

MARIA LÚCIA BASTOS KERN



Historiografia da arte: revisão e reflexões face à arte contemporânea

RESUMO

Para se avaliar e compreender os problemas na atualidade da disciplina de história da arte deve-se fazer uma breve retrospectiva de sua historiografia, procurando refletir sobre as questões epistemológicas que a nortearam, bem como interrogar os conceitos relativos ao seu objeto de estudo e as metodologias decorrentes, a fim de propor soluções que possam dar conta do estudo da arte contemporânea. Com isto, observa-se de forma crítica o próprio campo de conhecimento, o qual é formado por pressupostos da estética, da crítica de arte e da museologia que não podem ser desprezados à medida que eles interferem nos conceitos teóricos e nas abordagens metodológicas.

No presente ensaio, tem-se em vista refletir a respeito das mudanças de estatuto da obra de arte e dos conceitos pertinentes, com o fim de discutir os problemas que a arte coloca hoje ao historiador.

PALAVRAS-CHAVE

Historiografia, história da arte e arte contemporânea.

HISTORIOGRAFIA DA ARTE: REVISÃO E REFLEXÕES FACE À ARTE CONTEMPORÂNEA¹

Recentemente, tem sido privilegiado o tema da historiografia da arte para nortear os colóquios, motivado pela consciência crescente entre os pesquisadores da necessidade de se fazer revisões críticas sobre o campo de conhecimento, seus conceitos, teorias e metodologias. Essas revisões dão início a importantes debates, que devem se conectar com as discussões epistemológicas que estão em curso em outros campos do conhecimento, sobretudo, no que se refere às ciências humanas com as quais a História da Arte encontra-se atrelada.

Esse fenômeno tem sido diagnosticado, de forma precipitada, como decorrente da crise das ciências com o fim dos grandes paradigmas e, no caso da História da Arte, pela perda de especificidades de seu objeto de estudo. A explosão dos diferentes campos científicos, dos objetos, dos métodos, a pluralidade das abordagens e o cruzamento com outras ciências conduziram os historiadores da arte a revisar e interrogar suas metodologias e questões epistemológicas. Eles procuram assim encontrar novas soluções, gerando com isto mudanças na disciplina, cujas fronteiras, hoje, encontram-se dilaceradas e povoadas por múltiplas metodologias.

No Brasil, essas revisões historiográficas são recentes e ainda limitadas, talvez motivadas pela pequena tradição da disciplina entre nós e a quase inexistência de formação sistematizada universitária de 3º grau e de estudos publicados nesse âmbito. Entretanto, o início desse debate, entre os pesquisadores, evidencia que a disciplina está em busca de explicações para as mutações que ocorrem nas práticas artísticas e que poderão ser benéficas para a continuidade das investigações.

Para se avaliar e compreender melhor os problemas na atualidade deve-se fazer uma breve retrospectiva da História da historiografia da Arte, procurando refletir sobre certas questões epistemológicas que a nortearam. Para tal, seria importante interrogar os conceitos norteadores relativos ao objeto de estudo e os modelos metodológicos a fim de propor novas questões que possam aumentar a sua capacidade de explicitar e de dar distintas sugestões. Com isto, observa-se de forma crítica o próprio campo de conhecimento, o qual é atravessado por pressupostos da estética, da crítica de arte e da museologia que não podem ser desprezados à medida que eles interferem nos conceitos teóricos e nas abordagens metodológicas.

¹ Palestra realizada no XXIV Colóquio Brasileiro de História da Arte, Belo Horizonte, UFMG, 27 out. 2004.

Na presente comunicação, tenho em vista refletir a respeito das mudanças de estatuto da obra de arte e dos conceitos pertinentes, com o fim de discutir as questões e os problemas que a arte coloca hoje ao historiador. Para tal, vou fazer a revisão de certas questões pontuais da historiografia da arte e considerar quando necessário o suporte do pensamento estético.

