

Entre os discursos poético, crítico e historiográfico artístico: *L'Altra Figura*, de Giulio Paolini

Vera Pugliese*

Universidade de Brasília

Resumo

O artigo discute como uma obra de arte, *L'Altra Figura* (1983) de Giulio Paolini, compreendida como discurso, pode dialogar com diferentes literaturas artísticas, diante do atual debate sobre a circunscrição da história da arte, suas práticas e metodologias. A hipótese de que o discurso teórico poderia ser crítico e poético é colocada em jogo mediante diferentes abordagens à obra de Paolini entre a crítica e a história da arte, face à inacessibilidade do fenômeno estético e de um discurso totalizante sobre ele.

Palavras-chave

Giulio Paolini, historiografia da arte, crítica de arte, teoria da arte, abordagem ao fenômeno artístico.

Between the poetic, critical and historiographic-artistic discourses: *L'Altra Figura*, by Giulio Paolini

Abstract

This article discusses how a work art, *L'Altra Figura* (1983) by Giulio Paolini, perceived as discourse, may dialogue with several artistic literatures, in face the contemporary debate on the circumscription of art history, its practices and its methodologies. The hypothesis that the theoretical discourse could be critical and poetic comes into play under divers approaches to Paolini's work between criticism and art history, facing the inaccessibility of the aesthetic phenomenon and of an all-encompassing discourse about it.

Keywords

Giulio Paolini, art historiography, art criticism, art theory, approach to the aesthetic phenomenon.

* Professora na Área de Teoria e História da Arte do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília - PPG-Arte/VIS-IdA/UnB.

O tema da intimidade dos discursos crítico e historiográfico artístico frente ao discurso poético no atual quadro de discussões sobre a história da arte envolve a abordagem a diferentes literaturas artísticas, para utilizar a expressão introduzida por Julius von Schlosser de *Kunstliteratur*, no livro homônimo de 1924¹. Tal expressão teve seu sentido ampliado por teóricos e historiadores da arte do século XX, como Giulio C. Argan (1994: 14-16), que comporta história da arte, discursos sobre a historiografia da arte, teoria da arte, crítica de arte, estética e filosofia da arte.

Cada uma dessas literaturas trabalha com diferentes interesses, conceituações e léxicos, não se reduzindo a modalidades de discurso, reportando-se a diferentes esferas disciplinares do pensar arte. Estas disciplinas possuem vertentes com seus próprios quadros conceituais, preceitos teórico-metodológicos, objetivos e problematizações pertinentes à produção e/ou recepção estética, à experiência estética em suas diferentes acepções e às relações entre fenômenos artísticos e destes com fenômenos extra-artísticos.

O presente escrito procura discutir como o teor teórico de obras de arte compreendido também como discurso pode entrar em diálogo com esses discursos, diante do atual esforço de revisão de balizas teóricas da história da arte e do debate sobre a legitimidade da circunscrição disciplinar, seu objeto, suas práticas e suas metodologias, que envolve uma reflexão sobre as bases epistemológicas da disciplina.

I.

Partimos da entrada paradoxal de uma obra de arte: *L'Altra Figura* (A outra figura) [1], que o artista italiano Giulio Paolini (1940) produziu em 1984. Paradoxal porque ela de certo modo encarna, na dimensão poética, alguns dos problemas que

¹ Em *A literatura artística: manual das fontes de história da arte moderna*, Schlosser (1996) dispôs em nove seções um extenso levantamento bibliográfico comentado da Idade Média ao século XVIII, diferenciando principalmente as modalidades de discurso da História da Arte e da Teoria da Arte, além de textos críticos, prescritivos (poéticas) e de teor mais filosófico.

aqueles esferas de conhecimento tratam. Entre eles, a coexistência do sensível e da ideia na constituição da imagem.



[1] G. Paolini, *L'altra figura*, 1984, gesso, 183 × 250 × 190 cm, Art Gallery of New South Wales, Sydney.
Disponível em: <<http://artsalesindex.artinfo.com/asi/lots/4446253>>. Acesso: 19/09/2015.

Contudo, não podemos entender as noções de sensível e de ideia como universais, como conceitos a-históricos, pois eles se transformaram diacronicamente na história da arte. Daí o presente escrito partir da proposta de Georges Didi-Huberman (1998: 187) da consideração da expressão história da arte também em seu sentido genitivo subjetivo e, portanto, de seu sentido crítico.

Para situar a complexidade dos entrecruzamentos desta disciplina com outras literaturas artísticas é possível mencionar algumas publicações mais recentes como a coletânea *La peinture*, organizada por Jacqueline Lichtenstein em 1995, editada em 14 volumes em língua portuguesa, sob o título *Pintura, textos essenciais* entre 2004 e 2014. Um breve olhar sobre tópicos da obra² oferece recortes temáticos, sob diferentes abordagens, de alguns dos mais significativos *topoi* não apenas da pintura mas, em muitos casos, das artes plásticas como um todo.

² Trata-se dos subtítulos dos 14 volumes da tradução brasileira: (1) O mito da pintura; (2) A teologia da imagem e o estatuto da pintura; (3) A ideia e as partes da pintura; (4) O belo; (5) Da imitação à expressão; (6) A figura humana; (7) O paralelo das artes; (8) Descrição e interpretação; (9) O desenho e a cor; (10) Os gêneros pictóricos; (11) As escolas e o problema do estilo; (12) O artista, a formação e a questão social; (13) O ateliê do pintor e (14) Vanguardas e rupturas (Lichtenstein, 2004-2014).

Porém, o exame dos textos selecionados mostra que a cada volume surgem autores que discorreram sobre esses *topoi* ao longo de mais de dois milênios, na condição de historiadores da arte, teóricos da arte, críticos de arte e estetas, além de filósofos que trataram da arte, ainda que preocupados com outros objetos, e de artistas que escreveram textos teóricos. Se a coletânea pôde reunir tão diferentes perfis a partir de um núcleo comum de objetos, de Platão a Yves Klein, temos um indício da intimidade entre estas esferas que são, no entanto, irreduzíveis em suas constituições específicas.

Já em outra abordagem, o texto de Anne Cauquelin *Les Théories de l'Art*, de 1998³, compreende as literaturas artísticas como teorias da arte. O livro apresenta uma concisa revisão do tecido de sua fortuna crítica, por meio de uma tipologia: ações de fundação e de acompanhamento.

Os textos de fundação teriam introduzido ou reintroduzido conceitos e problemas em diferentes sistemas de pensamento, que norteiam a produção de conhecimento sobre arte. Eles são percebidos em dois blocos, as teorias ambientais, que atuam como paisagens que nos dão diferentes horizontes intelectuais, e as teorias injuntivas, que possibilitam agenciar este conhecimento de modo operativo, em diferentes literaturas artísticas. Embora de importância equivalente às ambientais, as teorias injuntivas transformam noções de base em instrumentos teóricos que viabilizam uma articulação metodológica mais concreta em diálogo com as teorias ambientais. Ambas se mantêm majoritariamente vinculadas ao domínio da Estética.

Já as teorias de acompanhamento foram propostas como teorizações secundárias e como práticas teorizadas. As teorizações secundárias foram divididas em dois eixos: o hermenêutico e o semiológico, rendendo o primeiro textos predominantemente teóricos, ou seja, discursos preceptivos, preocupados com

³ No Brasil, a obra foi traduzida em 2005, o que também mostra o crescente interesse por textos sobre teoria da arte no país, na mesma época em que os primeiros volumes da obra organizada por Lichtenstein e que diversos historiadores da arte publicaram textos concernentes às genealogias dessas literaturas no país, em especial Maria Lúcia Kern, Stéphane Huchet, Mônica Zielinsky e Almerinda Lopes.

instrumentos de leitura, análise e interpretação de obras de arte, que se encontram no cerne das vertentes da história da arte. O eixo semiológico concerne à semiose do fenômeno artístico e suas possibilidades de abordagem em um sistema de linguagem visual (Cauquelin, 2005: 113-114).

As práticas teorizadas seriam compostas pela crítica de arte em diversas modalidades de discurso, pelos textos teóricos de artistas e pelo que Cauquelin (2005: 158-162) denominou como rumor teórico, uma espécie de dimensão da *doxa*, proveniente de vestígios dos discursos teóricos anteriores, que permite mesclar dentro e fora do universo artístico noções, conceitos operatórios, unidades de sentido etc. Tais conceitos e noções acabam por se conformar, ainda que sem se remeter estritamente às acepções e jurisdições teóricas dos sistemas de pensamento em que foram criados, mas que circulam e são reconhecíveis, de algum modo, nos discursos teóricos e artísticos.



[2] G. Paolini, *L'Altra Figura*, pormenor. Disponível em: <<http://www.philosophyblog.com.au/laltra-figura-by-giulio-paolini-sculpture-art-gallery-of-new-south-wales/>>. Acesso: 19/09/2015.

