
Duas (ou mais) questões sobre artes plásticas, crença e verdade*

Lucia Teixeiraⁱ

Resumo: Neste artigo discutem-se duas experiências que envolvem apreciação e atribuição de valor aos objetos plásticos, relacionando-as ao contrato fiduciário que se estabelece entre as instâncias de produção e de recepção da arte — a atribuição de autoria de uma obra e a curadoria de uma exposição. No primeiro caso, analisa-se o valor de uma assinatura como gesto mercadológico e estético e, no segundo, a cena de uma exposição de pinturas abstratas e esculturas figurativas que, ao gerar efeitos estéticos e repercussão midiática, tematiza o problema da representação. Em ambos os casos, a questão teórica principal é a da relação entre crença e verdade no campo das artes plásticas, tomando como base a semiótica discursiva, particularmente dois capítulos do livro de A. J. Greimas, *Sobre o sentido II*, "O contrato de veridicção" e "O saber e o crer: um único universo cognitivo".

Palavras-chave: modalidades veridictórias; modalidades epistêmicas; contrato fiduciário; artes plásticas.

* DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1980-4016.esse.2024.231242>.

ⁱ Docente do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem da Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, RJ, Brasil. E-mail: luciatso@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9519-8827>.

A flor pensada
não é a flor vista e sentida
Com seu perfume evidente.
Não ostenta nenhuma doçura árdua
ou de gentil construção.
Aguarda seu momento de cor
de crescer e abrir sua imagem
como a que escapou do devaneio
e veio do chão, impensada
em silêncio, ao contrário desta
que se imagina, e lateja no escuro.

(Armando Freitas Filho, 2013, p. 136)

Introdução

Um dos poetas brasileiros talvez mais próximos, em temáticas e em procedimentos estéticos, do campo das artes plásticas, Armando Freitas Filho lembra, no poema 117, que nos serve de epígrafe, da relação entre a imagem viva e a que dela deriva (ou, quem sabe, a constitui), a imagem no pensamento, na memória, na linguagem. A flor que vem do chão, nascida na terra, luta no poema com a flor que lateja no escuro da imaginação poética. São a mesma flor? A resposta apressada que falaria da flor da natureza em contraposição à da linguagem, se traz à tona o velho problema da representação, esconde a complexidade da relação do homem com o mundo de linguagem que habita. Num texto escrito em 1952 e recuperado pela revista *Télérama hors série* em 2003, por ocasião de uma retrospectiva de Henri Cartier-Bresson em Paris, diz o fotógrafo que os fatos em si não oferecem nenhum interesse, mas a escolha que se faz entre eles é fundamental. O olho tem que aprender a buscar o que o espírito vai depois reunir e de novo selecionar, para fazer significar. O objeto que se cria no discurso é também objeto do mundo, seja a flor imaginada, seja o verbete de dicionário que pode explicar o que significa a palavra flor.

Dentre as muitas anedotas que falam da relação entre imperadores chineses e artistas do desenho e da pintura, é conhecida a história do imperador que pediu ao primeiro pintor de sua corte que desmanchasse a cascata que havia pintado em afresco na parede do palácio, porque o barulho da água perturbava o sono imperial. Se a fábula recupera o espírito de perfeição da antiga arte chinesa e faz rir pelo inusitado de uma pintura que emite som perturbador, aponta entretanto para uma discussão que atormenta não apenas pintores e poetas, mas também semioticistas, filósofos, linguistas, historiadores e críticos de arte que refletem sobre as relações entre o concreto mundo das sensações e o mundo também sensorial e concreto das linguagens.

Não se trata apenas de pensar em representação, ou no caráter de verdade das imagens produzidas em diferentes linguagens, mas de alargar a discussão para regiões difusas em que se misturam convenções, corpos,

fenômenos do mundo e acontecimentos discursivos. O filósofo estadunidense Nelson Goodman já lembrava que um castelo numa tela de Constable tem mais semelhança com a imagem de um castelo pintado em outra tela do que com o castelo concreto construído como obra de arquitetura e engenharia. Ainda assim, o castelo do pintor inglês representa um castelo e não outra coisa.

A verdade reconhecida durante a contemplação de um objeto visual (pintura, desenho, escultura) e a crença do espectador nessa verdade costumam estar associadas à qualidade icônica da representação, tomada como fidelidade ao objeto representado, por meio do reconhecimento de uma sobredeterminação de traços figurativos que, por diversos procedimentos de referencialização interna, enriquece progressivamente a representação até fazer parecer real a imagem produzida do mundo natural.

A semiótica trata desse efeito icônico associando-o ao reconhecimento de códigos de representação (Bordron, 2011) e a mecanismos de interação em que a figurativização dos objetos do mundo está submetida à experiência intersubjetiva de perceber traços figurais das formas de expressão dos objetos do mundo natural que, preenchidos das propriedades formais de representação de uma linguagem figurativa, convertam-se em conteúdos em que possam ser reconhecidas propriedades sensíveis e significativas do objeto representado.