É no século XVIII, em pleno Iluminismo, que a História da Arte emerge de forma mais sistematizada com Johann Joachim Winckelmann (1717-68), contemporânea ao aparecimento dos museus, da crítica de arte e da Estética. Esta disciplina estrutura-se como teoria do conhecimento, desligada das tradicionais hierarquias entre razão e sensibilidade de origem platônica, que nortearam o pensamento artístico até esse momento. Na sua “História da arte da Antigüidade” (1764), Winckelmann abandona os critérios normativos clássicos, e introduz outra concepção filosófica, a crítica do conhecimento, fazendo da História da Arte uma disciplina autônoma.

Ao estudar a arte grega antiga, ele estabelece a articulação do presente com o passado, para projetar o futuro, bem como afirma o sujeito histórico, definido por uma identidade própria, como agente das possíveis mudanças. Ele faz da arte um dos meios pelo qual o projeto de modernidade pode ser concretizado, tendo em vista um mundo melhor. A partir desses pressupostos, o sujeito é livre de agir e independente do destino providencialista que o cerceava até então.

A historiografia de Winckelmann inaugura um fenômeno novo, pois ao abordar o passado por condicionantes do presente para planificar o futuro, ele delimita a ação do sujeito histórico na modernidade pela retomada constante da origem da arte como meio de produzir o novo.

A partir da historiografia da arte na Alemanha e da adoção do pensamento kantiano, Didi-Huberman verifica que a disciplina começa a se fundamentar num conhecimento desinteressado e objetivo, no sentido da verdadeira filosofia crítica do conhecimento. A História da Arte configura-se, assim, como disciplina universitária que tem em vista o conhecimento, em detrimento do julgamento normativo, apoiando-se no kantismo da razão pura mais do que na faculdade do gosto estético². Quando os historiadores da arte tomam consciência dessa mudança epistemológica, decidem praticar o discurso da universalidade objetiva e não mais o discurso da norma subjetiva, fazendo da arte o objeto de conhecimento.

A mudança produzida por Winckelmann e pela historiografia alemã no século XIX é significativa, tendo em vista que, após o Renascimento, com as Academias foi produzido o conjunto de regras do classicismo que originou um princípio de arte perfeita tão rígido e hermético que se materializou em “escolas” históricas, em detrimento de obras individuais. Esses princípios estimularam a imitação que era supervisionada por uma crítica onipotente e reservada às autoridades oficiais, com o fim de preservar o “grande gosto” e a “beleza soberana”, defendida por André Felibien

DIDI-HUBERMAN, G. *Devant l'image*. Paris: Minuit, 1990. p. 112-117. A “Crítica da razão pura” (1781) é concebida como aquela que pode auxiliar na fundação do saber verdadeiro.

em *L'idée du peintre parfait* (1707). A perfeição era avaliada pelos critérios salientados por Roger de Piles no *Cours de peinture par principes* (1700), tais como: composição, desenho, colorido e expressão.

A historiografia da arte levava em conta esses princípios, bem como considerava a perfeição da obra a partir da sua retórica, isto é, de sua capacidade técnica de descrição. O critério da invenção originária da retórica possibilitava a valorização da obra única. Philippe de Champaigne, por exemplo, destacou a respeito da pintura de Rafael: "É preciso admitir que o pintor sábio e judicioso sempre ultrapassou a si próprio na parte espiritual de sua arte, que parece dar fala às figuras e fazê-las dizer tudo o que o assunto pode pedir (...)"³.

Com o Iluminismo, o artista liberta-se das normativas artísticas e espirituais, mas a perfeição continua a ser perseguida, sendo mensurada pela qualidade moral evidenciada na obra e valorizada também por seu caráter pedagógico. Neste momento, as Academias perdem o poder de legislar a arte⁴ e Kant desenvolve reflexões sobre o gênio em particular, afirmando que o mesmo é dotado da "faculdade das idéias estéticas" e sabe "exprimir e tornar universalmente comunicável o que é indizível". Assim, ele defende que o gênio artístico opõe-se à noção de imitação da natureza, de origem platônica, rompendo com os critérios normativos das Academias de arte, oriundos da tradição humanista.

