RESUMO: O texto aborda a complexidade do objeto de estudo da história da arte e de suas fontes de pesquisa; considera a defasagem da historiografia em relação à arte de seu tempo; remete à crise da arte hoje e aos problemas que a história da arte enfrenta face a esta crise e a refere-se ao uso de categorias históricas européias pela historiografia da arte latino-americana.

PALAVRAS-CHAVE: Fontes de pesquisa e metodologias. História da arte. Historiografia européia. Historiografia latino-americana.

Para tratar da temática que me foi proposta, dividi a presente comunicação em quatro partes distintas: a primeira aborda a complexidade do objeto de estudo da história da arte e de suas fontes de pesquisa; a segunda, considera a defasagem da historiografia em relação à arte de seu tempo; a terceira, remete à crise da arte hoje e aos problemas que a história da arte enfrenta face a esta crise; e a última refere-se ao uso de categorias históricas européias pela historiografia da arte latino-americana.

1. A história da arte é, entre as histórias especiais, a única que é produzida em geral com a presença do seu objeto de estudo, o objeto artístico. O historiador político-social, analisa fatos do passado, de grupos sociais que não existem mais, por meio quase sempre de documentos escritos, que pecam muitas vezes pela parcialidade. Ele tem diante

MARIA LÚCIA
BASTOS KERN

Fontes e problemas metodológicos em história da arte

de si certos documentos, mas não a sociedade que os produziu. No entanto, esta história que enfrenta a dificuldade da inexistência de seu objeto de estudo tem produzido novas reflexões teóricas e abordagens. A nova história procurou utilizar outras fontes de pesquisa para suplantiar as limitações do documento escrito. Com esta preocupação é que historiadores como Georges Duby, Michael Baxandall e outros começaram a trabalhar com a arte, como documento visual, que permite revelar a história cultural e social de um grupo do passado.

Porém, para o historiador da arte, a nova história contempla parte de seu objeto de estudo. Esta não considera o objeto na sua complexidade estrutural.

A obra de arte, segundo Francastel, não é jamais um substituto de outra coisa. Ela é em si um símbolo do pensamento vertido num signo equivalente. A obra de arte é simultaneamente significante e significado, que revela as especificidades do pensamento artístico e da teia das relações e valores do artista num dado momento histórico. (FRANCASTEL, 1982, p.4).

Entretanto, a nova história aproxima o historiador do crítico, na medida que considera a recuperação histórica baseada em critérios contingentes, não diferindo assim da avaliação crítica. (GASKELL *apud* BURKE, 1992, p.263). Nesta ótica, a história é a revelação de um passado possível, que varia segundo as concepções da época e o discurso do historiador.

Se por um lado o objeto de estudo do historiador da arte é extremamente complexo, por outro, este tem

diante de si parte das obras de uma época, aquelas que sobreviveram às catástrofes e ao tempo, e nem sempre ele tem possibilidades de manter o contato com os artistas e suas sociedades. Estes problemas de inexistência dos produtores e de suas sociedades não só dificultam o trabalho do historiador da arte, como o contato com parcela do acervo artístico não lhe permite fazer generalizações sobre a arte de uma época, ou pelo menos ter muito cuidado quando o faz.

Perguntaria: porque a história da arte não tem acompanhado a renovação que ocorre na história social e história cultural?

2. A historiografia da arte não tem avançado muito e nem sempre obtido resultados satisfatórios em relação ao seu objeto de estudo. Talvez devido à complexidade do mesmo. Ela parece estar, em geral, em defasagem em relação à arte de seu tempo, apesar de muitas vezes interferir no andamento da mesma.

A história da arte se constitui como disciplina do conhecimento humanista, quando a arte começava a buscar a sua autonomia. A história da arte neste momento realiza o estudo da obra de arte isolada de seu contexto sociocultural e sem praticamente considerar o artista. Entretanto, ela ignora a arte de seu tempo, a arte moderna, marginalizando-a e sacraliza a tradição. Ao tratar a arte como sistema autônomo, ela realiza investigações utilizando critérios internos, isto é, formais.