Uma outra verdade, associada ao valor de uma obra de arte, refere-se à assinatura que a identifica e qualifica. Inúmeros exemplos contam a história de quadros que, retirados das paredes nobres dos museus, retornam aos porões da reserva técnica, após estudos terem desautorizado a atribuição de autoria. Nem é preciso pensar nas falsas atribuições para saber que grandes museus de arte mantêm em sua reserva a maior parte das obras de artistas renomados que possuem, cultivando assim a apreciação dirigida a determinadas obras consagradas, efeito de curadoria e acúmulo histórico de saberes e julgamentos.

Em artigo em que comenta as novas formas de conceber e vivenciar a verdade e a crença no mundo contemporâneo, Landowski (2022) estabelece relação entre regimes de interação, de sentido e de verdade, em esquema que sugere, como vem fazendo desde a sistematização dos regimes de interação (Landowski, 2014), a possibilidade de movimento e deslocamento de um para outro. Associa, como pontos de fixação desses possíveis movimentos, a programação ao insignificante e às verdades provadas; o acidente à insensatez e à verdade revelada; a manipulação à propriedade de ter significação e à verdade consensual; o ajustamento à possibilidade de fazer sentido e à verdade experimentada (Landowski, 2022, p. 7). Seria preciso aprofundar a relação que se vai aqui propor, mas o regime da programação parece presidir a relação da maioria dos espectadores com a apreciação de obras de arte. Ao necessitar de guias, legendas, comentários e referências que lhes ofereçam uma direção para a apreciação e a fruição, os espectadores veem o que se lhes oferece, surpreendem-

se com o que lhes apontam como extraordinário, fotografam-se em selfies diante das obras de reconhecimento público indiscutível.

Já Greimas, num dos capítulos do livro *Sobre o sentido II* que servirá de base a este artigo, afirma que não se pode perder de vista o fato de que “a comunicação da verdade está fundada na estrutura da troca que a suporta”. Essa troca se manifesta como “um fazer cognitivo recíproco, isto é, como um *fazer persuasivo* que tem diante de si um *fazer interpretativo inverso* e igualmente exigente”. No entanto, explica o semioticista: “Embora esse contrato se apoie nos resultados do fazer cognitivo, ele próprio não é de natureza cognitiva, mas *fiduciária*” (Greimas, 2014, p. 124).

Que fatores históricos e discursivos criam as condições de confiabilidade para esse acordo e que situações, narrativas e objetos permitem uma observação de práticas semióticas envolvidas na apreciação e atribuição de valor aos objetos plásticos expostos em galerias e museus, pendurados em paredes simples de casas modestas ou instalados nas ruas e praças das cidades?

Neste artigo, observaremos duas dessas práticas — o processo de atribuição de autoria de uma obra e a curadoria de uma exposição —, analisando, no primeiro caso, o valor de uma assinatura como gesto mercadológico e estético e, no segundo, a relação estabelecida entre pinturas abstratas e esculturas figurativas, que, ao gerar efeitos estéticos e repercussão midiática, tematiza o problema da representação. Em ambos os casos, a questão teórica principal é a da relação entre crença e verdade no campo das artes plásticas, tomando como base a semiótica discursiva, particularmente dois capítulos do livro *Sobre o sentido II*, “O contrato de veridicção” e “O saber e o crer: um único universo cognitivo”. No livro em questão, Greimas promoveu o enfoque modal da estrutura narrativa do percurso gerativo de sentido, em capítulos que exploraram as sobreposições e combinações de modalidades que apontavam, já naquele momento, para o desenvolvimento teórico, metodológico e analítico da reflexão sobre as paixões, a tensividade e o componente sensível dos textos e das práticas semióticas.

Os dois capítulos que elegemos tratam das modalidades veridictórias e epistêmicas. O primeiro, “O contrato de veridicção”, é dedicado a Paul Ricoeur, que, por sua vez, em *Tempo e narrativa* (1995, p. 79), reconhecerá que o modelo de análise das narrativas proposto por Greimas era marcado por “simplicidade e elegância” e distinguia-se do modelo de Propp por “sua capacidade de ser aplicado a microuniversos tão variados quanto heterogêneos”. Dedicatória de um lado e reconhecimento de valor de outro nunca impediram que os dois teóricos aprofundassem divergências em relação a suas concepções de discurso, tempo, narrativa e história. A menção a esse embate ilustra um modo de produzir ciência e conceber teorias marcado pela discussão, o interesse pela discordância e o respeito pela diferença, que certamente constitui grande parte da herança

acadêmica deixada pelo mestre lituano e alguns de seus contemporâneos. O próprio pensamento de Greimas tem lacunas, soluções provisórias e indefinições que, ao lado de apontarem para a fragilidade de qualquer modelo, indicam caminhos complexos e exuberantes de reflexão teórica mais adiante expandidos, seja pelo próprio Greimas (como ocorre em *Da imperfeição*, por exemplo), seja nas produções daqueles que em torno dele constituíram uma escola e se dedicaram a explorar e expandir sua contribuição.