É com os românticos que emerge a noção de obra de arte absoluta, desejosos de experimentar a transcendência, eles buscam reduzir a obra a uma idéia, que estaria desligada da mesma enquanto suporte material. Essa é agora concebida em termos metafísicos, fato que leva ao desenvolvimento de uma verdadeira religião da arte, que se concentra nos novos templos: os museus. Estes se tornam ao longo do século XIX mais influentes que as Academias, visto que o seu acervo, constituído por obras-primas, passa a ser cultuado e objeto de estudo dos historiadores da arte. As novas instituições museológicas descontextualizam os objetos e ordenam os mesmos estabelecendo a articulação do passado e do futuro que se descortina, tendo em vista preservar o caráter sagrado e universal da arte.

Os museus ao adotarem certas coleções, resultantes de seleções e exclusões, criam um sistema de representação da arte que gera sérias conseqüências para a historiografia, tais como: as classificações, hierarquias, a sacralização das obras-primas, etc. A apresentação de obras eruditas e originais conduz a valorização de certos objetos em detrimento de outros, às vezes mais frágeis, mas importantes para o estudo da História da Arte. Como a disciplina é sistematizada no mesmo momento que emerge o museu, essa se relaciona com o seu projeto e subordina-se às suas coleções, seguindo os critérios de valorização das obras selecionadas em detrimento de outras⁵.

No século XIX, a historiografia da arte sustenta-se também nos grandes sistemas filosóficos e estéticos, dentre os quais se destaca o pensamento hegeliano que formaliza novas concepções de arte, artista e história⁶. As obras são concebidas como absolutas e seus ideais são tão elevados, sendo praticamente, inatingíveis.

Com Alberti, a retórica torna-se referência usual nos textos sobre arte, na França, tanto entre os partidários do desenho, como entre os da cor. Para ele, o pintor deveria ter como modelo o orador e procurar emocionar o público. IN: LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A cor eloqüente*. S. Paulo: Scitiliano, 1994. p. 199.

BELTING, Hans. *Le chef-d'oeuvre invisible*. Nîmes: J. Chambond, 2003. p. 28-30.

DAMISCH, H. *História da arte*. IN: LE GOFF, J. et alli. *A nova história*. Coimbra: Almedina, 1990. p. 68-70.

Para Hegel o objeto de estudo da história é a manifestação do processo divino absoluto do Espírito em sua caminhada gradual. Esta só é possível através da totalidade e finalidade do devir universal.

Hans Belting salienta que a falsa concepção de arte define o que uma obra deveria ser, mas que dificilmente seria realizável. Ela se formaliza enquanto um ideal romântico, mas não se concretiza. A perfeição da arte encontra refúgio na obra individual, agora portadora de “aura”. Esse ideal faz emergir um verdadeiro culto às obras dos grandes mestres, que é estimulado também pelos museus, conduzindo assim mais à celebração de mitos do que a arte propriamente dita⁷.

Os românticos produzem uma verdadeira revolução epistemológica ao conceberem que o homem é dotado de faculdades de conhecimento, porém proporcionais às suas necessidades e ambições metafísicas. A razão se constitui como uma das faculdades do espírito, que diferentemente dos iluministas, penetra na sua própria essência com o fim de desvendar as realidades invisíveis ou objetos espirituais⁸.

Nesse momento, a história é concebida como um movimento progressivo de tomada de consciência do Espírito transcendental. Com isto, a historiografia da arte se ocupa de questões imateriais e transcendentais. É neste sentido, que o discípulo de Hegel (1770-1831), Karl Schnaase (1798-1875) acredita que a evolução da arte se processa em direção a um fim que lhe é próprio e que transcende a personalidade individual do artista e o contexto social. O destino da arte é guiar a humanidade ao longo dessa evolução histórica, que teria como projeto integrar a natureza e o espírito⁹.