Os métodos de estudo da arte no início do presente século, propostos por

Wolfflin, Worringer e outros têm uma relação forte com a arte e o pensamento, e agem inclusive como fundamento teórico de novas pesquisas visuais como, por exemplo, a abstração. No entanto, os seus estudos não contemplam a nova arte. Wolfflin no livro *Princípios fundamentais da história da arte* (1915) desenvolve a análise em torno das formas constantes abertas e fechadas, do linear e do pictural, dos planos e da profundidade do Renascimento e Barroco, defendendo as qualidades abstratas da forma e dando subsídios ao abstracionismo. No entanto, o seu método de estudo da arte é parcial porque privilegia apenas a forma, ignorando o artista e o seu contexto sociocultural. Valoriza a tradição em detrimento da modernidade.

Analisando a historiografia da arte, percebe-se que as metodologias propostas pelos historiadores e teóricos da arte durante algum tempo não conseguiram resolver os problemas relativos à transformação do sistema de signos visuais na modernidade, passando a ignorar por algumas décadas os mesmos. Os seus métodos abordavam questões relativas à forma e ao conteúdo que não se adequavam à arte moderna. Muitos historiadores adotaram a concepção idealista, na qual a arte da tradição se apresentava una, enquanto a arte moderna era vista como fragmentada e descontínua em relação à primeira.

Quando o historiador começou a investigar a arte moderna, este a concebeu como ruptura e negação da tradição, apresentando os movimentos artísticos de vanguarda num sentido

evolutivo e linear, dirigidos ao progresso futuro.

A história da arte tornou-se um repertório de sucessivos movimentos em ritmo acelerado e de heróis ou gênios (artistas), e acentuou o seu caráter europocêntrico ao sacralizar certos centros cosmopolistas produtores de vanguarda. Neste momento, a historiografia abandona a arte pré-moderna, por esta representar o mimetismo e estar em desuso, orientando o seu foco de atenção em parte à modernidade.

Hoje, a historiografia está revisando este posicionamento, fato que permite repensar o tratamento dispensado às artes moderna e tradicional, recuperando, assim, a pré-modernidade e terminando com o sentido antagônico que existia entre elas. Esta reabilitação das artes dos séculos XVIII e XIX proporciona a revisão de certos conceitos como, por exemplo, o de ruptura, e a percepção de que os processos de renovação da arte se caracterizam pela continuidade e descontinuidade. No caso da historiografia brasileira, os especialistas observam também estas questões e a presença dos discursos de identidade nacional ao longo do século XIX revelando, com isto, a continuidade destes em relação ao modernismo e uma nova visão do mesmo.

Percebe-se que a história da arte está sempre defasada em relação às transformações da arte de seu tempo, apesar de sofrer pequenas mudanças motivadas pelo pensamento de cada momento. Entretanto, estas tem sido extremamente tímidas no que se refere

aos problemas colocados pela própria arte.

3. Segundo Hans Belting, a história da arte como a arte na atualidade, encontra-se em crise, pois seu objeto de estudo perdeu as suas especificidades, rompendo as fronteiras antes demarcadas e que hoje se interpõe com a cultura e com a produção. (BELTING, 1989, p.40-66). A arte contemporânea destruiu os limites precisos que a separavam de outros objetos visuais constituindo-se, assim, num sistema-meio a outros sistemas de compreensão e de reprodução simbólica. Este fenômeno coloca em questão o objeto de estudo da história da arte que se legitimava pela sua distinção entre outros domínios do saber.

O problema da especificidade do objeto artístico remete a outra questão: a função da arte. Para Harold Rosenberg, os novos meios de comunicação asseguraram a maior parte das funções da arte. (BELTING, 1989, p.47). A imprecisão entre os limites da arte e os meios de comunicação torna incerto o papel que a primeira exerce.

Outros problemas que se colocam são aqueles relativos aos métodos de estudo da arte contemporânea, visto que esta utiliza novos suportes, tecnologias e muitas vezes se peculiariza pela produção de obras efêmeras como, por exemplo, as interferências realizadas no meio ambiente natural e no espaço urbano pelo búlgaro Christo, a arte do corpo e a

arte informatizada. Estas obras são geralmente documentadas por meio da fotografia,¹ a qual limita a percepção do historiador a respeito da noção do espaço, das cores, texturas, matérias... O historiador trabalha desta forma sem a presença de seu objeto de estudo, fato pouco comum no passado, e com objetos que não são mais de longa durabilidade.

Deve-se destacar que os historiadores da arte têm produzido poucos estudos sobre as novas modalidades de arte e acerca das abordagens condizentes aos mesmos. Segundo Marc Le Bot, é necessário delimitar novos pontos de vista teóricos para pensar a arte sem criar diferentes categorias entre presente e passado. (LE BOT, 1973, p.11).

