

ANNATERESA FABRIS

## A PESQUISA EM HISTÓRIA DA ARTE\*

"Milhões de artistas criam, apenas umas poucas centenas são discutidos ou aceitos pelo espectador e um número ainda muito menor é consagrado pela posteridade.

Em última análise, o artista pode afirmar quanto quiser que ele é um gênio, mas terá que esperar pelo veredicto do espectador para que suas declarações assumam um valor social e para que finalmente a posteridade o cite nos manuais de história da arte" (DUCHAMP, 1989).

O autor destas palavras não é um teórico e muito menos um historiador. É um artista, Marcel Duchamp, que demonstra ter uma clara consciência da relação entre produção artística e juízo crítico, entendendo este último tanto como fruição e decodificação quanto como operação historiográfica.

Mesmo um rebelde como Duchamp não pode desconhecer o fato de que uma forma artística não é significativa em si, por um ato de vontade de seu

*\* Comunicação apresentada no Seminário "A pesquisa no curso de Artes Plásticas: situação atual e perspectivas futuras", realizado no Departamento de Artes Plásticas da ECA/USP, a 23 e 24 de abril de 1992.*

Porto Arte, Porto Alegre, v. 4, n.7, p. 20-26, maio 1993

criador. Uma forma torna-se significativa quando se insere no circuito da comunicação social, quando o ato fruidor lhe confere um significado, que a retira da esfera da instrumentalidade imediata para inseri-la naquela da cultura e da história. Visto desse modo, o juízo crítico é sempre atual, mesmo que seu campo de atuação seja o passado. A cada leitura histórica não são valores cristalizados que se impõem e sim visões determinadas pela cultura presente, sem que isso signifique tornar obsoletas ou inoperantes as interpretações feitas no passado.

História da arte e crítica de arte tornam-se, desse modo, elementos indissociáveis, confirmando a afirmação de Venturi sobre a coincidência entre a interpretação histórica e crítica artística:

"História e crítica de arte convergem, portanto, para aquela compreensão da obra de arte, que não tem lugar sem o conhecimento das condições de seu surgimento, e que não é compreensão se não é juízo. O juízo é o ponto de chegada da história crítica da arte. (...) a história da arte necessita de uma consciência da natureza da arte e de uma experiência concreta da arte para distinguir se um quadro ou uma estátua são obras de arte, criações artísticas, ou se são antes fatos racionais, econômicos, morais ou religiosos. Por outro lado, como poderia um crítico compreender uma obra de arte, sem enquadrá-la na atividade de seu autor, sem relacioná-la com as outras obras de tendência afim ou oposta, sem fazer sua história, em suma? (...)" (VENTURI, 1967).

Um ponto de vista não muito diferente é aquele de Octavio Paz, para quem a crítica é o que constitui uma literatura, a qual não deve ser vista como uma soma de obras e sim como um sistema de relações, isto é, um campo de afinidades e oposições. Pôr as obras em relação significa "dispô-las, descobrir sua posição dentro do conjunto e de acordo com as predisposições e tendências de cada uma. Nesse sentido, a crítica tem uma função criadora: inventa uma literatura (uma perspectiva, uma ordem) a partir das obras" (PAZ, 1969).

Não é diferente a operação da história da arte, que cria constantemente novas perspectivas, novas ordens a partir das correntes artísticas dominantes no presente, que lhe permitem descobrir potencialidades insuspeitas em obras relegadas ao esquecimento, trazer à luz inteiros períodos deixados de lado em nome de valores estéticos diferentes e, não raro, em nome da ética e da política. A Idade Média como "idade das trevas" é uma invenção do Renascimento em seu afã de estabelecer um elo com o passado clássico, em grande parte negado pela arte do período intermediário, da qual se constrói uma visão negativa pelo fato de não se coadunar com as premissas estéticas daquele ontem revisitado pela consciência

presente. A estética barroca, negada pela voga neoclássica, volta a despertar o interesse dos historiadores da segunda metade do século XIX e não é difícil perceber e elo dessa releitura com a poética do impressionismo, que trazia para o primeiro plano questões relativas à luz transformadora, a um universo instável e em constante mutação. A descoberta da arte primitiva ocorre no momento em que são deixados de lado os pressupostos naturalistas, em que a tradição acadêmica é frontalmente rechaçada, em que se busca uma nova idéia de criação fora dos cânones convencionais e desgastados.