A noção de rumor teórico permite que retornemos à obra de Paolini, que integrou a Arte Povera (arte pobre) na Itália, iniciada em 1967, com grande repercussão internacional, dialogando com outros movimentos de acentuação conceptual à época. Esta obra suscita, em um primeiro olhar, questões como a da *mimesis*, ou seja, a imitação da realidade sensível; do duplo ou espelhamento; da historicidade/universalidade da obra de arte; do clássico, que envolve o conceito do Belo; da própria conceptualidade, por meio de uma operação apropriativa, o uso de

reproduções, no caso, de uma escultura antiga; da poética do *waste*, descarte, vestígio (Bonavoglia, 2004); da noção iminente de perda, ausência e, ainda, pressupõe a necessidade da presença de um outro, o espectador, que é absorvido pela espacialidade ambígua da instalação.

Trabalhando com a terra, Butades de Sícion, um oleiro, foi o primeiro a inventar, em Corinto, a arte de modelar retratos em argila, graças à sua filha. Ela, apaixonada por um jovem que partia para o estrangeiro, traçou numa parede o contorno da sombra de sua face à luz de uma lamparina. Seu pai, aplicando-lhe argila, confeccionou um modelo e o colocou no fogo para endurecer junto com os outros vasos de barro (...). Foi por sua causa que os artistas plásticos [*plastae*] foram assim denominados. (PLÍNIO, 2004: 86)

Se colocarmos em jogo a passagem de Plínio, o Velho, em sua *Historia Naturalis* (77-79 d.C.), sobre o mito do nascimento, a um só tempo, da *mimesis* e do retrato, faz-se necessário perceber como ele suscitou tal origem ligada ao desejo da jovem que a levou a querer reter algo de essencial do objeto de sua paixão, um *pathos* que coloca em jogo o medo da perda; da abstração, extração (do *ab trahere* latino) da silhueta do rapaz a partir da sombra projetada em uma parede, suporte artístico. Sombra que também está no cerne das primeiras menções à *mimesis*, *imitatio*, na estética platônica, que via no mundo sensível as sombras de sua alegoria da caverna, que seduziam os homens presos ao mundo sensório e afastados do mundo inteligível onde brilhava o Sol da Razão, na *República* (c.380). Mas apenas o detentor da arte (*techné*) de modelar em argila, o oleiro, pai da jovem tomada pela paixão, pôde encarnar na matéria a imagem do rapaz, objeto de desejo, em sua fisionomia, semelhança, volume, aparência sensível.

Tendo em mente a duplicidade do discurso poético e do discurso teórico em *L'Altra Figura*, é possível colocar como hipótese que assim como a obra poética pode ser um discurso teórico, este poderia ser crítico e poético, conforme os conceitos em diálogo com esta obra, a começar pelo mito pliniano.

Se retornarmos às mencionadas literaturas artísticas, é possível verificar que a abordagem de um fenômeno estético se abre à consideração de diferentes

dimensões nas quais o objeto de investigação, função da arte, metodologias, quadros teóricos, constituição e delimitação dessas disciplinas, suas diferentes exigências teóricas, seu desenvolvimento diacrônico, diálogos, fronteiras se diferenciam nas citadas esferas de conhecimento. A complexidade do fenômeno estético também impõe às literaturas artísticas um diálogo transdisciplinar com outras esferas, como a História, as Ciências Sociais, a Psicanálise e, em especial, com a Filosofia – devido à sua natureza epistemológica –, mas também com o fenômeno artístico.

II.

Ao considerar *L'altra figura*, um historiador da arte, dependendo da vertente dessa disciplina, poderia procurar investigar questões artísticas, como aspectos formais, técnicos, de linguagem, poéticos, conceituais, além de questões que envolvem o conteúdo temático, iconográfico etc.

A noção do *incarnat* que, neste diálogo colocado em jogo entre Paolini e Plínio, envolve a conjunção de ideia e sensível toca o paradoxo do milagre fundante das artes plásticas no Ocidente: a *mimesis*, em seu aspecto perturbador diante do idealismo platônico, do qual partiu sua primeira circunscrição.

Sócrates: ... pessoas nessas condições [presas à caverna] não pensavam que a realidade fosse senão a sombras dos objectos. (...) Considera pois ... o que aconteceria se eles fossem soltos das cadeias e curados da sua ignorância (...). Finalmente, julgo eu, seria capaz de olhar para o Sol, já não em sua imagem na água ou em qualquer sítio, mas a ele mesmo, no seu lugar. (...) Depois já compreenderia, acerca do Sol, que é ele que causa as estações e os anos e tudo que dirige no mundo visível, e que é o responsável por tudo aquilo de que eles viam um arremedo. (...) Quanto à subida ao mundo superior e à visão do que lá se encontra, se a tomares como a ascensão da alma ao mundo inteligível, (...) no limite do cognoscível é que se avista, a custo, a ideia do Bem; e, uma vez avistada, compreende-se que ela é para todos a causa de quanto há de justo e belo ... (Platão, 1990: 317-320)

Platão entendeu a matéria como oposta às Ideias, às matrizes objetivas que reúnem o Bem, a Verdade, a Justiça e o Belo. As artes da *mimesis*, condenadas por ele, propiciariam um erro, o engano da ilusão, ao imitar as aparências sensíveis das

coisas, cuja realidade só encontraria no mundo das ideias e seria acessível apenas à Razão. *Eikon* e *Eidos*, imagem e ideia, portanto, teriam domicílios opostos, entendendo Platão que a produção visual a ele contemporânea, a que denominamos “arte helênica”, teria criado meramente artefatos, duplamente afastados do real. Trata-se da arte que é tomada como o paradigma histórico do conceito do clássico de escultores como Fídias e Praxíteles, de pintores como Zêuxis e Polignoto, dos séculos V e IV a.C.⁴ Ela imitaria as aparências, em si, fontes de engano: ao imitar a segunda natureza das coisas, o artista não passaria de um homem com um espelho nas mãos, que só seria capaz de criar uma terceira natureza (Platão, 1990: 456-457), com baixíssimo grau ontológico, um quase não-ser.

A teoria platônica, fundante *par excellence*, colocava em questão, ligado à noção da *mimesis*, o conceito do Belo. Mas como Platão poderia censurar a *mimesis* e valorizar o belo? Ora, a Beleza que ele colocava em relevo não era a artística. Hierarquicamente, valorizou primeiro o belo ideal associado ao útil, a beleza funcional; em seguida, o belo moral, das boas ações e o belo dos corpos apenas em último lugar, por daí derivar o engano. Mas o paradoxo da possibilidade da ideia de beleza encarnada, existente apenas no sensível, quando materializada, noção criticada por Platão, subjaz, ironicamente, no neoplatonismo⁵.

III.

Deste modo, pode-se supor que um historiador da arte cujas premissas envolvessem em maior ou menor grau o que Cauquelin chamou de eixo hermenêutico procuraria reconhecer em *L’Altra Figura* elementos, dispositivos, fatores e referências que lhe permitissem situá-la, levando em conta o regime de visualidade concernente à sua inscrição histórica na arte contemporânea, que lhe

⁴ Daí as fantásticas anedotas que Plínio (2004: 73-86) citou, valorizando os artifícios ilusionistas por meio dos quais os pintores conseguiam um naturalismo crescente, que permitia materializar o Belo nas aparências, anedotas que seriam “atualizadas” por Leon Battista Alberti (2004: 25-35) na fundação da teoria da arte, no início do Renascimento.

⁵ A partir do neoplatonismo, a operação platônica seria radicalmente invertida por Sêneca, baseado em Cícero, no século I d.C., unindo-se a elementos do conceito de causa formal de Aristóteles, fazendo emergir um processo de posituação tanto da *mimesis* como da beleza sensível. “Quanto mais a concepção da Idéia cresce ... mais a teoria da arte se afasta de suas origens” (Panofsky, 1994: 55).

ofereceriam balizas para abordá-la. É o caso dos *topoi* acima mencionados (*mimesis*; duplo; espelhamento; historicidade/universalidade; clássico; conceptualidade; apropriação; poética do *waste*; perda), com vistas a encontrar parâmetros para avaliar sua pertinência e aferir sua qualidade como obra de arte. Ou seja, seria necessário investigar quais as balizas que a própria obra oferece para que seja reconhecida como tal, em que bases seria possível constituir uma cadeia interpretativa para considerá-la e, se possível, aferir sua qualidade mediante que quadro de critérios, levando em consideração a possibilidade de encontrar e até de problematizar o nexos forma/conteúdo que ela porta, dependendo do regime de visualidade a que ela concerne.



[3] [4] Vista da instalação e pormenor de G. Paolini, *L'Altra Figura*. Disponível em: <http://www.philosophyblog.com.au/laltra-figura-by-giulio-paolini-sculpture-art-gallery-of-new-south-wales/>. Acesso: 19/09/2015.

