para a *Folha de São Paulo* em 17 de outubro de 2010, “Bandeira branca. Amor”, artigo que replicava à polêmica levantada por sua obra *Bandeira branca*, apresentada na vigésima nona

Bienal de São Paulo. Fazendo referência ao “*What you see is what you see*” de Frank Stella, Nuno Ramos escrevia: “Digamos melhor: o que você vê não é o que você vê.”

Com essa saudação de agradecimento, ou de reconhecimento, aos escritores ou, melhor dito, aos talentos e temperamentos literários, eu renovo os laços – sem nostalgia, espero – com essa época em que, dizia eu, a crítica de arte, a história da arte e a literatura artística ainda não haviam sido dissociadas. Era um tempo em que a história da arte ainda não tinha seu objetivo em si mesma, em sua própria autonomia ou em seu próprio progresso, mas visava, com o concurso da literatura e o engajamento da crítica, favorecer a experiência do encanto ou da força de uma obra, ou por vezes o seu poder de sublevação. Depois os recursos cresceram, a divisão do trabalho se impôs, a documentação tornou-se ilimitada e, já em 1923, em “*Le problème des musées*” [*O Problema dos museus*], texto normalmente retomado no seu livro *Pièces sur l’art*, Paul Valéry podia escrever essa coisa terrível em conclusão a pensamentos amargos sobre os museus: “Vênus transformada em documento”!

Hoje, providos como estamos de documentos superabundantes, seríamos muito ingratos de nos queixar por ter toda essa riqueza ao alcance da mão e dos olhos. Ninguém, finalmente, nos obriga a submergirmos neles. Mas, para que as obras vivam – se damos importância a essa dimensão da existência –, ou seja, para que elas nos intriguem, esclareçam ou atormentem, ainda é preciso que elas não sejam apenas objetos de informação.

As modalidades atuais de difusão da cultura artística consistem cada vez mais exclusivamente na constituição e na consulta a bancos de dados, ou seja, na coleta de informações acumuladas, estocadas, e depois secamente comunicadas. Que possamos encontrar a ocasião, cada qual na medida de suas possibilidades, de introduzir nessa circulação de conhecimentos uma parte do questionamento e até mesmo da inquietação que as próprias obras suscitam, quando não são meros documentos históricos nem simples produtos de entretenimento.

Tradução de Ana  
Maria Tavares Cavalcanti