Os exemplos que vim dando servem de preâmbulo a uma proposta de reflexão sobre um processo em andamento - a revisão radical do século XIX - a partir da ótica pós-moderna, que derrubou boa parte dos mitos da modernidade e da vanguarda. É inegável que a história da arte que conhecemos hoje em dia foi forjada na perspectiva vitoriosa das vanguardas: é dela que vem a idéia dos pais fundadores da pintura moderna, é dela que deriva a longa lista de artistas a não serem levados em consideração, é dela que emana uma concepção da história da arte apenas como ruptura e não também como continuidade. É provável que, num primeiro momento, a redescoberta do século XIX se revista de exageros de valorização que virão compensar a ascense anterior e criar um quadro falso pelas razões opostas. Os artistas irão proliferar, todos serão vistos pelo prisma da expressão pessoal, serão propostas novas visões dos artistas modernos, tendentes a enfatizar sua relação com as linguagens contemporâneas, operações, sem dúvida, salutares, desde que equilibradas e desde que não transformem os manuais de história da arte em simples listas telefônicas, preocupados apenas em registrar nomes e datas.

Uma releitura efetiva do século XIX deverá envolver um feixe de questões capazes de fazer vir à tona a profunda dicotomia do período, de fazer compreender os caracteres próprios do gosto burguês, que encontra na chamada arte "pompier" a satisfação de valores que a modernidade e as vanguardas irão negar - conteúdo narrativo, verossimilhança fotográfica, documentação de um modelo social -, de fazer compreender ainda porque a arte moderna nega esses valores e propõe o estatuto autônomo, e assim por diante.

As tarefas que estou propondo são complexas e não podem ser resolvidas por uma análise apenas intrínseca da obra de arte, por um catálogo ou por uma abordagem biográfica, posto que o historiador que se dispuser a enfrentá-las deverá lançar mão de várias disciplinas e não apenas de seus conhecimentos de história da arte. Não quero dizer com isso que uma série de procedimentos de pesquisa e de análise não sejam válidos, mas concordo com Salvini quando aponta

a existência de diferenças fundamentais entre **filologia figurativa** e **história da arte**. Integram a categoria da filologia figurativa as pesquisas feitas em arquivos, as comparações estilísticas, as revisões de atribuições, novos esquemas cronológicos, que abrem caminho a novas avaliações críticas dos fenômenos artísticos, mas cujos resultados são ainda insuficientes para poderem ser classificados como história da arte. Esta só existe para o autor quando ocorre a reconstrução do processo que levou o artista a forjar a própria linguagem individual a partir dos materiais oferecidos pela língua comum de seu ambiente. Salvini sublinha enfaticamente o caráter pessoal dessa linguagem, brotada de um impulso lírico interior (manifestamente tributário da ideologia do eu romântico e não aplicável a todos os momentos da história da arte), mas não deixa de levar em consideração a rede de relações na qual se insere: influências culturais, estrutura social, papel do encomendante, etc. (SALVINI, 1982).

A distinção entre filologia e história da arte é também proposta por Argan quando fala de uma **história externa**, que investiga a autenticidade dos fatos a serem analisados, recolhe e controla testemunhos, e de uma **história interna**, que determina os motivos e os significados daqueles fatos na consciência de quem os viveu. Se a primeira é essencialmente analítica, a segunda é por definição interpretativa e a história da arte só existe quando se conjugam estas duas dimensões (ARGAN, 1983).

Documento/testemunho e interpretação têm em comum um objeto peculiar entre as criações culturais, fisicamente presente, matéria convertida em forma significativa, que não se dirige apenas ao olhar, mas que é portador de visões de mundo tanto quanto outras instâncias da civilização consideradas científicas pela nossa sociedade.