Ainda que parecesse coerente para uma obra que evoca as questões do belo, do clássico e da *mimesis*, a se pensar no regime de visualidade inaugurado por este conceito, *L'Altra Figura* oferece uma série de elementos que coloca em discussão problemas que também são abordados por diferentes literaturas artísticas. A obra aparentemente coloca um tema clássico, sendo as cabeças cópias em gesso de uma cópia em mármore de uma escultura antiga, mais especificamente, um *Eros* do tipo *Centocelle*⁶ [19]. Situadas sobre bases quadrangulares, elas se apresentam uma diante da outra com altura equivalente à de um adulto [2]. Sua disposição e distância doam certo grau de animação que ultrapassa um reflexo estático das figuras. Elas olham para baixo, não podendo captar seus respectivos olhares, o que cria certa tensão que envolve o “incidente dramático” (Bond, 2006: 362-363) que ocorre entre elas, que pode ser reconhecido como uma terceira cabeça fragmentada, induzindo à noção de suas infinitas reproduções e à sua própria reprodutibilidade [3]. Este “desastre” pode, ainda, fazer referência, pela forma circular dos vestígios [4], ao mito de Narciso, ao efeito das imagens inconstantes do reflexo na superfície do espelho d'água, que nunca reproduzia com exatidão a imagem do herói grego (Genette, 1972: 23-30), uma alusão poética à impossibilidade de possuir seu objeto de desejo na representação, o que nos faria retornar ao mito de Plínio.

Mas o estabelecimento de uma cadeia interpretativa que viabilizaria a consideração da obra dependeria do historiador da arte procurar outras obras e conjuntos de obras a ela relacionadas, e de documentos escritos ou não que as envolvessem direta ou indiretamente. Este procedimento visaria à compreensão da inserção histórica da obra na trajetória do artista e esta em um contexto artístico, histórico e cultural desde o local/regional até um âmbito mais amplo.

⁶ Encontrado no sítio de Centocelle, próximo a Roma, em 1772, o *Eros* epônimo é considerado uma cópia helenística ou romana de um original grego do século IV. Sua descoberta permitiu reunir um conjunto de 27 esculturas com características semelhantes, representando um adolescente alado com cabelos longos.



[5] G. Paolini, *Mimesi*, 1976/88, cópia em gesso, bases brancas opacas, 275 x 120 x 80 cm, exemplar 2/3, Walker Art Center, Minneapolis. Disponível em: <<http://www.domusweb.it/it/arte/2010/10/31/germano-celant-il-periodo-poverista.html>>. Acesso: 19/09/2015.

[6] Praxíteles (c.396/95-c.330 a.C.), *Hermes e Dionísio*, c.340 a.C., h = 2,15 m, mármore, Museu de Olímpia. Disponível em: <<http://images.fineartamerica.com/images-medium-large/hermes-of-praxiteles--ancient-olympia-constantinos-iliopoulos.jpg>>. Acesso: 19/09/2015.



[7] G. Paolini, *Intervallo*, 1985, cópias em gesso, bases brancas opacas, montagem variável, 6 exemplares. Disponível em: <http://www.fondazionepaolini.it/it/scheda_opera.php?id=195>. Acesso: 19/09/2015.

Embora não em sentido estrito, *L'Altra Figura* – que integra a série homônima, que será comentada oportunamente [13, 14] – pode ser compreendida no interior de um conjunto mais extenso, a partir de meados dos anos 1970, das quais se destacam *Nessu* (1977) *Le Tre Grazie* (1978), *Éclat* (1987) e as séries *Mimesi* (1975-76), *Intervallo* (1984-86), *Cariatide* (1979-1984), *Casa di Lucrezio* (1981-1984) e *Viceversa* (2012-2013).

Concebida em 1976, esta *Mimesi* [5] apresenta duas cópias do *Hermes* de Praxíteles [6] dispostas uma diante da outra. Além da estranheza deste afrontamento, nota-se a inversão da figura, se comparada ao “original”, o que reforça a noção de espelhamento e a estranheza presente, ainda, na escolha do “corte” da figura abaixo dos joelhos, que não corresponde nem à figura de corpo inteiro nem ao torso. Ocorre que a escultura “original” seria também uma cópia, encontrada em 1877 em Olímpia, de um original atribuído a Praxíteles, o que resta ainda controverso. Esta cópia, provavelmente romana, foi descoberta sem o braço direito. Mas Paolini ainda interferiu na imagem, aumentando o corte deste braço e cortando também o outro, isolando a figura do pequeno Dioniso e do conjunto do panejamento e do tronco – que auxiliam na sustentação da escultura “original” –, e que acaba por mimetizar a perda do braço desta escultura. Deste modo, há um deslocamento de um regime mimético para um regime conceptual, por meio da discussão do próprio deslocamento, tendo como pivô a questão da cópia, desde o título da obra, assim como em *L’Altra Figura*. Esta operação evidencia como a cópia se torna um dispositivo privilegiado na constituição da poética do artista, que dialoga com a questão do descarte poverista no nível da linguagem. Tal dispositivo, que opera a relação entre as cópias, insere também a relação entre o observador e este espaço lacunar e reflexivo, sugerindo um deslocamento do próprio sujeito diante da obra, assim como do lugar histórico da escultura como monumento, problematizando o ato de expor.

Em *Intervallo (Athena)* [7] surgem afastadas as porções frontal e posterior de uma cópia em gesso de uma cópia em mármore conhecida como *Testa Palagi* da *Athena Lemnia* (451-448 a.C.), cujo original em bronze teria sido esculpido por Fídias. Nesta obra, Paolini voltou a discutir esse espaço lacunar, simultaneamente físico e virtual, espectral e especular, que envolve o tempo e a memória, num diálogo com a história da arte, donde a noção de que não existe criação de imagem que não seja precedida pela sua própria história (*apud* Satre, 2014). É como se a

imagem perseguisse a si própria, sem jamais conseguir, o que evoca, em outra chave, a questão do desejo de Narciso e em Plínio.

Essas e outras obras começam a evidenciar um laço cada vez mais evidente ao final dos anos 1980, com a problematização das regras da perspectiva em relação ao ilusionismo, além da própria possibilidade do olhar sobre a obra, como ocorre em *Éclat* [8]. Nesta outra instalação, fragmentos de cópias em gesso de uma antiga cabeça apolínea foram dispostos de modo regular sobre lâminas de vidro ao longo do espaço expositivo. Sob cada lâmina, resta uma fotografia da planta da própria expografia, reproduzindo a disposição de cada base, ligada por um traçado que estabelece o cone visual referente aos ângulos da sala, que indica ao espectador o respectivo ponto de vista e afirma a impossibilidade da percepção total da obra.



[8a] [8b] G. Paolini, *Éclat*, 1987, fragmentos de cópia em gesso, fotografias, placas de vidro, bases brancas opacas, montagem variável, Coleção do Artista. Disponível em: <http://www.fondazionepaolini.it/it/scheda_opera.php?id=199>. Acesso: 19/09/2015.



[9] G. Paolini, *Doppia Verità*, 1995, gesso e plexiglass s/ base opaca, Museo d'Arte Contemporanea di Cassino. Disponível em: <http://41.media.tumblr.com/tumblr_lxc0oqGldy1qku0qwo1_500.jpg>. Acesso: 19/09/2015.

Por um lado, as obras, principalmente no início dos anos 1970, estão mais relacionadas ao engajamento de Paolini à Arte Povera, que compreende não apenas as séries comentadas, mas obras que tratam de outros *topoi* relacionados, por outro, estas obras ultrapassam os limites contextuais do movimento em direção ao seu percurso individual. Assim como outros artistas ditos “poveristas”, é perceptível a alta qualidade poética de suas obras, com grande força conceptual e um viés crítico, no sentido da abordagem a referências à história da arte que aparecem em diversas obras. Paolini investigou estratégias representacionais a partir do Renascimento até a crítica a aspirações modernistas relativas às essências das coisas (Bond, 2006: 362-363) mediante a problematização da *mimesis*, em especial, ao materializar um paradoxal ilusionismo, além da relação das obras com a literatura antiga e temas mitológicos. Este é o caso emblemático de *Doppia Verità* [9], na qual cópias de duas meias cabeças antigas diferentes se assemelham sem constituir um todo, ainda mais devido à dupla estrutura de *plexiglass*, que transforma a obra na medida em que o observador se desloca pelo espaço expositivo.

O reconhecimento desse conjunto permite ao historiador da arte reexaminar hipóteses de partida apreendidas do primeiro olhar sobre *L’Altra Figura*, a se considerar, ainda, sua contemporaneidade à publicação de *[I] Intentions Figures [II] Images Index*. O primeiro volume reuniu textos de Paolini em várias modalidades, incluindo comentários críticos e reflexões teóricas sobre obras referenciais da história da arte e o segundo, dividido conforme as nove seções temáticas⁷ da mostra antológica realizada no Nouveau Musée de Villeurbanne em 1984, que podem, quase todas, ser entendidas como *topoi* de seus discursos teórico e poético. Entre seus comentários a sua produção concernente às décadas de 1960 e 70 em *Figures / Intentions*, encontramos passagens como:

⁷ São elas: “Senza titolo”, “Lo spazio del tempo”, “Il codice e la cifra”, “L’immagine riflessa”, “Idem”, “Del bello intelligibile”, “Scene di conversazione”, “Hierapolis”, “Il luogo della rappresentazione” (Paolini, 1984).