Nos capítulos já mencionados, dedicados às modalidades veridictórias, Greimas destaca a relevância do contrato social que funda o contrato de veridicção do discurso, estabelecendo-o como verdadeiro, falso, mentiroso ou secreto (Greimas, 2014, p. 117), reconhecendo, portanto, não só o caráter de produto cultural de todo discurso, mas a constituição sócio-histórica dos papéis discursivos de enunciador e enunciatário. Mais ainda. Ao caracterizar o “parecer verdadeiro” do discurso não como uma adequação ao referente, mas como uma construção de simulacro “fortemente condicionada não diretamente pelo universo axiológico do destinatário, mas pela representação que dele fizer o destinador” (Greimas, 2014, p. 122), investe no jogo de manipulações que todo discurso concretiza e lança as bases do contrato fiduciário em que se assenta toda comunicação intersubjetiva, para então demonstrar a articulação profunda entre saber e crer, verdade e certeza, mas com o cuidado de apresentar as oscilações possíveis dessa relação: “Todavia, a certeza, sanção suprema à qual deve se submeter o discurso verídico, é um conceito relativo e gradual, e a fé, uma coisa frágil” (Greimas, 2014, p. 125).

Vai então associar certeza e improbabilidade, sem nem supor que nossa contemporaneidade iria demonstrar que a vida social e política pode ser feita dessa crença improvável em vacinas que causam transformações de homens em jacarés, ou em banheiros escolares que desvirtuam sexualidades ou ainda em destruição de patrimônio público que não passaria de arroubos de senhoras desocupadas. O crer ambíguo que Greimas explica como “coincidência de contrários” ou pertencimento a “dois contextos ideológicos incompatíveis” ou a “duas epistemes coexistentes” é conceito fértil para compreender realidades sociais e políticas muito próximas de nós e cada vez mais exacerbadas em suas contradições. Indica também a necessidade de ir além do universo cognitivo para explicar a crença na verdade. A gestualidade e os movimentos do corpo, os afetos e as paixões certamente cumprem um papel relevante na adesão a certos projetos de convencimento do outro. O arrebatamento diante de uma obra de arte, a recusa de provas para argumentos que se contrapõem à racionalidade do pensamento científico e o apoio entusiasmado a gestos autoritários e agressivos são alguns exemplos que pontuam a vida contemporânea e atestam a irrelevância, em certos casos, da crença fundada em argumentação

intelectualmente bem construída ou em qualquer outro procedimento que envolva cognição.

Em *Sobre o sentido II*, Greimas, se não acolhe ainda formalmente essa adesão dos espíritos à ausência de razão, propõe, entretanto, para explicar a relação entre crer e saber, um alargamento interessante e promissor de certa concepção binária que sempre lhe foi atribuída: “Tudo se passa como se o crer e o saber estivessem alinhados em uma estrutura elástica que no momento extremo de tensão se polarizasse produzindo uma oposição categórica, mas que ao se relaxar chegasse ao ponto de confundir os dois termos” (Greimas, 2014, p. 128). Desse raciocínio que vai tensionando o caráter pontual das oposições, o semioticista passa ao reconhecimento da gradualidade que pode incidir sobre as modalidades epistêmicas (certeza, probabilidade) e da tensividade que explica os modos do excesso (demais) e da insuficiência (quase) de certas oposições significativas.

A conclusão dos dois capítulos de *Sobre o sentido II* que aqui tomamos como referência, entretanto, não deixa dúvidas quanto à prevalência de um universo cognitivo de referência que possibilita a avaliação dos valores em jogo no discurso. Esse universo deve ser concebido como “uma rede de relações semióticas formais entre as quais o sujeito epistêmico seleciona as equivalências de que necessita para acolher o discurso veridictório” (Greimas, 2014, p. 145) e, nessa articulação formal em que estão envolvidos mecanismos lógicos e fiduciários, “o crer e o saber pertencem a um único e mesmo universo cognitivo” (Greimas, 2014, p. 145).

Tais ideias gerais constituem o ponto de partida para a análise das práticas de atribuição de autoria e de curadoria que discutiremos a seguir.

1. O valor da assinatura

Em longa matéria publicada em 2019 na revista *Piauí*, o historiador e jornalista estadunidense Russell Shorto, um conhecedor da história da Holanda e dos bastidores da arte, relata o caso de uma pintura atribuída ao Círculo de Rembrandt (*Retrato de um jovem*, óleo s/tela, 94,5x73,5cm, cerca de 1634) que, tendo ido a leilão em 2016 na *Christie's* de Londres, foi arrematada por 173 mil dólares por um marchand holandês de nome Jan Six.¹

¹ Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/rembrandt-no-sangue/>. Acesso em: 2 jun. 2024.

Figura 1: *Retrato de um jovem*, óleo s/tela, 94,5cm x 73,5cm, cerca de 1634.



