ABSTRACT: Aesthetic object and document at the same time, the work of art as a cultural structure, requires the use of an interdisciplinary methodology, capable of encompassing its multiple levels of signification. One possibility seems to be the "icon-logic": through it one can interpret the serial aspect of the image and, therefore, the technological horizon and the question of reproduction.

KEY WORDS: Art history, interdiscipline, iconology, signification, reproduction.

José Fernández Arenas propõe uma definição de história da arte, funcional aos nossos objetivos, na medida em que concebe a disciplina como *um sistema de conhecimento ordenado de como, num determinado lugar e num determinado momento, certas formas e obras que denominamos arte foram produzidas (reconhecidas ou não) por seus contemporâneos e conservadas (ou destruídas) como documentos de uma cultura.*

De acordo com isso, a história da arte não deve limitar-se apenas a descrever e documentar as obras, mas avaliar e explicar sua origem dentro de um contexto histórico, portanto relativo, porque possui antecedentes e uma sucessão posterior. Fazer história da arte será fazer a história de uma linguagem formal (sensorial) com implicações horizontais e verticais em diferentes níveis cronológicos, geográficos, ideológicos e econômicos. Uma vez mais, estamos diante do caráter interdisciplinar de uma ciência que luta por sua autonomia (ARENAS, 1986, p.23).

ANNATERESA
FABRIS

A história da arte como prática inter- disciplinar

Porto Arte, Porto Alegre, v.6, n.10, p.7-13, nov. 1995.

Estabelecer uma relação precisa, como faz Fernández Arenas, entre interdisciplinaridade e autonomia, implica reconhecer o campo de ação próprio da história da arte, ciência que corre o risco de ser abarcada pela história *tout court* e de ser confundida com seus objetos e métodos. Se é inegável que a história da arte é uma história *particular* em relação à história geral, não se deve perder de vista, contudo, o fato de que ela dispõe de instrumentos próprios para avaliar e analisar aquele produto chamado obra de arte, cujas mensagens, como lembra Argan, *não poderiam ser transmitidas de outra forma* (ARGAN, 1980, p.58).

Para que sua definição de história da arte se torne mais clara, Fernández Arenas propõe um modelo de pesquisa, articulado em dois eixos, no qual explicita as disciplinas com as quais esta deve dialogar para chegar a uma interpretação da obra e cujo ponto de partida é a determinação da natureza do objeto a ser analisado. No nível estético, as tarefas fundamentais cabem à história das formas, que diz respeito aos conceitos de estilo, à iconografia, que permite determinar a história das imagens, e à iconologia, que possibilita situar tais imagens no âmbito da história das idéias. No nível histórico, a interpretação deve lançar mão da psicologia, da sociologia, da economia para poder elucidar questões relativas à personalidade do artista, a sua origem social, as suas relações com o mercado, entre outras (ARENAS, 1986, p.141).

O modelo proposto por Fernández Arenas é evidentemente passível de variações. Por ser genérico, apresen-

ta determinadas ênfases que podem ser matizadas nas interpretações pontuais, dando lugar a outras articulações mais pertinentes ao objeto de estudo.

O que importa reter desse modelo é a verticalização a ele inerente, que demonstra que a obra de arte se insere num conjunto de relações que se projeta para além das operações técnicas que estão na base de sua existência.

Ao determinar o âmbito do *significado intrínseco* da obra de arte, Erwin Panofsky, um dos autores fundamentais para o modelo interpretativo de Fernández Arenas, convida o historiador da arte a levar em conta o *significado intrínseco* dos documentos de civiliza-

ção relacionados com o objeto de estudo. Como tais documentos dizem respeito às tendências políticas, poéticas, religiosas, filosóficas e sociais do momento histórico selecionado, Panofsky acredita que a busca do *significado intrínseco* é o terreno no qual as

diferentes disciplinas humanísticas se encontram num plano comum em vez de atuarem como servas umas das outras (PANOFSKY, 1972, p.24).