Qual é o valor da Gioconda? Superior ao conjunto das inumeráveis cópias que inspirou, inferiores à garantia de sua própria autenticidade, igual àquela de um quadro que tenta ser irrepetível, acabou, porém, a ser-lhe idêntico. (...) A traição, não apenas da realidade, mas também da perspectiva cultural e mesmo de si própria, é sempre a aposta do artista. Isto é, sempre o artista se alimenta da ilusão linguística, o único lugar da cena social que lhe pertence⁸. (*apud* Paolini, 1984: 1-2)

Já em *Images / Index*, Paolini (1984) se dedicou à sua produção mais recente, reportando os capítulos às nove musas, numa referência às infinitas possibilidades interpretação das imagens, além de outras relações intertextuais que se dobram e desdobram em seu processo poético.

A relação de *L'Altra Figura* com estes escritos traz à baila outra ordem de discurso, paralela e complementar ao discurso poético, o que leva a refletir sobre como eles podem ser considerados, não como referência inconteste para balizar sua obra, mas para compreender em que medida Paolini opera tanto sua escrita, ao mesmo tempo rigorosa e lírica, próxima da filosofia analítica, como seu fazer artístico, indício de seu diálogo com o eixo semiológico das teorizações secundárias.

Ao comentar interpretações analíticas e historicistas Cauquelin confrontou uma intenção interpretativa do fenômeno artístico a partir de *topoi* da historiografia da arte quanto à problematização das determinações culturais destes lugares-comuns:

A contribuição da história [da arte] para a decifração das obras de arte consiste não no que ela estabeleceu ou restabeleceu como verdade, mas no fato dela nos convidar, desenhando uma genealogia, a compreender a complexidade do que está presente diante de nós, a re-situar a obra – cujas determinações extra-artísticas podem assim ser compreendidas –, a reconstruir uma parte dos elementos que serviram para a sua elaboração. (Cauquelin, 2005: 112-3)

IV.

Tendo nascido em Genova em 1940, Paolini se formou no Istituto Tecnico Industriale Statale per le Arti Grafiche e Fotografiche de Torino, em 1959. Em

⁸ Esta e as outras traduções de textos em línguas estrangeiras são de responsabilidade da autora.

seguida, pesquisou a relação entre artes gráficas e arquitetura, junto ao seu irmão, o arquiteto Cesare Paolini, que contribuiu para sua pesquisa sobre o estatuto da imagem.



10] G. Paolini, *Disegno geometrico*, 1960, têmpera e tinta s/ tela, 40 x 60 cm, Fondazione Giulio e Anna Paolini, Torino. Disponível em: <http://www.fondazionepaolini.it/scheda_opera.php?id=13>. Acesso: 19/09/2015.

Desta época data seu inaugural *Disegno geométrico* [10], tendo ao centro “o ponto de cruzamento das linhas essenciais à determinação de uma superfície” (Paolini, 1984: 1). A obra se torna um campo neutro, impessoal, de futuras determinações gráficas/plásticas à qual Paolini retornaria em toda sua obra, assinalando sua poética e suas teorizações. Ele seguiu, nesta década, preocupado com a pesquisa sobre a questão da criação da obra de arte, desde seus elementos constituintes até a relação entre o artista e sua obra.

Em 1967, o crítico de arte e curador italiano Germano Celant (1940) o convidou para uma mostra intitulada *Arte Povera - IM spazio* em Genova, ao lado de Pino Pascali, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Alighiero Boetti, e Emilio Prini. Esta exposição acabou por consagrar a eclosão do movimento, que se manteria relativamente conciso até 1972, e ao qual rapidamente se uniram outros artistas, a convite de Celant, em especial Mario Merz, Michelangelo Pistoletto, Giovanni

Anselmo, Mario Ceroli e Gilberto Zorio, que expuseram na segunda mostra em Bologna, além de Pietro Gilardi⁹ e Giuseppe Penone.



[11] M. Pistoletto (1933), *Venere degli stracci*, 1967, cópia de cimento coberta com mica, trapos, 150 x 280 x 100 cm, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli. Disponível em: <<http://www.flashartonline.it/article/arte-povera/>>. Acesso: 19/09/2015.

[12] M. Pistoletto, *Uomo coi pantaloni gialli*, 1964, papel, óleo e lápis s/ aço inox polido, 200,3 x 100 cm, The Modern Museum of Art, New York. Disponível em: <moma.org/collection/object.php?object_id=79435>. Acesso: 19/09/2015.

Impõe-se destacar que a principal aproximação de Paolini aos demais poveristas concerne a algumas obras de Pistoletto, não propriamente devido ao uso de cópias de esculturas antigas em materiais “pobres” como cimento, como ocorreu em *Vênus dos trapos* [11], mas ao colocar questões relacionadas à *mimesis*, ao ato de expor e à relação paradoxal do sujeito diante da obra, como na série de trabalhos [12] em que utilizou superfícies espelhadas e fotografias, ainda que não guarde uma semelhança formal com obras do conjunto no qual se insere *L'Altra Figura*.

Ainda em 1967, Celant (2011) publicou na *Flash Art* um artigo reconhecido como manifesto do movimento no qual cunhou seu léxico inaugural, comentando brevemente o caráter da obra de cada artista. Esta cunhagem foi constituída em contraste com movimentos recentes, como a Pop Art e a Minimal Art.

⁹ Que também participou das *Arte Povera - Azioni povere* nos Arsenali di Amalfi em 1968, junto a Merz, Pistoletto, Anselmo, Pascali, Fabro, Kounellis, Boetti, Paolini, Zorio e Gianni Piacentino. Estas manifestações extrapolaram o circuito das galerias, envolvendo também críticos de arte.

Promovida por críticas e curadorias de Celant, a repercussão internacional da Arte Povera começou a se configurar em 1969, com a participação na mostra *Live in Your Head: When attitudes become form. Works – Concepts - Processes - Situations - Information*, organizada pelo curador Harald Szeemann na Kunsthalle de Berna, considerado um marco de diversas vertentes de arte conceitual – e da qual Paolini não participou. Entre os escritos e mostras organizados por Celant ainda se destacam a publicação do livro *Arte Povera* ainda neste ano e a mostra *Conceptual art arte povera land art*, realizada em Torino, em 1970.

A obra de Paolini logo se distinguiu do vitalismo e existencialismo propostos por Celant (2011), gerando comentários sobre certo afastamento de sua obra em relação à tônica do movimento, embora seu nome tenha permanecido ligado a ele. A remissão à história da arte em seus escritos e em sua produção plástica não passou despercebida pela crítica, em especial em seu diálogo com artistas do passado como Lorenzo Lotto (1480-1556), Nicolas Poussin (1594-1565), Diego Velázquez (1599-1660), Antoine Watteau (1684-1721) e Giorgio De Chirico (1888-1978), além de Jorge Luis Borges (1899-1986).

A crítica relacionou o teor declaradamente enigmático da obra de Paolini a De Chirico, consagrado pelo lema "E o que devo amar senão o enigma?" (*apud* Tomassoni, 1980: 2), epigrafado na mostra milanesa de 1922. Presente em obras contemporâneas à Arte Povera como *La meditazione di Mercurio* (1973), este enigma já continha, desde os anos 1910, a remissão à mitologia grega e à relação entre o presente e o passado histórico no ato de representar.

Se, ao longo das décadas, Paolini (*apud* Bertoni, 1994: 2) transforma o léxico mas não a sintaxe, é possível identificar o desenvolvimento diacrônico dos *topoi*, sobretudo o tema do duplo e da cópia, problematizando a relação reprodução/representação. Nos anos 1980, realizou várias mostras, incluindo

retrospectivas, e surgiram importantes ensaios sobre sua obra¹⁰. Seu trabalho começou a envolver uma dimensão teatral¹¹, na qual a articulação de suas obras no espaço jogava com o sentido da fragmentação e dispersão, como em *La caduta di Icaro* (1982) e *Melanconia ermetica* (1983), e a introdução de figuras, teatrais reportando à Commedia dell'Arte, como em *Place des Martyrs* (1983) e *Les instruments de la passion* (1986). Neste contexto, não se pode ignorar o *mis-en-scène* das *L'Altra Figura* [3, 13, 14], composta por seis obras realizadas entre 1983 e 86, que dialogam intimamente com as *Intervallo* [7].



[13] G. Paolini, *L'Altra Figura*, 1983, gesso, 165 x 85 x 40 cm, montagem variável. Disponível em: <<http://www.philosophyblog.com.au/images/laltra-figura-by-giulio-paolini-art-gallery-of-nsw51.JPG>>. Acesso: 19/09/2015.

¹⁰ Maddalena Disch compilou os diversos textos do artista em *Giulio Paolini: la voce del pittore. Scritti e interviste 1965-1995*. Quanto aos textos referenciais sobre sua obra, destacam-se o inaugural *Giulio Paolini 1960-1972* (1972) de Celant; as publicações referentes às suas mostras individuais em Parma (1976), Ravenna (1985), Stoccarda (1986), Roma (1988), Graz (1998) e Milano (2003); a monografia *Giulio Paolini* (1990), de Francesco Poli e, finalmente, *Giulio Paolini: Catalogo ragionato delle opere dal 1960 al 1999*, organizado por M. Disch.

¹¹ Este diálogo com o teatro ainda envolve cenografias e figurinos que realizou desde os anos 1960, a partir de *Bruto II* di Vittorio Alfieri dirigido por Gualtiero Rizzi.