Fonte: <https://www.jornale.com.br/post/2018/05/16/negociante-de-arte-holand%C3%AAs-diz-ter-achado-um-rembrandt> (Acesso em: 05 nov 2024).

Nada demais haveria nessa compra, considerando o funcionamento do mercado de arte e o privilégio de participar de suas ofertas e conhecer suas estratégias, não fosse o marchand um especialista em Rembrandt que percebera, com um simples olhar atento ao catálogo do leilão, tratar-se de um autêntico Rembrandt, que não poderia ser avaliado, na época da compra, por menos de 90 milhões de dólares. No artigo de Shorto, acompanhamos com minúcia a construção discursiva do ator principal da narrativa, o holandês Jan Six, filho de família cuja ancestralidade não só usufruiu da companhia de Rembrandt, mas dele mereceu um retrato. O primeiro Jan Six, o contemporâneo do pintor, está imortalizado num pequeno retrato pendurado numa parede de uma das salas do palácio da família, no qual viveram gerações de Jan Six, até chegarmos ao atual, o de número XI, personagem da empreitada histórica de reconhecer uma pintura de Rembrandt e reatribuir-lhe a autoria do mestre holandês.

O artigo começa ambientando o leitor na Amsterdam moderna, na qual o personagem chega em casa depois de deixar os filhos na escola, tendo-os transportado no vento frio da cidade numa bicicleta. Ao chegar em casa, faz um café e senta-se em seu aconchegante escritório, o qual recupera o clima cálido do interior das residências holandesas da época de Rembrandt, e do qual, segundo o narrador, pode-se, com sorte, avistar um quadro de Rembrandt pela janela do museu que fica em frente. Misturam-se aqui os traços do homem comum e da distinção de classe, qualificada ainda pela proximidade com o mundo das artes.

Recuperado do frio pelo café, Six começou a abrir a correspondência e, ao examinar o catálogo do leilão, “ficou paralisado”. Chamou-lhe a atenção, no retrato

de um rapaz atribuído ao círculo de Rembrandt, “o olhar” que sobressaía da imagem. Seguem-se muitos outros *insights* referendados pela sólida formação do marchand e sua especialização no conhecimento da obra do mestre holandês, mas também reafirmados pela herança familiar, que inclui o personagem na sucessão histórica tanto do amor à arte quanto do conhecimento do mercado. A narrativa acolhe ainda as diferenças com o pai e a conquista da liberdade pelo jovem Six XI, sua dedicação apaixonada a Rembrandt e os esforços que fez para certificar-se da autoria do quadro, cumprindo todos os programas de uso esperados: num primeiro momento, foi a Londres para apreciar de perto a obra, consultou especialistas e catálogos da obra completa do pintor e, num segundo momento, já depois da aquisição do quadro, encomendou os exames radiológicos que certificam com precisão dados como material, época e técnicas usadas numa pintura. Com os instrumentos objetivos de um lado, seu conhecimento de outro e a esperteza de tudo revelar publicamente somente depois de ser o proprietário da obra, o personagem, acumulando os papéis temáticos de holandês comum, aristocrata, homem antenado com seu tempo, *expert* em artes e *marchand*, tudo revestido da paixão pelo objeto de desejo, anuncia então a descoberta e o faz em grande estilo: num programa de televisão de audiência significativa, descobre o quadro do pano preto que o cobria diante do público, enquanto narra os bastidores da reatribuição de autoria. O assunto vira tema nacional e aparecem os antissujeitos, tanto os que duvidam da descoberta quanto os que denunciam traições e espertezas do comprador, que será, entretanto, sancionado positivamente pelo mercado de artes e a crítica especializada.

O episódio, com todas as suas peripécias, serve-nos aqui como exemplo de um primeiro movimento de reconhecimento da verdade de uma obra de arte, relacionado à veracidade de uma autoria e à confiança em sua atribuição pelas instâncias institucionais do mundo das artes. Na narrativa que descreve as ações do especialista, observamos os elementos que constituem essa certificação, fazem a mediação e garantem o contrato de confiança que se estabelece entre o artista e o público. Episódios semelhantes já ocorreram ao longo da história da arte, menos midiáticos talvez, como o que, decorrente da recente valorização do trabalho de mulheres esquecidas pela história da arte, reatribuiu a autoria de um quadro à artista italiana do século XVII Artemisia Gentileschi. Escondido no depósito do acervo morto do Hampton Court Palace, em mau estado e atribuído à “escola francesa”, o quadro *Susana e os anciãos* foi redescoberto por curadores da Royal Collection em 2018 e, após cuidadosa restauração, está em exposição no Castelo de Windsor.²

² The U.K.'s Royal Collection has discovered a long-lost Artemisia Gentileschi painting that was left to collect dust in storage for a century. Disponível em: <https://news.artnet.com/art-world/lost-artemisia-gentileschi-is-rediscovered-royal-collection-2366575>. Acesso em: 5 nov. 2024; Pintura encontrada em depósito foi identificada como uma obra rara de Artemisia Gentileschi. *Dasartes*, 27 set 2023. Disponível em:

Figura 2: Artemisia Gentileschi, *Susana e os anciãos*, óleo s/ tela, 170 x 121cm, 1610.