As questões do absolutismo estético e do gênio, caras a Hegel, repercutem nas ações das vanguardas e nos discursos historiográficos que recorrem à estratégia de sacralização da arte e dos artistas. Com a emergência da arte moderna e dos discursos de ruptura e de autonomia, os sistemas filosóficos universais dão lugar às teorias específicas de cada movimento de arte. As práticas modernas fazem da obra o seu objeto, buscando a sua essência e o conhecimento de domínio e competência próprios. Elas condicionam a disciplina, num primeiro momento, a rejeitar os pressupostos da arte moderna e, posteriormente, a nortear as suas interpretações das obras a partir de teorias e do conhecimento especializado, cujas fronteiras são bem limitadas. A fragmentação teórica é também decorrente da ausência de uma definição de arte. Assim, cada obra torna-se a representação de um programa que tem em vista uma teoria geral da arte¹⁰.

Hans Belting, no livro *Le chef-d'oeuvre invisible*, defende a tese de que a concepção de arte autônoma é uma descoberta moderna, que conduziu a nova noção de arte, cujo ideal não tem definição estabelecida. Assim, a arte moderna é portadora de idéias e a obra atua como demonstração das mesmas. Logo, a teoria da arte é realizada através da autoridade de obras particulares, porém consideradas universais por serem criadas a partir de idéias¹¹. Além disto, o artista é livre para pesquisar, sendo as suas obras de caráter experimental e direcionadas à busca de formas puras, que atuam como agentes das idéias. O historiador alemão apóia-se nas reflexões filosóficas de Schopenhauer (1788-1860), que delimita a sua concepção moderna de obra de arte, em parte, pela separação da forma e da matéria, pois seu fim é portar o conhecimento da idéia. Para Schopenhauer, a verdadeira obra de

BELTING, H. *Opus Cit.*, p. 13-14.

BAUMER, Franklin. O pensamento europeu moderno. Lisboa: Edições 70, 1990. vol II, p. 39.

MCEVILLEY, Thomas. Art, contenu et mécontentement. La théorie de l'art et la fin de l'histoire. Nîmes: J. Chambond, 1994. p. 133-134. Schnaase partiu suas reflexões sobre a disciplina da filosofia e de suas convicções religiosas a respeito da arte para elaborar a História das Artes Plásticas em 8 volumes.

BELTING, H. *Opus Cit.*, p.15.

BELTING, H. *Opus Cit.*, p. 21-22.

arte transforma a experiência individual em direção às coisas que podemos ver em numerosos objetos ou obras, isto é, a forma pura ou a idéia¹².

A valorização da forma repercute na moderna historiografia praticada por Heinrich Wölfflin (1864-1945), cuja abordagem formalista origina-se da crença de que a autonomia da arte e a concretização progressiva do absoluto na forma lhe são inerentes. Assim, ela é independente de fenômenos externos, como, por exemplo, as transformações sociais e os eventos históricos, pois ela os transcende. O formalismo, apesar de seu fundamento neo-kantiano, é tributário também a Hegel, no que se refere à noção de arte como atividade do espírito.

No plano historiográfico, conceber a autonomia da arte implica na possibilidade de desenvolver uma história interna da mesma, sem os condicionantes das funções sociais que possa exercer. Assim, a História da Arte é a história das formas e da beleza nelas contidas.

Wölfflin, no seu estudo sobre o *Renascimento e Barroco* (1889), elabora conceitos formais que delimitam os dois estilos de arte, de modo mais amplo. No entanto, mais tarde, ao estudar a forma de uma obra, ele procura analisar cada parte da mesma, pois a relação da parte com o todo pode revelar os tipos individuais do estilo. O desenho, a cor e a luz são elementos que auxiliam nesse processo de identificação. Ele estuda tanto o estilo de uma escola, quanto o de um país e individual, buscando na expressão da percepção que a arte porta o aperfeiçoamento das visões de mundo¹³.