[14] G. Paolini, *L'Altra Figura*, 1986, dois gessos inteiros e outro fragmentado, quatro bases brancas opacas, cada base = 120 x 36 x 36 cm, dimensões variáveis, exemplar 2/3, Toyota Municipal Museum of Art, Toyota. Disponível em: <<http://gallowhill.tumblr.com/image/72873131931>>. Acesso: 19/09/2015.

Nos anos 1980, Paolini intensificou as citações literárias e mitológicas, aproximando-se da questão do ato de expor em um *mise-en-abîme* do *topos* da “obra da obra” atravessada por uma transtextualidade crescente, o que complexificou a questão da temporalidade em seu trabalho.

O problema da exposição começaria a ser abordado por outros procedimentos poéticos no início dos anos 1990, articulando as obras no espaço expositivo – como já havia ocorrido na série *L'Altra Figura* – mediante dispositivos de ordenação envolvendo estratégias de concentração [13] e dispersão [14] dos elementos em jogos de espelhamento e de reprodução e remissões à própria obra, numa fenomenologia do olhar. O lugar da exposição passava a citar o palco do *teatro dell'opera*, remetendo ao cubo cênico renascentista da perspectiva linear matemática, como ocorrera em *Trionfo della rappresentazione* (1983-84), mas agora envolvendo o devir do fazer artístico, da mesa de trabalho do artista, como em *Esposizione universale* (1992) e *Teatro dell'opera* (1993). Ainda que de modo diferente de *Éclat* [8], o espectador passava a integrar a obra a partir da tensão entre seu olhar e a própria obra, que é a mesma da incompletude do olhar do artista diante dela, como em *Essere o non essere* (1995).

A noção do artista como espectador de sua obra seria explorada nos anos 2000, reverberando o jogo presente/passado: a questão pliniana da *mimesis* como

inelutável ausência do “original”, além do lugar da arte no palco em uma perspectiva sem ponto de fuga, que permite a Paolini debruçar-se sobre sua própria obra.

V.

Ultrapassando a esfera da consideração da obra em sua própria dimensão, um historiador da arte ainda poderia observar questões extra-artísticas, como relações biográficas com a produção; formação de tendências, linguagens, movimentos; a questão da função da arte em dado contexto sociocultural, questões ideológicas e institucionais etc.

A Arte Povera surgiu em franca oposição à arte dita “tradicional”¹², o que tinha um peso peculiar na Itália, devido à força do Renascimento como estilo referencial da história da arte, e de sua conexão com a arte clássica, e portanto, da antiguidade romana. Se por um lado a rejeição às técnicas e suportes tradicionais ocorreu mediante o uso de matérias *poveri* como madeira, cimento, terra, panos, gesso, ferro, palha, argila, jornais, descartes industriais etc., por outro, as convenções semânticas cristalizadas pela história da arte foram problematizadas mediante o uso de estruturas de linguagem provenientes da sociedade contemporânea. Atravessando categorias de linguagem tradicionais, a instalação foi um meio privilegiado por relacionar obra, ambiente e ação performática.

No catálogo da *Conceptual Art, Arte Povera, Land Art, Celant* (apud Pola, 2011) referiu o nome do movimento ao conceito de “teatro pobre”, concebido pelo dramaturgo Jerzy Grotowski, que valorizava a presença do ator na cena despojada de cenário, figurino, música, iluminação e, eventualmente, de texto, sendo o palco o *locus* da investigação teatral. Celant (2011) afirmou que a Arte Povera estaria “fundada em um processo linguístico” que a reduziria aos termos mínimos, empobrecendo seus sinais, o que levou a uma aproximação deste movimento à Minimal Art pela crítica internacional, frequentemente desconsiderando suas diferenças significativas, ainda que ambos tivessem fortes acentuações conceituais.

¹² O principal antecedente histórico da ruptura frente a esta “tradição” é o radicalismo do Futurismo italiano no início do século XX.

Uma aproximação mais apurada poderia ser realizada com Joseph Beuys e Richard Long ligados, respectivamente, ao Fluxus e à Land Art, embora possa se pensar em artistas associados à Minimal como Robert Morris e Richard Serra, mas não necessariamente em obras concernentes ao movimento estadunidense.

Um historiador da arte ainda poderia se preocupar em verificar a repercussão de *L'Altra Figura* e de outras obras a ela relacionadas no meio artístico e extra-artístico. Seria importante considerar que o aspecto subversivo da Arte Povera, que se afirmou a partir de cidades industriais do Norte do país, não se limitava ao âmbito estético, tendo os artistas, sobretudo Pistoletto, posicionado-se politicamente contra imposições capitalistas, na atmosfera que culminou no maio de 1968 e reverberou na Itália, tanto frente aos chamados “anos de Chumbo” como, internacionalmente, à intervenção estadunidense no Vietnã.

Um historiador da arte poderia, ainda, fundamentar sua análise, interpretação e crítica em preceitos teórico-metodológicos oriundos de diferentes quadros conceituais, envolvendo esta disciplina tanto uma reflexão sobre o caráter empírico da obra quanto sobre seu teor teórico.

É a própria relação entre os objetos de arte que permite lhes atribuir significado por meio das escolhas teóricas na produção historiográfica artística, sem o que, os objetos estariam fadados à incompreensão. Deste modo, urge identificar as relações fundamentais que permitem colocar a “questão, histórica e crítica, das relações que constituem” a própria existência do objeto de arte. Essa relação é fundamental ao ultrapassar a si própria, abarcando “o campo epistêmico na mesma medida em que ela o sustenta ... [e] assegura uma posição fundadora na inteligibilidade” das imagens (Didi-Huberman, 2000: 59-60).

A obra de Paolini cita um regime mimético, cuja relação fundamental é o nexo da semelhança. Dela deriva uma trama conceitual, desde Platão e Plínio, mas Paolini se debruça sobre ela sob um regime conceptual, o que gera uma série de

dificuldades e sutilezas concernentes à sua especificidade frente aos demais poveristas. Eles também questionaram a noção idealista da essência, do caráter transcendental da obra e de sua atemporalidade, o que percebemos na “porosidade temporal” (Satre, 2014) da obra de Paolini, que faz uso da problematização de sua unicidade e irrepetibilidade, tornando-se emblemática a série *L’Altra figura*.

Finalmente, um historiador da arte poderia procurar situar a obra espaço-temporalmente, entendendo a periodização como operação analítica, também num plano mais teórico. Ele poderia procurar compreender o fenômeno artístico refletindo sobre seus elementos constitutivos, processos de criação, relações com a natureza e com a cultura, elaborando conceitos operatórios com vistas a apreender o fenômeno artístico e permitir produzir conhecimento sobre arte de modo coerente. Daí a teoria da arte ser demandada pela história da arte para criar e desenvolver categorias e conceitos a fim de contemplar a complexidade do fenômeno artístico, donde a necessidade do surgimento de diferentes vertentes da história da arte, com exigências teóricas e quadros conceituais próprios, propostas metodológicas específicas que foram e têm sido desenvolvidas e transformadas por meio de suas investigações e seus discursos. Dada a impossibilidade de um quadro teórico único, essas vertentes ainda se diferenciam devido à necessidade de compreensão de produções artísticas em épocas e regiões diversas, após a criação de modelos anteriores – que reportam a Giorgio Vasari (1511-74) e Johann J. Winckelmann (1717-68), considerando-se importantes cortes epistemo-críticos ao longo dos séculos XIX e XX¹³. Analogamente, impõe-se à compreensão do desenvolvimento diacrônico da historiografia da arte o diálogo com diferentes literaturas artísticas, em especial com a crítica de arte.

VI.

Remonta há meio milênio, a se considerar seus precursores antigos – como Plínio – e precedentes renascentistas, o nascimento da crítica de arte no século XVIII, marcada pela matriz literária e pelo espírito iluminista, tendo entre seus pioneiros

¹³ Sobretudo, os da História da Cultura e do Formalismo germânico no século XIX, e da Iconologia e da História Social da Arte, no XX.

Denis Diderot, e suas transformações a partir de meados do século XIX, sobretudo com Charles Baudelaire. Esta disciplina nasceu da imposição da reflexão diante da produção estética contemporânea ao próprio investigador, que teve que produzir os instrumentos teóricos para considerá-la *pari passu* ao seu surgimento, na ausência de um distanciamento histórico diante de seu objeto de conhecimento, assinalando uma especificidade da crítica de arte.

Ao longo do século XX, as críticas moderna e contemporânea se especializaram sob novas vertentes, preocupadas com as relações entre a obra, o artista, o público e a própria crítica, implicando relações estéticas, sociais e institucionais, a partir da criação de metodologias e terminologias demandadas, em diferentes gêneros discursivos, pelas transformações artísticas e socioculturais. Tais desenvolvimentos ainda envolveram o jogo entre a emissão de juízos de valor e a discussão sobre a função da arte na sociedade, que impactaram na própria sociedade e na constituição e desenvolvimento de instituições relacionadas ao sistema da arte, envolvendo a produção, divulgação e circulação de seus objetos. Paralelamente, a crítica passava a constituir um dinâmico corpo de conhecimento que produz novos significados sobre arte e imagem.