Fonte: <https://www.finestresullarte.info/en/ancient-art/england-artemisia-gentileschi-work-discovered-in-royal-collection-s-storerooms> (Acesso em: 5 nov 2024).

O que faz então com que quadros vendidos nos horários pouco nobres dos leilões, expostos em paredes secundárias de museus ou guardados nos acervos de porão sejam, em determinado momento, trazidos à luz, reconhecidos com pompa, tratados como obras-primas? O que é condição de verdade para que uma obra seja associada a um autor e, por meio dessa associação, tenha já em si um valor independentemente da apreciação estética que dela vierem a fazer os espectadores de uma exposição, com os quais, afinal, se estabelece um contrato de confiança? Quem é o enunciador envolvido nesse contrato, se não é mais o autor configurado como assinatura credível ou como estilo reconhecido? Se há um contrato de confiança em suspenso diante de toda obra de arte, qual simulacro veridictório está associado a ele, o que ele inclui e que sujeitos envolve?

A relação entre verdade e confiança é clássica em semiótica discursiva e se associa aos mecanismos veridictórios que, instalados num texto ou, como pensamos a partir desses episódios, expandidos numa prática, promovem um contrato fiduciário entre enunciador e enunciatário, em que um fazer persuasivo fundado num *fazer-parecer-verdadeiro* se articula a um fazer interpretativo manifestado como um *crer-ser-verdadeiro*.

Bordron (2007), ao analisar a verdade de uma imagem fotográfica, insiste na gramática que a constitui como objeto semiótico, voltado, portanto, para a

<https://dasartes.com.br/de-arte-a-z/pintura-encontrada-em-deposito-foi-identificada-como-uma-obra-rara-de-artemisia-gentileschi/>. Acesso em: 25 jun. 2024.

produção de sentido, mas estabelece uma diferença entre a lógica, que define o que é verdadeiro e o que é falso, e a gramática, que, preocupada com a boa formação de um enunciado, separa o sentido do não sentido. No entanto, não é possível considerar apenas a gramática de uma imagem icônica, diz o autor, as regras que a constituem como objeto de sentido, porque estas não estão dissociadas da noção de verdade, que pressupõe a interação entre um enunciador e um enunciatário, um julgamento, portanto. Bordron relembra então dois modos de enunciar a verdade, seja de um enunciado verbal ou de uma imagem: a) a concordância de um enunciado com o fato ou o estado de coisas de que fala corresponderia à verdade do enunciado (na pintura de Rembrandt, o rapaz pintado corresponde a um rapaz do mundo concreto e sensível); b) o acordo com uma convenção intersubjetiva, do qual decorre uma verdade, corresponde à verdade da enunciação; o sujeito diz o que crê ser verdadeiro (ainda na pintura de Rembrandt, o movimento das pinceladas, o jogo cromático sobre o qual incidem luzes e sombras, a disposição da figura em sua relação com o fundo, tudo no plano da expressão indica uma maneira de pintar “com fidelidade” o retrato de um rapaz); a isso se chamaria, segundo Bordron, “a retidão do dizer”, que corresponderia a “dizer o que se crê ser verdadeiro”; o que importa não é a verdade do enunciado mas o modo veridictório de sua enunciação.

Se essa dissociação é didática, ainda que permita compreender a complexidade das relações simbólicas que instauram a verdade de uma obra de arte, ela deve ser ultrapassada, da mesma maneira que os contratos de confiança a elas correspondentes, que contemplariam, de um lado, a crença no dito e, de outro, a confiança em quem diz (Landowski, 1992).