Para Panofsky a história da arte se configura como uma disciplina complexa, essencialmente interdisciplinar: através da obra, o historiador pode descobrir múltiplas conexões com as idéias, as crenças, a situação histórica dos homens que a criaram, fazendo da imagem o ponto de confluência de uma série de operações, cujo resultado final é a interpretação do *significado intrínseco*. As fontes de tal proposta metodológica são interdisciplinares, posto que Panofsky lança mão das idéias historiográficas de Warburg, que

...o historiador pode descobrir múltiplas conexões com as idéias, as crenças, a situação histórica dos homens que a criaram...

lhe ensina como passar da forma ao significado da forma, da filosofia de Cassirer, que lhe permite analisar o significado das formas simbólicas como conteúdo concreto da cultura humana, da psicologia de Jung, de quem aplica a formulação relativa aos modos de transmissão e de transformação da imagem, além de receber influências do criticismo kantiano, de alguns aspectos da fenomenologia e da Escola de Viena.

Panofsky concebe a obra de arte como um todo, constituído por três elementos estruturais: forma materializada, idéia (tema) e conteúdo. Forma e conteúdo não podem ser separados. O *documento humano* revela mais plenamente sua beleza, sua *dicção* quando seu vocabulário é decodificado: *a distribuição da cor e das linhas, da luz e da sombra, dos volumes e dos planos, embora agradável como espetáculo visual, deve ser também compreendida como portadora de um significado que ultrapassa o visual* (PANOFSKY, 1970, p.205).

Para poder efetuar essa decodificação, o historiador da arte não se limitará a verificar informações fatuais (suporte, condições de conservação, época, autoria, destinação), mas comparará a obra com outras do mesmo gênero a fim de determinar as circunstâncias de sua criação. Numa série de etapas que partem do geral e remetem para o geral e em cujo âmago se engasta a obra de arte, o historiador deverá ser capaz de:

1 - identificar o tema, determinar seu lugar histórico, separar a contribuição individual do artista daquela dos precursores e contemporâneos;

2 - estudar os princípios formais que controlam a tradução do mundo visível para construir a história dos motivos;

3 - observar as interrelações entre as influências das fontes literárias e os efeitos das tradições representativas para estabelecer a história dos tipos ou fórmulas iconográficas;

4 - familiarizar-se com as atitudes sociais, religiosas e filosóficas da época que está sendo estudada para corrigir sua visão subjetiva do conteúdo.

Ao fazer isso, sua percepção estética irá mudando e se adaptando cada vez mais à *intuição* original da obra. O historiador da arte deverá, portanto, conformar suas experiências de recriação estética aos resultados a partir da evidência da experiência estética. Não se trata de momentos separados, mas de dois processos que se interpenetram e constituem uma situação orgânica: a síntese recriadora serve de base à pesquisa arqueológica, do mesmo modo que esta dá suporte à recriação estética (PANOFSKY, 1970, p.39-41).

A partir de tais pressupostos, Panofsky estrutura seu método de análise, constituído por três ordens de significação. O primeiro nível, primário ou natural, corresponde aos motivos artísticos, estudados e definidos pela análise pré-iconográfica. O segundo nível, secundário ou convencional, resulta da relação dos motivos artísticos com os temas e os conceitos. As manifestações artísticas portadoras desse tipo de significado são denominadas imagens e as combinações de imagens recebem o nome de histórias e alegorias. A iconografia é a ciência que estuda tais significados, cabendo-lhe descrever e classificar as imagens. O *significado intrínseco* ou conteúdo representa o terceiro nível: resulta dos dois anteriores e seu âmbito é aquele dos valores simbólicos. Permite determinar uma *Weltanschauung* a partir da análise da personalidade psicológica

e do espírito da época, sendo o terreno da iconologia.

Através de uma *intuição sintética*, o historiador traçará uma síntese iconográfica, analisando os métodos compositivos e a significação das imagens. No terceiro nível o conhecimento histórico é o elemento abarcador. O historiador deverá demonstrar como, em condições históricas diferentes, temas e conceitos específicos expressam as tendências gerais e essenciais da mente humana. O *significado intrínseco* da obra deve ser comparado com as significações dos documentos com ela relacionados: é nesse momento que os valores simbólicos adquirem uma dimensão mais ampla que transcende o indivíduo e o integra num período histórico, numa concepção cultural e religiosa, por exemplo.