Além dos discursos produzidos por críticos, cabe salientar a importância do discurso do artista para a produção de discursos da crítica, como é o caso de Paolini e da Arte Povera nos anos 1960 e 70, época que se tornou um ponto de inflexão entre as produções artística e crítica, na medida em que os artistas passavam a criticar sistemas de imagens que extrapolavam o sistema da arte.

A crítica também considera a obra em relação a conjuntos de obras do próprio artista e de outros, que lhe oferecem legibilidade, mediante a constituição de modelos teórico-metodológicos e critérios em diferentes vertentes, preocupada com questões institucionais que integram esses sistemas. Assim, os discursos da crítica envolvem, ainda, o problema da recepção das obras, desde a reflexão teórica que ela gera até a função valorativa dessa disciplina.

A consideração da obra de Paolini leva, portanto, ao exame da inextricável relação entre sua produção artística e a crítica. A Arte Povera pode ser considerada um fenômeno crítico exemplar, tornando-se um marco estético e ativista que emblemizou uma “uma modalidade operatória, a definição ou ainda uma marca distintiva nacional” também da crítica de arte em direção à internacionalização do movimento (Sergio, 2011). Celant estabeleceu diversas noções que permitiram construir um modelo crítico para constituí-la, mas sua estratégia acabou por complexificar a historicização do movimento por cristalizar certas concepções, impondo ao historiador da arte refletir sobre sua inserção no corpo desta disciplina após quatro décadas. Segundo Giuliano Sergio (2011), “não basta apenas analisar a coerência de seu *discurso*, como também a construção histórica de sua *imagem*”. Para tal, afirma ser necessário questionar o uso e a função da fotografia nos escritos de Celant para compreender o “processo de definição da Arte Povera e sua afirmação no sistema da arte contemporânea”.

Deste modo, Sergio se reporta à interrogação do curador Francesco Bonami (*apud* Sergio, 2011): “Como é possível relatar a história da arte italiana dos últimos quarenta anos sem cair no labirinto habitual da crítica oficial?”, o que levanta uma questão fundamental concernente à relação tensional entre os discursos da crítica e da história da arte.

Daí exemplaridade da Arte Povera quanto às estratégias de legitimação de um movimento nacional no cenário artístico mundial dos anos 1960 e 70, posteriormente entendida como uma sorte de versão nacional do sentido das neovanguardas, debate que envolveu “as ambiguidades ideológicas e estéticas, as contradições teóricas, a consagração estetizante dos anos 1980” (Sergio, 2011). Se por um lado se impõe reler tal polêmica como parte integrante da própria história do movimento, era no seio da inserção nacional, envolvendo questões sociopolíticas e culturais, linguísticas e estruturais, que a Arte Povera compartilhava elementos da “mitologia crítica” dos anos 1960 e 70.

Diante deste quadro, por um lado seria um contrassenso derivar mecanicamente características estabelecidas pela crítica oficial para a Arte Povera para considerar a obra de Paolini, apenas por ter integrado o movimento. Por outro, seria leviano definir sua obra apenas mediante seu afastamento da caracterização do movimento, pelos mesmos motivos. Como, então, poder-se-ia compreender sua produção frente à sua relação com a Arte Povera?

Embora Sergio (2011) não trate deste artista em seu ensaio, ele lança uma luz sobre a construção crítica da imagem da Arte Povera como um discurso teórico e interessado que se apropria da imagem da construção imagética dos artistas. Encontramos em sua reflexão um indício desta suspeita na existência da "passagem de uma exigência de documentação para a criação de uma dialética entre as imagens dos artistas e sua interpretação crítica, que se revela como a iconografia do movimento durante seus primeiros anos". Assim, pode-se supor que Paolini assume tal dialética em sua própria obra, mas a estende à história da arte.

Ao comentar a valorização dos documentos de arte na década de 1950, envolvendo a "ruptura com a tradição modernista, a busca de um novo equilíbrio entre obra, espaço expositivo e público", Sergio (2011) conclui que haveria uma "afirmação gradual de uma arte efêmera procurando novas dinâmicas do trabalho artístico". Depreende-se daí a constituição de um regime de visualidade *pari passu* a de um regime crítico.

Paolini, Pistoletto e Piero Manzoni começaram a "explorar a conjunção entre informação, reflexão conceitual e obra por meio da fotografia", tornando-se pioneiros de uma economia da imagem no início dos anos 1960. Suas estratégias ofereceriam "novas possibilidades de interpretar o sistema artístico", que passaram a se vincular à instalação e às ações performáticas – como foi o caso das *Azione de Amalfi*, de 1968 – paralelas às primeiras teorizações do movimento.

Daí a questão levantada por Sergio nutrir a reflexão sobre o jogo entre discurso crítico e discurso imagético em direção à institucionalização da Arte Povera, e como tais estratégias impactam na historicização do movimento. Mas ainda, interessa compreender como o jogo entre os discursos poético, crítico e historiográfico artístico se entrecruzam na obra de Paolini.

Preocupada com o reconhecimento dos artistas de ponta¹⁴ do que se poderia chamar de arte contemporânea no “âmbito global”, Francesca Pola (2011), entende que esta crítica envolvia principalmente países europeus e os Estados Unidos, cujas representações apontavam em mostras de grande porte, como a Bienal de Veneza e a Documenta de Kassel:

...um destino internacional que aparece hoje como inevitável e que porta, nos planos teórico e prático, o alargamento crítico, terminológico e de circuito desejado por Celant e seus protagonistas (dos artistas aos galeristas), na abertura interdisciplinar como no confronto internacional de seu agir, a que correspondia ao fim dos anos 1960 a uma relação transformada com o fazer artístico e com a fluidez possível de suas realizações. (Pola, 2011)

Pola (2011) se interessa pela inserção da Arte Povera no paradoxo do emblema de uma renovação da “identidade italiana” da pesquisa de vanguarda frente à sua inserção em um sistema artístico mundial¹⁵. Integram esse desenvolvimento histórico os diálogos que a teoria, a crítica e história da arte têm entabulado com outras áreas de conhecimento por meio de seus discursos, em um complexo debate empreendido hoje por historiadores da arte. Este esforço é percebido na proposta de novos pressupostos teórico-metodológicos a partir de uma extensa revisão epistemológica, teórica e metodológica de seus fundamentos, sem a ilusão da viabilidade de um discurso totalizante, portanto uma história da arte necessariamente crítica, donde a inexorável intimidade com a teoria da arte. Daí a

¹⁴ Cabe observar que em 1972 Celant inverteu a estratégia do fortalecimento do movimento mediante a aproximação dos artistas, passando a valorizar seus percursos individuais, aos quais continuou a dedicar textos e curadorias.

¹⁵ Embora não caiba ao escopo do presente texto, seria possível interrogar alhures, ainda que de modo diferente, a situação da atuação do crítico e curador Pierre Restany frente ao Nouveau Réalisme, anos antes da eclosão da Arte Povera, além da relação entre artistas do movimento francês com o Fluxus, que não nasceu como um movimento nacional, ou ainda, comparar a recepção da internacionalização de obras de artistas como Lygia Clark, Lygia Pape e Hélio Oiticica sobre o panorama da crítica brasileira do Neoconcretismo em seu desenvolvimento diacrônico.

história da arte buscar novos instrumentos de análise das imagens, recorrendo também às suas dimensões socioculturais.

VII.

Esta discussão, aberta pelo olhar sobre *L'Altra Figura*, ainda poderia ser nutrida pela reflexão sobre os diferentes regimes de utilização da imagem na constituição, não apenas da Arte Povera, mas do discurso que a legitimou como movimento artístico enquanto legitimava a si próprio como uma nova crítica *pari passu* à constituição de um discurso a um só tempo poético e teórico na obra de Paolini.



[15] G. Paolini, *Elegia*, 1969, cópia em gesso com fragmento de espelho, base branca opaca, 15 x 15 x 11 cm, base 100 x 50 x 50 cm, obra em três exemplares, fotografada por Mussat-Sartor. Disponível em: <http://www.fondazionepaolini.it/immagini/O_Elegia_1969_20100201165410.jpg>. Acesso: 19/09/2015.

O reconhecimento internacional do artista foi marcado pela participação na XXXV Bienal de Veneza, em 1970, com *Elegia* [15]. A obra foi exposta como a única peça ao centro de uma grande sala do pavilhão italiano, apresentando um fragmento de uma cópia em gesso da face do *David* (1501-04) de Michelangelo Buonarroti interferida com um espelho. Paolini substituiu a ideia de uma mostra antológica no certame em prol de uma síntese antológica materializada por *Elegia* que, nas suas palavras (*apud* Celant, 2003: 282), “pretende ser a transfiguração objetual de um fenômeno, o ver, que rejeita a objetivação: a cópia do olho é de gesso e a pupila é de espelho, torna-se cópia e simulacro de um fenômeno que está fora do objeto”.