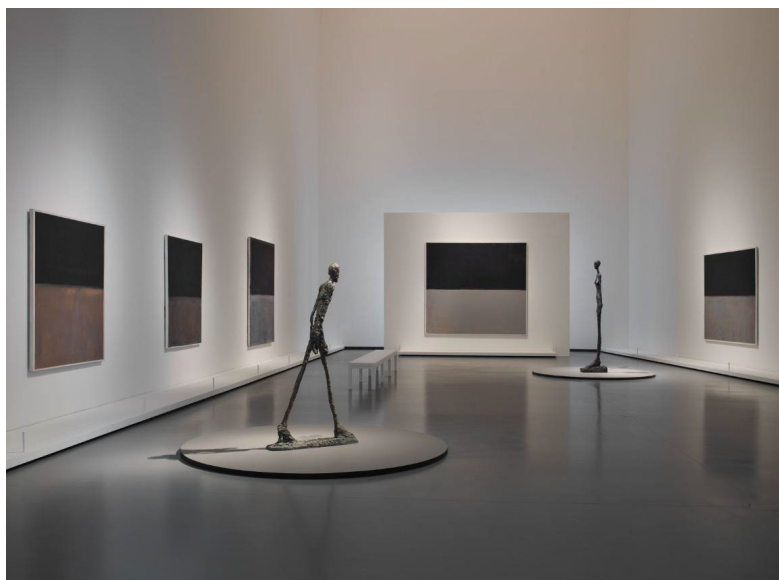
A apreciação da arte e, mais que isso, a consagração de certas obras e não de outras, o reconhecimento da genialidade de certos artistas e não de outros, só podem ser compreendidas na interconexão disciplinar entre história e crítica de arte, sociologia, estética, semiótica, filosofia e outras disciplinas que se possam mobilizar para refletir sobre o que se chama “o mundo das artes”. No âmbito da semiótica, caberá ao analista não apenas a observação minuciosa de uma obra ou um conjunto delas, mas a ampliação do campo de análise para as práticas semióticas que envolvem a produção e a recepção de obras de arte em sua historicidade simbólica de objeto em que se inscrevem os acontecimentos do mundo e as interações sociais. A atribuição de autoria, o reconhecimento da crítica, a apreciação pública, a institucionalização de uma obra por sua inclusão em espaços museais e a curadoria são exemplos de práticas que formam o gosto, o saber e a crença na qualidade dos objetos artísticos.

2. A verdade da representação

A curadoria de uma exposição, incluída acima como uma das práticas que constituem os movimentos de produção e recepção da arte, pode, ao executar ações de seleção e organização, chamar a atenção dos espectadores para algum aspecto das obras expostas, certa forma de apreciação, determinados percursos do olhar. Uma retrospectiva quase sempre destacará uma sucessividade e uma linha ascendente de reconhecimento histórico de um artista ou uma obra. Ainda que não se organize cronologicamente, as relações nela estabelecidas serão marcadas por acúmulo e transformações. Uma exposição que articula a produção de dois ou mais artistas em torno de afinidades estéticas, temas comuns ou convergências de pensamento reforça a ideia da arte como sistema sujeito a convenções e recorrências. Cada escolha curatorial define modos de apreciação diferentes.

Recente exposição realizada em Paris, em torno da obra de Mark Rothko, com grande afluência de público, sucesso de crítica e expressiva repercussão midiática,³ reuniu em seus espaços largos grande parte da produção do pintor norte-americano nascido na Letônia. Numa das salas foi reconstituída a ideia concebida por Rothko de expor, na sede da Unesco em Paris, pinturas suas em diálogo com esculturas de Giacometti. A ideia original nunca foi adiante, mas sua memória imaginativa concretizou-se na exposição da Fundação Louis Vuitton.

Figura 3: Exposição Mark Rothko, Fondation Louis Vuitton.



Fonte: <https://www.facebook.com/search/top?q=fondation%20louis%20vuitton> (Acesso em: 5 nov 2024).

³ Exposição Mark Rothko, Fundação Louis Vuitton, Paris, 18 out. 2023 a 02 abr. 2024. Disponível em: <https://www.fondationlouisvuitton.fr/en/events/mark-rothko>. Acesso em: 5 nov. 2024.

A observação da disposição e da escolha das obras provoca o analista a respeito da relação que se pode estabelecer entre os dois artistas, nesse particular arranjo em que estão dispostas as telas e as esculturas. Um exame inicial do conjunto pode começar pelas oposições mais imediatas entre a pintura abstrata de Rothko e a escultura figurativa de Giacometti, a primeira operando com a superfície plana da tela, a segunda inscrevendo no espaço a tridimensionalidade da peça. Que verdade cada uma contém e que contrato de confiança estabelece com o espectador? Nenhuma delas corresponderia a uma concordância entre a imagem produzida e uma cena, evento ou sujeito concreto do mundo, ainda que se considere o caráter figurativo das esculturas.

A pintura de Rothko é reconhecida pela rarefação da matéria cromática, a transparência das sobreposições, as pinceladas ralas e constantes, criando zonas cromáticas que preenchem, num ritmo em geral binário ou terciário, um espaço fluido e sem limites definidos, de muitos estratos de cor translúcidos, que, num jogo entre superfície e profundidade, criam “uma luminescência que vem do interior e não da luz do mundo” (Motherwell, citado por Pagé, 2023, p. 15). Em estudo minucioso e original, em que faz um inventário das possibilidades expressivas das zonas cromáticas e seus limites e bordas na pintura de Rothko, Bordron (2011) estabelece, para a observação de um quadro, uma oposição inicial entre exterior e interior, marcada pelos limites da moldura ou do enquadramento. Compara então o efeito da luminosidade nos quadros com a fórmula dos vitrais, que constituiriam exemplos de separação entre interior e exterior, em que “é a exterioridade da fonte luminosa em relação à superfície transparente que difrata, difunde, categoriza e interpreta essa luz” (Bordron, 2011, p. 27).⁴ Para o semioticista, o quadro de Rothko simula os efeitos dessa relação construída nos vitrais, mas com uma diferença fundamental: na pintura, a luminosidade vem do interior mesmo da tela, neutralizando a oposição entre um espaço exterior e um interior. A tela é o mundo (ou sua representação), a luz do cromatismo translúcido é a própria “luz do mundo” observada pela curadoria.