Os formalistas, como Konrad Fiedler, Adolf Hildebrand e Wölfflin, praticam diferentes métodos e defendem distintas concepções de arte e idéias, porém delimitados pelos critérios internos, os quais relegam o conteúdo, as significações e os condicionantes externos da obra.

A estética do século XIX, pautada na autonomia, exerce papel importante nas reflexões que são incorporadas no campo da arte, pela crítica e produção, sendo que o juízo de gosto passa a ser também assimilado pelos próprios artistas¹⁴.

No século XX, a idéia de progresso em arte continua ainda filiada à noção de evolução espiritual da humanidade. É neste sentido que Wölfflin salienta Ticiano como um “grande indivíduo”, isto é, um artista da história mundial no sentido hegeliano, que conduzia a humanidade em direção ao apogeu e ao fim da história¹⁵.

Essa concepção historiográfica permeia os estudos de outros historiadores mais recentes que Wölfflin, como os do norte-americano Clement Greenberg (1909-1994), cujas idéias se pautam no formalismo e na noção de absoluto. Em 1967, Greenberg escreve, por exemplo, que “os princípios de valor objetivos” operam, sem a cumplicidade da pessoa. Seus julgamentos são “involuntários”. Detentor do verdadeiro gosto saboreia-se o prazer de saber que em arte, as coisas se fazem, sem o seu domínio¹⁶. Estas idéias esboçadas de forma sintética justificam as suas dificuldades em aceitar a arte Pop. Como Wölfflin, ele pensa que a dinâmica da arte se processa no

¹² BELTING, H. *Opus Cit.*, p.15-16. Ele apresenta essa concepção em *Parerga und Paralipomena* (1815).

¹³ WÖLFFLIN, Henrich. *Conceitos fundamentais de História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p.9.

¹⁴ BOZAL, V. (coord.) *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Madrid: Visor, 1996. Vol. II, p. 191.

¹⁵ MCEVILLE, T. *Opus Cit.*, p. 135.

¹⁶ GREENBERG, C. *Complaints of an art critic*. *Artforum*, out. 1967. IN: MCEVILLE P. *Opus Cit.*, p. 147.

encadeamento e na continuidade, isto é, nos princípios que estabelecem as ligações do passado com o presente. Neste sentido, ele procura identificar as relações de ordem formal entre as obras.

Outra questão importante a salientar é que a filosofia moderna supervaloriza a arte moderna européia, declarando-a como a encarnação de critérios universais. Logo, um modelo hegemônico a ser seguido, no qual as diferenças estéticas e culturais não são consideradas e terminam interferindo na historiografia da arte.

Thomas McEvelley, em *Art, contenu et mécontentement*, apresenta as vanguardas divididas entre a defesa da concepção romântica e idealista de arte e uma atitude crítica em relação aos conceitos vigentes. A primeira seria aquela liderada por um grande número de artistas, Malevitch, Kandinsky, Mondrian, etc., que busca através da arte se aproximar do Sublime e do absoluto; enquanto Duchamp seria a figura emblemática que lideraria a postura crítica e desmitificadora da experiência artística.

O historiador norte-americano acredita que a arte moderna defende dois pontos de vista, que ele considera complementares e inseparáveis: a história e o indivíduo. A história como força motriz que faz avançar as mudanças e o progresso, ao passo que o indivíduo seria estimulado pela importância que a história lhe confere, sendo considerado como o herói portador de inovação que aciona o mundo social¹⁷. Nesta acepção, o original e o novo seriam as forças diretivas da história.