Precisamente nesta época, Sergio¹⁶ reconhece uma mudança significativa da percepção, uso e função da fotografia nos livros-documentos de Celant, em direção ao estabelecimento de um novo papel para a crítica. Trata-se de uma zona de litígio entre as fronteiras e jurisdições dos discursos do artista (poético), do curador (expográfico), do crítico (teórico e valorativo), tendo como pivô a reprodução fotográfica da obra, discussão a ser assumida pelo historiador da arte hoje. Mas como a obra de Paolini se inscreveria neste contexto?



[16] G. Paolini, *L'ultimo quadro di Diego Velázquez*, 1968, fotografia s/ tela emulsionada, 93 x 62 cm, Collezione Paolo Consolandi, Milano. Disponível em:
<<http://www.museomaga.it/V/fs/Get.php?s=FrontendFancybox&f=4/1717df4f3d7341a0907f994c2c59d72f.jpg>>. Acesso: 19/09/2015.

[17] D. Velázquez, *Las Meninas*, 1656, óleo s/ tela, 318 x 276 cm, Museo del Prado, Madrid. Disponível em:
<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b3/Diego_Vel%C3%A1zquez_-_Las_Meninas.jpg>. Acesso: 19/09/2015.

Se pensarmos em uma das primeiras obras em que recorreu à fotografia, *L'ultimo quadro di Diego Velázquez* [16], nossa percepção já é mediada, sobreterminada, pela remissão a um dos quadros mais “teóricos” da história da arte, *Las Meninas* [17], de Velázquez. Nesta operação transtextual, Paolini recorreu à noção do

¹⁶ Ele discute as publicações de Celant – em diálogo com outras críticas significativas –, envolvendo catálogos, livros, críticas e artigos em revistas dos anos 1960 e 70, nos quais evidencia uma flutuação semântica e sintática da relação texto/imagem. Neste percurso teria havido desde um arrefecimento do texto, insuficiente para dar conta do fenômeno da imagem e perdendo, portanto, sua posição privilegiada como veículo de interpretação e de construção de significados – restando-lhe apenas a função de apresentar os dados da imagem, considerando-se a fotografia o veículo crítico privilegiado –, até a valorização do texto crítico, utilizando-se as reproduções fotográficas como ilustrações de seu conteúdo. Nestes deslocamentos, que contemplam momentos em que texto e imagem teriam o mesmo valor de uso e artigos realizados sob a forma de exposições artísticas, Sergio (2011) estabelece uma rede intrincada de relações com o processo de internacionalização da Art Povera.

“quadro dentro do quadro”, em uma versão do *topos* da “obra da obra”. Porém, a imagem capturada da grande tela não é a de um quadro, mas de um espelho que pressupostamente refletiria Felipe IV da Espanha e sua esposa, deslocamento que gera toda uma fortuna crítica que busca dar conta das questões que esta pintura apresenta, como um discurso visual e teórico, com importantes implicações históricas, sociopolíticas e culturais.

Não cabe aqui esboçar uma análise desta obra, que é objeto de um debate mais que tricentenário. Contudo, cabe compreender como a obra de Paolini ingressa neste debate por meio de um discurso poético que seria ao mesmo tempo um hipertexto, um metatexto e um arquitexto de *Las Meninas*, a se pensar na tipologia da transtextualidade de Gérard Genette (1982), o que evidencia uma mediação linguística da fotografia, intentada também pela crítica contemporânea¹⁷. Hipertexto, devido à transposição da obra para outra obra, doando a primeira seu caráter essencial à segunda, mas transformado, por evidenciar a questão da cópia e do duplo; metatexto, devido ao teor metalinguístico desta operação e, arquitexto, por citar as propriedades de gênero da pintura. É aí que se coloca um problema, que parte da noção de que a fotografia, pelo menos até o modernismo, dialoga, frequentemente, com a tradição pictórica ocidental. Não é por acaso que além da própria citação, a imagem fotográfica do espelho foi ampliada sobre uma tela emulsionada, redobrando a questão da reprodutibilidade.

Mas outra citação também é realizada, sob a forma de um duplo. Este pormenor da consagrada pintura teve suas dimensões ajustadas às que corresponderiam à escala natural do “espelho” diante do sujeito situado face à obra original, assim como outras obras fotográficas deste conjunto realizado ainda em 1968. No catálogo da mostra realizada em Milano, em 1969, o artista citou uma passagem de Michel Foucault (1995: 24) sobre este espelho que “restitui a visibilidade ao que permanece fora de todo olhar”. Paolini produz uma espécie de metonímia da própria

¹⁷ Além de Celant, cabe mencionar, ao menos, a estrutura de montagem do catálogo-fichário *Op Losse Schroeven*, que Szeemann publicou em 1969, além da repercussão que o *Xerox Book* (1968) editado pelo galerista Seth Siegelau, tanto sobre críticos como sobre artistas.

perspectiva do observador na história da arte, a partir da qual o olhar do sujeito se sobrepõe a infinitos olhares de infinitos sujeitos ao longo do tempo.

Ele parece discutir o uso e a função da fotografia no discurso imagético no interior de seu próprio fazer artístico, mas também frente à história da arte. Um uso crítico da fotografia, que permite agenciar significados em seu discurso poético, à época em que Celant abria uma discussão sobre o valor da fotografia frente aos discursos crítico e poético em pleno processo da construção da imagem da Arte Povera. Tal construto se materializaria, também, na iconografia de uma documentação de outro modo intraduzível, mas constitutiva de significado teórico. Daí não se poder reduzir a relação entre Paolini e a Arte Povera à sua inclusão ou exclusão do movimento, mas compreender como ele dialogava com seus problemas, em diferentes dimensões, abarcando o da construção de significados na história da arte, para além da crítica.

Esta reflexão nos conduz à percepção de uma dimensão entre-discursos tanto em Paolini como na constituição crítica da Arte Povera por Celant, que envolve possibilidades de relação texto/imagem a que se referem a novas linguagens e mídias, e às suas relações transfronteiriças na contemporaneidade. É possível verificar que Paolini ingressa em outro regime de visualidade na relação entre a *mimesis*, a cópia e a fortuna crítica desta relação em diferentes literaturas artísticas, pelo uso da fotografia e da cópia em gesso, cujo peso semântico remonta à Antiguidade¹⁸. Trata-se de uma relação que envolve tempo e memória, além de um lugar mediático, construído *pari passu* a uma iconografia específica, que descortina o valor da cópia frente ao estatuto da imagem e do olhar na história da arte.

Porém, há que se compreender que se as “fotografias se impõem como ícones que fundam estética e historicamente as operações estéticas” (Sergio, 2011) da Arte

¹⁸ A remissão ao passado ainda poderia atravessar outras temporalidades, a se pensar na cópia em gesso de esculturas antigas como objeto de aprendizagem no ensino acadêmico, no qual reproduções perduraram por séculos dentro dos ateliês, endossado pela recomendação de Winckelmann (1975: 48) de que o artista deveria aprender diante da estatuária antiga e não diretamente da natureza. Ou, ainda, no valor das reproduções em livros – das gravuras às fotografias – simultâneo ao processo de museologização do passado, materializado em obras nas grandes coleções, bem como na construção do olhar sobre elas mediante suas reproduções fotográficas, o que remeteria ao *Musée Imaginaire* (1947) de André Malraux.

Povera na crítica de Celant, a inserção da iconografia de Paolini em um regime de visualidade específico, conceptual, envolve um deslocamento do valor da reprodução – seja a fotografia ou o gesso. Isso nos conduz para além do lugar da crítica numa hermenêutica em direção a uma heurística da cópia e do duplo, pensando também na *hereusis* (*inventio*) como o ato de inventariar, catalogar etc. Pode-se pensar em um método que provém, no entender de Barbara Satre, de um diálogo com a arqueologia¹⁹, como modelo operatório.

Para Satre (2014), Paolini dialoga com a Arte Povera mais na dimensão de sua prática do que naquela de seu resultado: “A operação de abstração à qual se entrega o artista poderia muito bem ser o verdadeiro liame que o une ao projeto de uma arte pobre. Ele procede, então, não pela acumulação, mas pela extração, explorando o substrato daquilo que foi”.



[18] G. Paolini, *Le faune de marbre*, 1981, impressão fotográfica s/ tela, dois elementos de 132 x196 cm cada, Coleção Giorgio Marconi, Milano. Disponível em: <http://www.influxus.eu/sites/influxus/IMG/jpg/Fig1-Il_fauno_di_marmo_1981.jpg>. Acesso: 19/09/2015.

Sua iconografia provém do “campo léxico” oferecido pela arqueologia como poética, em obras como a fotocoloragem *Le faune de marbre* [18] e a instalação *Hierapolis* (1982) – que citam escavações arqueológicas na Turquia –, de modo a remeter ao “conjunto dos elementos da experiência artística: o objeto, o lugar da exposição, o espectador até o artista enquanto tal” (Satre, 2014). Daí a afirmação de Paolini (*apud* Satre, 2014) de que “a obra preexiste à intervenção do artista”. O estatuto do

¹⁹ Que também faz uso das cópias em gesso para pesquisa e catalogação.

artista, em seu processo de criação, seria análogo ao do arqueólogo, no qual não cria a obra, mas a revela, descobrindo-a em sua memória encriptada.