Argan, que considera a iconologia de Panofsky o método historiográfico *mais moderno e eficaz*, destaca aquela que parece ser sua maior contribuição: levar em conta não apenas a obra de arte na análise da modificação de um conteúdo, servindo-se de configurações artísticas menores, de cópias, de documentos de segunda ou terceira mão. A imagem desgastada, traduzida inúmeras vezes, transfigurada, é mais eloquente para o historiador da arte do que a imagem culta, controlada nas fontes, sistema formal por excelência, pois permite ter acesso a uma cultura difusa, a um significante ao qual podem ser atribuídos diferentes significados.¹

A iconologia interessa a um historiador da arte como Maurizio Calvesi por sua proposta fundamentalmente interdisciplinar, por seu método interpretativo global, capaz de vir à tona a lógica da produção das imagens. Denominando-a *iconológica*, Calvesi aponta mais uma de suas vantagens: "redimensionar criticamente aquela atitude

de de celebração acrítica da arte como um *valor* de qualquer modo resolutivo e resolvido e antropologicamente supremo, que facilmente se transfere, ela também, da contemplação idealista da universalidade catártica da arte e de sua autonomia àquela, ingenuamente materialista da função-guia do trabalho, do qual a obra é manifestação indubitável, mas não tautológica ou apodíctica".

No caso específico de Panofsky, Calvesi detecta uma possibilidade de leitura semiológica: quando se realiza a passagem da descrição pré-iconográfica à análise iconográfica é possível dizer que ocorre um movimento semelhante àquele que rege a análise remissiva semiológica, no momento em que se dá a passagem da denotação para a conotação, isto é, para aqueles significados que dependem da visão de mundo implícita na obra de arte.

Apesar dessas aberturas, que poderiam fazer da iconologia o ponto de integração das várias abordagens e das várias metodologias histórico-artísticas, Calvesi não deixa de mencionar aqueles que considera os limites do método de Panofsky: a concentração na obra como produto final com o consequente abandono da análise dos processos de produção materiais, econômicos e psicológicos; o apego a um historicismo de caráter idealista que o leva a valorizar a superestrutura e a excluir os aspectos arquetípicos do mundo das imagens.²

Há outras questões a serem analisadas em relação ao método de Panofsky, além daquelas já citadas, que redimensionam seu alcance, sem que isso signifique deixar de lado a percepção de sua proposta de integração interdisciplinar.

Embora no estudo dedicado a Ticiano, que data de 1926, Panofsky afirme o caráter incindível de forma e

conteúdo, não é isso que revela a sua prática analítica, voltada, ao contrário, para a exploração exaustiva de um significado, não acompanhada por uma igual consideração do universo formal. Seu método de análise está integralmente contido na frase inicial de *Iconografia e iconologia*, provavelmente seu ensaio mais famoso, publicado em 1939, no qual Panofsky escreve:

A iconografia é aquele ramo da história da arte que lida com o tema ou significado das obras de arte, em oposição a sua forma (PANOFSKY, 1970, p. 51).

O dualismo entre significado e forma, que emerge dessa afirmação, é, na verdade, obliterado por Panofsky, que se concentra exclusivamente no primeiro termo, interessado em buscar as fontes históricas de uma obra ou de um conjunto de imagens, adotando um procedimento no qual o verbal prevalece sobre o visual. Panofsky, mais do que ver, lê a imagem, fazendo de determinadas interpretações textuais a premissa exclusiva de sua análise e deixando, por isso, de lado as contribuições e as iniciativas dos artistas, que só parecem fornecer matéria-prima a seus exercícios altamente eruditos.