O historiador precisa repensar as metodologias que vem utilizando para tratar o seu objeto de estudo, de forma a analisá-lo em sua complexidade estrutural e estabelecer relações com as situações sociocultural e artística de cada época.

Os problemas relativos aos limites e especificidades da arte, suas funções e as novas modalidades visuais exigem que o historiador reflita a respeito do encaminhamento da disciplina específica que é a história da arte. Será que hoje mais do que nunca ela não deve se aliar a outras áreas do conhecimento para tratar de forma adequada o seu objeto de estudo, e tentar com isto solucionar as suas

A arte contemporânea destruiu os limites precisos que a separavam de outros objetos visuais...

próprias crises? Estes questionamentos são um convite ao debate.

4. Outro problema que se coloca para discussão se refere ao uso de categorias históricas e periodizações européias para a análise da arte latino-americana, que não são adequadas à realidade da mesma.

Aceitando *a priori* o transplante de matrizes formais européias e norte-americanas para a América Latina, infere-se que as mesmas não são reproduzidas de forma igualitária e homogênea.

Examinando, por exemplo, a estatutária das Missões Jesuíticas, percebe-se a grosso modo que os indígenas produziram ora formas toscas, esquematizadas e frontalistas, ora formas volumosas, movimentadas e teatralizadas semelhantes às imagens barrocas européias. As interpretações temáticas e as representações formais revelam o seu imaginário, oriundo de uma cultura neolítica, destituído da erudição do artista europeu, e que se confronta com o imaginário dos jesuítas da contra-reforma. Elas denotam ainda a situação de conflito cultural e espiritual entre os indígenas, bem com as lutas territoriais entre dois impérios: espanhol e português. Logo, estas obras não podem ser "meramente" identificadas como barrocas, já que elas simbolizam o imaginário indígena face a este novo mundo que ele passa a integrar e que conserva muito da sua cultura primitiva.

Segundo Argan, a obra de arte como parte da estrutura cultural tem que ser considerada como matéria estruturada e como processo de estruturação, pois esta apresenta ao mesmo tempo um

sedimento de noções que o artista tem em comum com a sociedade de que faz parte, os modos convencionais de representação, as normas ou tradições iconográficas e a contribuição do artista. (ARGAN, 1992, p.29).

No caso da arte que é originada no contexto das Missões Jesuíticas, a noção de processo deve ser considerada, assim como as especificidades da obra enquanto representação simbólica destas sociedades.

Difícilmente, o historiador da arte encontrará na estatutária missionária formas homogêneas de representação visual, porque a composição cultural das obras é heterogênea face à cultura de seu tempo. Ele tem que levar em conta as especificidades de cada objeto, seus significados e a inserção cultural do mesmo.

Outro problema, decorrente do anterior que se percebe na historiografia da arte latino-americana é a generalização dos fenômenos artísticos, isto é, as tentativas de homogeneização destes, sem considerar novamente as especificidades estruturais dos objetos e dos sistemas socioculturais dos quais estes emergem.

É necessário repensar a historiografia da arte latino-americana, a partir das peculiaridades de seu objeto de estudo e das contribuições que este traz para a construção de novos sistemas simbólicos de representação visual. Nega-se, com isto, a visão simplista da mera cópia das matrizes européias e resgata-se as especificidades da arte e de seus sistemas de representação, face às propriedades de cada contexto sociocultural.

NOTAS

¹ Mesmo a fotografia não tem sido suficientemente estudada pelos historiadores da arte.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARGAN, Giulio C. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BELTING, Hans. *L'histoire de l'art est-elle finie?* Nîmes: Jacqueline Chambon, 1989.

BURKE, Peter. *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: UNESP, 1992.

FRANCASTEL, Pierre. *A realidade figurativa*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

LE BOT, Marc. *Peinture et machinisme*. Paris: Klincksilck, 1973.

Fontes e problemas metodológicos em história da arte. Trabalho apresentado na I Jornada de Estudos: Pesquisa em Artes Plásticas promovida pela ANPAP, Porto Alegre, em 23/08/93. A sua formulação teve em vista suscitar o debate.

MARIA LÚCIA BASTOS KERN: Doutora em História da Arte pela Universidade de Paris I, França; Professora do Curso de Pós-Graduação em História da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.