Neste sentido, seria possível retomar a percepção de que Paolini agencia imagens-documentos em um discurso a um só tempo poético e teórico, posto que as obras do passado são um campo de pesquisa – um sítio – que ele escava com rigor epistemológico enquanto oferece essas obras ao olhar contemporâneo por meio de diferentes “modalidades de aparição” (Satre, 2014), não raro envolvendo jogos ópticos. Assim, o “registro referencial” de Paolini se mantém independente da Arte Povera, aproximando-se de correntes conceptualistas da arte contemporânea mais relacionadas à filosofia analítica. Daí Paolini reempregar figuras cujos temas são frequentemente inspirados pela arqueologia e cuja iconografia – na qual reintroduz cânones da história arte – é frequentemente subtraída da Antiguidade clássica (Satre, 2014), como é o caso de *L’Altra Figura* [1] que, não por acaso, permitiu abrir a presente discussão. Os bustos de gesso idênticos pertencem à tradição da *bella statuaria*, representando uma beleza masculina idealizada, juvenil, evocada pelo neoclássico e coerente aos requisitos da beleza ideal:

... Paolini nos oferece um diagnóstico sutil e irônico da situação da beleza ideal na arte contemporânea. Sua própria perfeição é uma falta, e pode apenas ser representada por meio de sua destruição (...) porque mesmo que a beleza ideal tenha sobrevivido fisicamente em algumas obras do passado, o tempo lhe retirou os pressupostos que a sustentavam. (Disch, 2008: 542)

Longe, portanto, de uma evocação nostálgica, *L’Altra Figura* é uma afirmação emblemática daquilo que Satre (2014) reconhece como o tensionamento de um “problema fundamentalmente insolúvel” e irrecusável: “Esse percurso arqueológico é uma marca singular que conjuga a aparente contradição entre dispositivo analítico e enigma da obra de arte”. Este enigma que não venera o paradoxo do mito pliniano ou socrático-platônico, mas o recoloca em uma chave irônica, sob uma perspectiva contemporânea, negando, também, a acepção romântica da ironia como o paradoxo da aderência do belo à conjunção entre espírito e matéria na obra de arte (Schlegel, 1991: 35-36).



[19] Anônimo, *Eros de Centocelle*, séc. II a.C., mármore, Museo Pio Clementino, Vaticano. Disponível em: <http://www.davidmacchi.com/tourguide/Museo_Pio_Clementino_files/Media/DSCF2529/DSCF2529.jpg?disposition=download>. Acesso: 19/09/2015.

A distância do espectador diante de *L'Altra Figura* provém em parte da “distância que nos separa dessas iconografias longínquas” (Satre, 2014) que o coloca face à impossibilidade de uma percepção total. As estratégias cênicas da instalação e sua abertura transtextual relativa à série homônima e outras citadas, incluindo aquelas dos sítios arqueológicos e de diferentes literaturas artísticas, que tornam a obra inevitavelmente inapreensível em sua totalidade, colocam à baila o olhar do espectador, assim como o do artista diante de sua própria obra.

Esta trama reticular de referências é em si um *topos* – ligado também à noção de retorno e repetição – e pode, enfim, ser abordada por um historiador da arte que, de certo modo, mimetize suas prospecções em diferentes camadas de seu próprio discurso, teórico e poético, tornando-o fragmentário diante da inacessibilidade do fenômeno estético e de um discurso totalizante sobre ele. Este universo fragmentado – que é também uma imposição ao arqueólogo – sobre a indagação a respeito da própria constituição do discurso do historiador da arte é inelutavelmente lacunar, inacabável. Trata-se de um discurso do desejo, incapaz de reconstituir a face fragmentada, disposta ao solo, em *L'Altra Figura*. Daí, também, a referência ao *Eros de Centocelle* [19] não ser meramente iconográfica, mas a um procedimento

recorrente em sua obra. Assim como Paolini utiliza o sistema quadricular da arqueologia em certas obras (Satre, 2014) – como as *Selinunte*, de 1978 –, talvez o historiador da arte deva esquadrihar o terreno e escavar este retículo, porém, como Paolini, sem querer restituir a totalidade da obra a partir do fragmento, mas explorar o *carroyage*, para “experimentar seus próprios limites”, fazendo uso do inacabamento da obra, poeticamente, em um discurso sempre insuficiente que dialogue criticamente com a opacidade do discurso poético do artista.

Referências

- ALBERTI, L. B. Da Pintura (Livro II). In: LICHTENSTEIN, J. (org.). *A pintura: textos essenciais*. São Paulo: Editora 34, Vol. 6, 2004, p. 25-35.
- ARGAN, G. C. Preâmbulo ao estudo da História da Arte. In: _____.; FAGIOLO, M. *Guia da História da Arte*. São Paulo: Estampa, 1994.
- BERTONI, M. Giulio Paolini: Dove vedo. In: Critica e documentazione, suplemento del periodico Segno, n° 132, n° 7, Pescara, apr. 1994, p. 14-25. Disponível em: <http://www.fondazionepaolini.it/files_saggi/Bertoni_1994.pdf>. Acesso: 28/09/2015.
- BONAVOGLIA, A. Waste: quel che resta dell'arte. In: *Kainós Rifiuti: Rivista On Line di Critica Filosofica*. N° 4-5, 2004. Disponível em: <<http://www.kainos.it/numero4/percorsi/waste.html>>. Acesso: 15/16/2006.
- BOND, A. Objects and associations. In: _____.; TUNNICLIFFE, W. *Art Gallery of New South Wales: contemporary collection / Art Gallery of New South Wales*. Sydney: Art Gallery of New South Wales, 2006, p. 332-381. Disponível em: <<http://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/349.1987.a-c/>>. Acesso: 22/01/2015.
- CAUQUELIN, A. *Teorias da arte*. São Paulo: Martins, 2005.
- CELANT, G. Arte Povera: Il manifesto dell'arte povera da Flash art n°5, 1967. In: *Flash Art*, n° 296, Ott 2011. Disponível em: <<http://www.flashartonline.it/article/arte-povera/>>. Acesso: 21/10/2015.
- _____. Giulio Paolini, Sonnabend Press: New York, 1972. Republicado em _____. (org.) *Giulio Paolini 1960-1972*. Milano: Fondazione Prada, 2003, p. 282.
- DIDI-HUBERMAN, G. *Devant le Temps*, Paris: Minuit, 2000.
- DISCH, M. *Giulio Paolini: Catalogo ragionato 1960-1999*. Milano: Skira, 2 vols., 2008.
- FOUCAULT, Michel. Las Meninas. In: _____. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 6ª ed., 1995, p. 19-31.
- GENETTE, G. *Palimpsestes*. Paris: Le Seuil, 1982.
- _____. O complexo de Narciso. In: _____. *Figuras*. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 23-30.
- LICHTENSTEIN, J. (org.). *A pintura: textos essenciais*. São Paulo: Editora 34, 14 vols., 2004-2014.
- PANOFSKY, E. *Idea: a evolução do conceito de belo*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

PAOLINI, G. *Figures / Intentions* (vol. 1) e *Images / Index* (vol. 2), Le Nouveau Musée, Villeurbanne, 1984. Disponível em: <http://www.fondazionepaolini.it/en/files/Villeurbanne_1984_ENG.pdf>. Acesso em 21/11/2015.

PLATÃO. *República*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 6ª ed., 1990.

PLÍNIO, O VELHO. História Natural (Livro 35). In: LICHTENSTEIN, J. (org.). *A pintura: textos essenciais*. São Paulo: Editora 34, Vol. 1, 2004, p. 73-86.

POLA, F. Un contesto Internazionale: Arte povera 1968–70. In: *Rivista Scientifico-Culturale di Arte Contemporanea*, Anno 22, n° 62, 2011. Disponível em: <<http://1995-2015.undo.net/it/magazines/1305821031>>. Acesso: 23/02/2015.

SATRE, B. Giulio Paolini, entre Fragment et Fragmentation. In: *Influxus*, mai 2014. Disponível em: <<http://www.influxus.eu/numeros/article/giulio-paolini-entre-fragment-et?lang=fr>>. Acesso: 14/10/2015.

SCHLEGEL, F. *O dialeto dos fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

SCHLOSSER MAGNINO, J. von. *La letteratura artistica*. Florença: La Nuova Italia Editrice, 1996. Disponível em: <<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/schlosser1964/0001?sid=6a6ac7ec4d0eb877ec199b7568a61cc0>>. Acesso: 25/03/2015.

SERGIO, G. Arte povera: une question d'image. In: *Études photographiques*, n°28, nov. 2011-2012. Disponível em: <<http://etudesphotographiques.revues.org/3224>>. Acesso: 16/11/2015.

TOMASSONI, I. Giulio Paolini. In: *Flash Art*. n° 94-95, Milano, gen.-feb. 1980, p. 5-10. Disponível em: <http://www.fondazionepaolini.it/files_saggi/Tomassoni_1980.pdf>. Acesso: 28/09/2015.

WINCKELMANN, J. J. *Reflexões sobre arte antiga*. Porto Alegre: Movimento, 1975.

Artigo recebido em novembro de 2015. Aprovado em dezembro de 2015