Apontar para tais questões não significa desconhecer a importância da iconologia e de sua abordagem interdisciplinar, e sim mostrar a complexidade da constituição de uma história da arte integradora, capaz de analisar a obra em sua dupla natureza de *objeto estético* e *documento*. A obra de arte como estrutura significativa permite, sem dúvida, que dela se extraiam elementos analíticos que nos revelam visões de mundo peculiares, mas não

se pode esquecer que tais visões se estruturam a partir das leis da representação plástica, de meios semânticos próprios, que não podem ser confundidos com outros instrumentos e outras práticas.

Pierre Francastel alerta para esse fato quando escreve em *A figura e o lugar*:

"A ninguém ocorreria a idéia de escrever ou de construir teorias sobre uma língua que não conhece. Porém, a muitos parece muito natural comentar *imagens*. O resultado é muito natural;

capta-se na imagem apenas o que se sabe ou que se acredita saber; ela é desarticulada sem nenhuma consideração por sua natureza ou sua significação. E, naturalmente, conclui-se que a imagem não contribui com nada mais do que nos

teriam mostrado a ciência ou a linguagem. Sem dúvida, a imagem não é o conceito, e muito menos o espelho fiel do real percebido. Como as matemáticas, o pensamento figurativo delimita um domínio preciso de nossas atividades intelectuais; possui suas leis, tem sua evidência; mas exige também uma aproximação ampla quando se querem descobrir todas as suas relações internas e suas relações com o mundo exterior" (FRANCASTEL, 1970, p.15-16).

Um alerta como o de Francastel poderá parecer paradoxal no universo cultural dos dias de hoje, dominado não tanto pela questão da imagem quanto por aquela da *imagem da imagem*. Isto é, pela problemática da duplicação, da multiplicação, da sobreposição de elementos heterogêneos, da estratificação de imagens, de códigos e

A obra de arte como estrutura significativa permite, sem dúvida, que dela se extraiam elementos analíticos que nos revelam visões de mundo peculiares...

junto com ele as noções de semelhança, de repetição, de reprodução, próprias do universo da comunicação de massa (BERTETTO, 1980), elemento fundamental na compreensão do fenômeno artístico contemporâneo.

A iconologia, ou melhor a iconológica vislumbrada por Calvesi, poderá ser um instrumento importante para a análise desse momento porque ela nos ensina a lidar com o caráter serial da imagem e, portanto, com o horizonte tecnológico e com as estratégias da duplicação, da multiplicação, da sobreposição. Mas é num ensaio pouco conhecido de Walter Benjamin, publicado em 1937, *Eduard Fuchs, o colecionador e o historiador*, que reside a possibilidade de compreender com maior riqueza as modalidades de presença da arte na sociedade oriunda da Revolução Industrial. Proposta de uma análise *materialista* das obras de arte, na qual se estrutura um método historiográfico globalizador, o ensaio de Benjamin detecta três novidades metodológicas na atuação de Fuchs: interpretação dos elementos iconográficos, consideração da arte de massa, estudo das técnicas de reprodução, analisados como elementos *destrutivos* da visão historiográfica tradicional. Escreve, de fato, Benjamin:

"(...) A consideração da técnica de reprodução permite compreender, como

em nenhum outro campo de investigação, a importância decisiva da recepção; permite assim retificar, dentro de certos limites, o processo de reificação que a obra de arte sofre. O estudo da arte de massa leva a uma revisão do conceito de gênio; com relação à inspiração que concorre para o devir da obra de arte, sugere não descuidar do momento da execução, a única que lhe permite tornar-se fecunda. Finalmente, a interpretação iconográfica demonstra ser indispensável não apenas para o estudo da recepção e da arte de massa; é capaz de neutralizar particularmente os abusos a que nos leva logo todo formalismo" (BENJAMIN, 1977, p. 94).

Recoloca-se, desse modo, a questão central desse debate: a necessidade de se pensar a arte e a história da arte como elementos integrantes de uma rede de relações, nas quais o aspecto estético é um dado fundamental, mas não único para a compreensão da obra de arte. Longe da autonomia fechada buscada por alguns historiadores, é necessário pensar a autonomia possível da obra de arte, aquela fisio-nomia peculiar que a diferencia de outros produtos culturais, no interior de uma síntese interdisciplinar, na qual venham à tona seus diferentes componentes, suas múltiplas articulações com o momento histórico e suas especificidades.