A história da arte é ciência? Sim, se usarmos os instrumentos filológicos e enquadrarmos a interpretação numa metodologia qualificada que permita dar conta de um fenômeno complexo, estético e social ao mesmo tempo. Quando me refiro ao fenômeno estético, não penso apenas no objeto finalizado, mas numa série de operações que me permitam desconstruí-lo e trazer à tona sua estrutura formal, sua temática, seus significados. Busco, portanto, determinar o que é próprio da matéria e da técnica, como se organiza a composição, quais são seus caracteres estilísticos, que símbolos mobiliza, a fim de dispor de uma visão completa da obra que está diante de meus olhos.

Se esse primeiro nível de análise dá conta do fenômeno estético, é necessário acrescentar-lhe um segundo nível, capaz de determinar o contexto

histórico no qual a obra é gerada. O contexto histórico não diz respeito apenas à moldura político-social de um determinado período, pois abarca ainda as finalidades e os destinatários da obra, o ambiente artístico e cultural, o trânsito social do produto artístico, a fim de completar o percurso que da gênese alcança a recepção. É nesse momento que o historiador da arte se deve abrir a uma abordagem interdisciplinar, pois os instrumentos da análise interna só podem dar conta do primeiro nível.

A história da arte pensada desse modo é antes de tudo **interpretação**. Interpretação de um fenômeno estético e histórico ao mesmo tempo, visto tanto do lado da obra de arte e de sua estrutura intrínseca quanto daquele de um modelo social que se formaliza através dela. É nessa fusão que o ver se torna saber, que o visível se torna legível, que a imagem adquire uma temporalidade que a recoloca no fluxo da história, daquela história que a engendrou e que se reconstrói graças à sua mediação.

A pesquisa histórico-artística terá condições de não se sentir inferiorizada perante outras ciências humanas mais em voga nos nossos dias ou perante a própria história e suas reformulações metodológicas somente se for capaz de passar do microcosmos de sua especificidade lingüística para o macrocosmos da história da cultura e das idéias, lançando mão de sua condição de "presente do passado", de "signo, sintoma ou documento icônico de uma maneira especial que o homem tem de manifestar-se por imagens, comunicando uma concepção do universo" (FERNÁNDEZ ARENAS, 1986).

Desse modo, a história da arte terá condições de satisfazer as exigências expressas por Henri Zerner no começo dos anos 70 num livro sintomaticamente intitulado **História: novas abordagens**, coordenado por duas figuras exponenciais da nova história, Jacques Le Goff e Pierre Nora. Criticando a história da arte tradicional por ser avessa à interpretação, Zerner propugna uma "ciência da arte" histórica e teórica, não mais crônica dos acontecimentos artísticos, mas aberta às conquistas da lingüística estrutural e da análise freudiana. Se o campo do diálogo interdisciplinar é mais amplo do que aquele apontado por Zerner, há, no entanto, em seu discurso um elemento que merece ser aprofundado: a concepção de arte subjacente àquela que definimos filologia figurativa. O que a filologia figurativa não revela com sua competência em descobrir obras e documentos, traçar a biografia dos artistas, decifrar autorias e datas, estabelecer inventários, é o húmus teórico do qual deriva, que tem suas raízes no Renascimento. A idéia da arte como um mundo em si, isolado dos outros aspectos da vida, transformada em esquema biológico por Vasari, ganhou um reforço no século XIX com a formulação idealista

de Hildebrand, que renovou a reivindicação de autonomia, ao conceber uma história determinada apenas pelo envoltório físico e por procedimentos técnicos seculares. Não é possível nesse momento seguir todos o desenvolvimento do texto de Zerner, que se confronta com as várias metodologias elaboradas nos séculos XIX e XX para poder melhor explicitar sua concepção de história da arte. O que é importante reter de seu discurso é a idéia de que a crítica histórica e as técnicas filológicas devem ser colocadas a serviço de uma interpretação, atenta às relações intrínsecas entre história da arte e história (notadamente a problemática da duração, feita de diferenças e descontinuidades), que não tema interrogar as obras e retirá-las do silêncio ao qual as relegou o museu (ZERNER, 1976).