Nas pinturas da sala 10 da exposição na Louis Vuitton, as telas são marcadas por cores sombrias, tons de preto, cinzas, azuis escuros, que guardam ainda os efeitos de continuidade e diluição da cor de pouco empaste e apelam a uma luminosidade contida. Essas telas, segundo a curadora da exposição, “em ressonância com as esculturas de Giacometti, conferem uma densidade e uma solenidade tensas em que se poderá encontrar de modo renovado o efeito de pungência desejado por Rothko” (Pagé, 2023, p. 19). A curadoria, aqui, ao atualizar um projeto de Rothko, acentua, com a amplidão do espaço, o drama dos limites e pulsões da existência. Lembra a curadora que se costuma associar essas obras de final de vida do pintor ao estado depressivo que acabou por levá-lo ao

⁴ “[...] c’est l’extériorité de la source lumineuse par rapport à la surface transparente qui la diffuse, la catégorise, l’interprète.”

suicídio e descarta imediatamente tal interpretação, para associar as telas a um estado de hipersensibilidade que remete simultaneamente a plenitude e incompletude e se integra aos quadros como uma espera e uma transcendência.

Nas esculturas de Giacometti, da série *O homem que anda*, a forma longilínea e corroída avança no espaço vazio, fazendo com que o movimento de cada passo supere a ausência de força de um corpo desprovido de massa e vigor. É seu caminhar no vazio que dá sentido à forma que lembra a de um homem. Em grandes dimensões, no contraponto com as paredes povoadas das telas escurecidas de Rothko, que criam a ambiência do vazio e da quase ausência de luz, o homem, no entanto, avança e se constitui da figuralidade de que fala Boudon quando diz que “a arte não é um processo de transcrição, mas de inscrição de formas num substrato representacional” (Boudon, 2010, p. 136).⁵

É no cubo branco da sala do museu que ganham sentido as duas obras, como numa síntese da mentira e da verdade de toda arte.

Cada uma isoladamente poderia associar-se a um enunciado que diz algo verdadeiro ou a uma enunciação que mostra como diz isso verdadeiramente. Dizem ambas que mostram, como enunciados, a matéria de que se faz a arte, mas só podem fazê-lo por meio de procedimentos enunciativos que revelam a gestualidade de um corpo que pinta e outro que esculpe, seus movimentos, suas mãos, seus impulsos diante da matéria, suas paradas e continuações, hesitações e continuidades, repetições e rupturas, tudo está ali, à mostra, na revelação da arte em sua verdade de processo de criação.

Se há nas artes plásticas uma concepção de verdade e um contrato de veridicção ilustrados na pintura figurativa clássica que, como a de Rembrandt, busca mostrar o tal-qual, o que é, a verdade de um ser, um fato, uma cena, há também a verdade que mente sobre a verdade das coisas. Não há figura, há cor e forma e espaço e luz; não há representação mas movimento e depuração, força e fragilidade.

Conclusão

No entremeio das obras individualizadas e de suas apreciações, que tanto associam a imagem a seu autor, a vida à obra de um artista, quanto cores e formas a ideias abstratas e gestos transcendentais, no entremeio há o diálogo proposto pela curadoria, e há a crítica, que talvez não possa dar a ver outra vez a obra mas apenas dizer uma outra coisa que a faça perdurar na imaginação dos espectadores. Mas há também o mercado, o marchand, o museólogo, o social media, os designers dos objetos à venda, os curadores, os iluminadores, os editores, enfim, os atores que orbitam em torno dos valores estéticos para a eles

⁵ “L’art n’est pas un procès de transcription mais d’inscription de formes dans un substrat représentationnel.”

agregar os valores institucionais do mérito e do reconhecimento e o valor de mercado do preço. Constitui-se aqui uma outra verdade, a que submete uma obra à admiração pública, a seu reconhecimento institucional ou à quase sacralização de suas qualidades estéticas e do valor monetário correspondente. Nesse julgamento interferem fatores que extrapolam a qualidade estética de uma obra e que podem nos levar a acreditar que o valor intrínseco de uma pintura é uma mistificação ou, para sermos menos imprudentes, é construído por uma heterogeneidade de atores, linguagens, discursos, cenas predicativas e percursos de atribuição de valor invisíveis ao sujeito que contempla a obra na parede do museu e, ao sair, diz: “É uma obra incrível!”, ou pode também dizer: “Não sei por que tanta fama em torno desse quadro!”.