NOTAS

¹ Argan, *Storia dell'arte come storia della città*. Roma, Editori Riuniti, 1983, p.60-61, 66. A relação da obra culta com as transformações das imagens de consumo pode ser acompanhada em relação a *Laocoonte* (c. 50 a.C.) no livro de W. M. Ivins Jr., *Imagen impresa y conocimiento* (Barcelona, Gustavo Gili, 1975). Através de onze reproduções do conjunto escultórico, que vão do século XVI ao século XIX, é possível seguir as sucessivas transformações da imagem e as diferentes leituras que foram feitas dela. A propósito de tais imagens escreve Ivins: "A famosa estátua de Laocoonte foi descoberta em escavações efetuadas no século XVI. Tomando-a como modelo, foram feitas gravuras a vüril, água-forte e xilografias em intervalos freqüentes; seus autores foram vários, alguns haviam visto o original, enquanto outros trabalharam a partir de desenhos feitos para eles. Outros, por fim, basearam-se em impressos de primeira ou segunda mão realizados anteriormente. (...) Naturalmente, cada gravador formulou a informação que transmitia utilizando a rede de racionalidade própria a seu estilo de gravar. Há tamanha disparidade entre suas imagens que só graças a um grande esforço de imaginação histórica é possível perceber que todas elas pretendiam dizer a verdade sobre a mesma coisa. No melhor dos casos, há um vago ar familiar entre elas. Se tivessem representado borboletas ao invés de uma estátua famosa, teríamos dito que ilustravam diferentes famílias do gênero *Laocontidae*. (...) (p.131-132).

² M. Calvesi, "per una iconologia come icono-logica", in: E. Mucci - P. L. Tazzi, orgs. *Teoria e pratiche della critica d'arte*. Milano, Feltrinelli, 1979, p.47-54. Renato De Fusco, em *Storia e struttura: teoria della storiografia architettonica* (Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1981), realiza uma análise das diferenças existentes entre iconologia e semiologia. Enquanto a iconologia só se interessa pelo estudo dos símbolos artísticos, a semiologia se dedica à análise de todo tipo de signo. Panofsky estabelece uma distinção nítida entre o significado da obra e seus valores formais, ao passo que para Saussure a significação semiológica se resolve no âmbito dos elementos que compõem o signo, significante e significado. Se Panofsky realiza sua análise em três etapas, o semiólogo parte da coexistência de "imagem" e "conceito" naquela unidade que é o signo. A pesquisa iconológica resolve-se num ato de interpretação subjetiva, baseada na experiência da tradição, enquanto a semiologia trabalha a partir do Código (p.223-228). Para Omar Calabrese, o elo entre iconologia e semiótica deve ser buscado em Gombrich, que confia "no valor de algumas grandes normas configuracionais, entendidas como valores convencionais dependentes do conjunto de conhecimentos que constituem a rede de uma cultura. Os esquemas figurativos conferem à imagem o valor de uma codificação que elimina o conceito de uma visão inocente e 'natural' dos fatos visuais. (...)". Ver: *A linguagem da arte*. Lisboa, Editorial Presença, 1986, p.29.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARENAS, J. Fernández. *Teoría y metodología de la historia del arte*. Barcelona: Anthropos, 1986.
ARGAN, G. C. *Intervista sulla fabbrica dell'arte*. Roma: Laterza, 1980.
BENJAMIN, W. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Torino: Einaudi, 1977.
BERTETTO, P. L'immagine dell'immagine e la sua differenza. *Rivista di estetica*. Torino, v. 20, n. 4, p. 49-50, 1980.
FRANCASTEL, P. *La figura y el lugar: el orden visual del quattrocento*. Caracas: Monte Avila, 1970.
PANOFSKY, E. *Estudios sobre iconología*. Madrid: Alianza, 1972.
_____. *Meaning in the visual arts*. Harmondsworth: Penguin Books, 1970.

ANNATERESA FABRIS: Professora Titular em Teoria e História das Artes Plásticas
junto à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.