Se a questão da interpretação volta a se impor com tanta força é porque me parece necessário sublinhar a urgência de dotar a história da arte feita no Brasil de instrumentos teóricos e analíticos que lhe permitam transformar de fato o visível em legível, que lhe permitam alcançar aquela dimensão complexa na qual o estético se encontra com o histórico. Não desconheço as dificuldades inerentes a tal tarefa, acrescidas por um campo de pesquisa quase todo a ser desbravado, pela precariedade de acervos, arquivos, bibliotecas, pela inexistência de um curso de formação de especialistas em nível de graduação, mas é a partir delas que devemos operar para transformar o negativo em positivo. Os cursos de Pós-Graduação existentes conseguem responder apenas em parte às exigências de uma ciência da história da arte porque estão muito mais voltados para a aprendizagem de conteúdos do que de metodologias, porque funcionam muito mais como repassadores de conhecimentos do que formadores de uma instrumentação efetiva, porque seu campo de ação é antes o ensino do que a pesquisa. Um curso de Pós-Graduação, a meu ver, deveria ser um **laboratório de pesquisa**, no qual professores e alunos compartilhem experiências, discutam idéias, resultados, aprendam no fazer e reflitam sobre o significado de acertos e erros, construam um saber que se reconhece parcial. Parcial por ser historicamente determinado, por responder a uma metodologia específica, por estar sujeito a revisões, por não aspirar à verdade e sim à validade de uma hipótese que se tornou interpretação pela conjunção de filologia e referenciais teóricos.

Parece-me importante sublinhar tais aspectos porque temo que a sedução inerente à aplicação da informática em nosso campo de estudos possa provocar um novo fortalecimento da filologia em detrimento da interpretação. Temo que o meio auxiliar, a memória eletrônica se transformem em fim último, fazendo perder de vista o salto qualitativo necessário a toda análise que possa merecer de fato o nome de história da arte.

Pesquisa, portanto, não é apenas coleta de dados, mas articulação de fontes e testemunhos num conjunto problemático, capaz de transformar o passado em presente, de atualizar as realizações de ontem à luz da consciência crítica de hoje. Não é um discurso atemporal, mas profundamente impregnado pela temporalidade contemporânea, que se confronta com princípios e valores de outras épocas, que deve compreender em sua especificidade sob pena de construir referenciais falsos e anacrônicos; por modos de visão, mais e mais conformados a partir do museu imaginário, que conferiu novos significados à obra de arte, que introduziu a descontinuidade na continuidade, que desintegrou o todo em prol da parte, que fez da experiência memória e confronto com o simulacro. Não é uma construção neutra porque toda análise implica escolhas e exclusões, que devem ser claramente assumidas como parte integrante de um discurso possível, de uma abordagem que tenta extrair significados de um objeto, mesmo sabendo que são provisórios e, quem sabe, "incertos"...

## BIBLIOGRAFIA

- ARGAN, Giulio Carlo. *Storia dell'arte come storia della città*. Roma : Editori Riuniti, 1983, p. 20.
- DUCHAMP, Marcel. *Le processus créatif*. Caen : L'Echoppe, 1989. (Tradução proposta por Margot Pavan em sua antologia de textos do artista).
- FERNÁNDEZ ARENAS, José. *Teoría y metodología de la historia del arte*. Barcelona : Anthropos, 1986, p. 33.
- PAZ, Octavio. Sobre la crítica. In:--- *Corriente alterna*. México : Siglo Veintiuno, 1969, p. 40-41.
- SALVINI, Roberto. Le nuove tendenze della critica e l'interpretazione della personalità artistica, ovvero autonomia ed eteronomia della storia dell'arte. In: VAYER, Lajos, org. *Problemi di metodo : condizioni di esistenza di una storia dell'arte*. Bologna, CLUEB, 1982, p. 15, 23.
- VENTURI, Lionello. *Storia della critica d'arte*. Torino : Einaudi, 1967, p.33-34.
- ZERNER, Henri. A arte. In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre, org. *História: novas abordagens*. Rio de Janeiro : Francisco Alves, 1976, p. 144-154.

*ANNATERESA FABRIS é professora do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. É autora de Futurismo: uma poética da modernidade (1987) e Portinari, pintor social (1990) e organizadora de Ecletismo na arquitetura brasileira (1987) e Fotografia: usos e funções no século XIX (1991).*