Todos esses julgamentos são também reais, verdadeiros e sujeitos a uma “retidão enunciativa”, para usar a expressão de Bordron já comentada. Controlam a circulação das obras e determinam seu lugar no mundo. Na vida contemporânea, esse controle se dá ainda nos meios digitais. A inteligência artificial cria obras “à moda de”, replica e desfaz traços e cromatismos, mistura e monta formas, corpos e coisas. Os aplicativos orientam percursos de visita a exposições, explicam o sentido das obras e sugerem interpretações. As redes sociais estimulam comentários, divulgam imagens da exposição viva e amplificam a repercussão do evento.

E nada disso, no entanto, ainda que saibamos de tudo isso, nos impede de sentir a revelação, o efeito de acontecimento de uma obra de arte. Escrever este texto hoje é minha forma de amar a arte e, 30 anos depois, retornar às questões que me impulsionaram a fazer um doutorado em semiótica. Não sei se retorno a elas para repensá-las, ressignificá-las, negá-las, dizer tudo de outro modo, ou se esse retorno me serve sobretudo para dizer que a arte existe ainda e eu existo com ela. ●

Referências

- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. Trad. Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BAAL-TESHUVA, Jacob. *Mark Rothko: des tableaux comme des drames*. Colônia: Taschen, 2003.
- BORDRON, Jean-François. Image et vérité. La vérité des images. *Actes sémiotiques*, 2007. Disponível em: <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/3355>. Acesso em: 10 jun. 2024.
- BORDRON, Jean-François. *L'iconicité et ses images: études sémiotiques*. Paris: PUF, 2011.
- BOUDON, Pierre. Les ordres de la figuration. In: CONSTANTINI, Michel (dir.). *La sémiotique visuelle: nouveaux paradigmes*. Paris: L'Harmattan, 2010. p. 133-155.
- CARTIER-BRESSON, Henri. L'instant decisive. *Télérama* hors série, Henri Cartier-Bresson, 2003.

FREITAS FILHO, Armando. *Máquina de escrever: poesia reunida e revista*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

GREIMAS, Algirdas Julien. *Sobre o sentido II: ensaios semióticos*. São Paulo: Nankin/ Edusp, 2014.

LANDOWSKI, Eric. *A sociedade refletida*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Educ; Pontes, 1992.

LANDOWSKI, Eric. *Interações arriscadas*. Trad. Luiza Helena Oliveira da Silva. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2014.

LANDOWSKI, Eric. As metamorfoses da verdade, entre sentido e interação. Trad. Gabriela Santos e Silva. *Estudos Semióticos*, vol. 18, n. 2, ago. 2022, p. 1-22. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.1980-4016.esse.2022.198273>. Acesso em: 26 out. 2024.

PAGÉ, Suzanne. *Rothko*: Fondation Louis Vuitton. Catálogo da exposição, 18 outubro-2 abril 2024. Paris: Fondation Louis Vuitton, 2023.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Tomo II. Trad. Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1995.

SHORTO, Russell. Rembrandt no sangue: um aristocrata descobre quadros do mestre holandês. Trad. Sergio Flaksman. Piauí, n. 153, jun. 2019. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/rembrandt-no-sangue/>. Acesso em: 2 jun. 2024.

THURLEMMANN, Félix. *Paul Klee: analyse sémiotique de trois peintures*. Lausanne: L'Age d'Homme, 1982.

Two (or more) questions about art, belief and truth

 TEIXEIRA, Lucia

Abstract: This article discusses two experiences involving the appreciation and valuation of plastic objects, relating them to the fiduciary contract established between the instances of production and reception of art — the attribution of authorship to a work and the curation of an exhibition. In the first case, the value of a signature is analyzed as a market and aesthetic gesture, and in the second, the scene of an exhibition of abstract paintings and figurative sculptures, which, by generating aesthetic effects and media repercussions, thematizes the problem of representation. In both cases, the main theoretical issue is the relationship between belief and truth in the field of plastic arts, based on Discursive Semiotics, particularly two chapters from A. J. Greimas' book *Du sens II*, 'The Contract of Veridiction' and 'Knowing and Believing: a Single Cognitive Universe'.

Keywords: veridictory modalities; epistemic modalities; fiduciary contract; plastic arts.

Como citar este artigo

TEIXEIRA, Lucia. Duas (ou mais) questões sobre artes plásticas, crença e verdade. *Estudos Semióticos* [online], vol. 20, n. 3. Dossiê temático “*Sobre o sentido II*, quarenta anos mais tarde: o pensamento de Greimas em devir”. São Paulo, dezembro de 2024. p. 170-184. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/esse>. Acesso em: dia/mês/ano.

How to cite this paper

TEIXEIRA, Lucia. Duas (ou mais) questões sobre artes plásticas, crença e verdade. *Estudos Semióticos* [online], vol. 20, issue 3. Thematic issue “*Du sens II*, forty years later: Greimas' thought in the making”. São Paulo, December 2024. p. 170-184. Retrieved from: <https://www.revistas.usp.br/esse>. Accessed: month/day/year.

Data de recebimento do artigo: 31/10/2024.

Data de aprovação do artigo: 07/11/2024.

Este trabalho está disponível sob uma Licença Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0 Internacional.

This work is licensed under a Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0 International License.