Para Belting, os artistas de vanguarda que renunciam e se opõem a noção de obra de arte romântica e ao mito do grande mestre de arte, como Duchamp, colocam em descrédito o estatuto da obra e salientam o seu anacronismo. Eles assumem uma posição contrária e crítica em relação às concepções vigentes ainda nos museus e academias. Suas propostas não correspondem mais a esses ideais míticos e transcendentais. Belting pensa que a natureza utópica da arte moderna entra em conflito com o caráter acabado e limitado das obras individuais e experimentais, que antecipam a arte do futuro e se projetam além delas mesmas¹⁸.

No campo da historiografia da arte moderna, observa-se a preponderância dos pensamentos iluminista e romântico, visto que muitos historiadores consideram os movimentos de vanguarda, a partir da análise da evolução das inovações, dentro de uma perspectiva temporal linear e teleológica: o seu fim é o progresso espiritual. Esta acepção de tempo mesclada com o mito do sagrado focaliza o encadeamento ordenado de soluções formais, acentua o discurso especializado e relativamente independente de outros campos de conhecimento e práticas culturais, assim como hipervaloriza o caráter heróico dos artistas que inventam e criam incessantemente o novo em busca de um fim de natureza transcendental. Assim, a abordagem formalista encerra o processo de interpretação da arte, não conduzindo a outras interrogações, nem ao vislumbamento da sua complexidade. No entanto, permite a ilusão da existência de unidade na disciplina, pois esse enfoque pode ser utilizado em diferentes práticas artísticas e momentos

17

MCEVELLEY, T. *Art, contenu et mécontentement. La théorie de l'art et la fin de l'histoire*. Nîmes: Jacqueline Chambon, 1994, p. 122-4.

18

BELTING, H. *Opus Cit.*, p. 18.

históricos. As monografias decorrentes, com pretensões totalizadoras, também se valem dessa prática historiográfica, acentuando as relações de sucessão e continuidade em busca da perfeição absoluta da arte. Entretanto, a sucessão de formas é resultante de certas descontinuidades, das quais emerge o novo e que não são justificadas pelo formalismo.

Neste sentido, Wölfflin destaca em *Conceitos fundamentais da História da Arte* (1915) que o objetivo da história científica da arte é descobrir a lei natural que opera as transformações em arte. A lei natural estaria relacionada com o olhar humano. Para ele, a capacidade de ver tem também a sua história e o descobrimento desses estratos óticos deve ser considerado como tarefa primordial da história artística¹⁹.

Outra concepção de história vinculada à noção de progresso é aquela cognitiva, oriunda do pensamento kantiano, que tem como principal expoente Erwin Panofsky (1892-1968). Ele exerce, no século XX, função expressiva nos EUA, onde se torna autoridade respeitável com o método iconológico. Este permite inúmeras respostas para certas questões relativas às artes da Idade Média e do Renascimento, sem colocar em discussão as propriedades essenciais das obras. Ele, ao não aceitar os pressupostos do formalismo, não olha o quadro e os aspectos estéticos e sensíveis do mesmo, preferindo trabalhar com as múltiplas fontes literárias para entender os significados das alegorias e símbolos e como estes foram mantidos ou transformados com o tempo em diferentes sociedades. A sua história da arte é a história da significação, a qual tem o caráter meramente informativo e de conhecimento. Ele se detém apenas nas categorias relativas à representação objetiva que homogeneizam a obra como parte de um conjunto, no qual ela perde a sua identidade e o seu caráter sensível²⁰.

A História da Arte, como conhecimento objetivo, está marcada pela positividade e ainda muito presente na historiografia, principalmente, naquela que se apóia na Semiologia, que tem como fim identificar os significados das imagens e as mensagens, das quais elas são portadoras²¹. O discurso das certezas norteia este método de abordar a obra, cujas origens situa-se no campo da lingüística, tendo assim a convicção de que a mesma é plausível de ser lida e traduzida em busca da verdade²².

Hoje, essas abordagens historiográficas não permitem a compreensão da complexidade da arte contemporânea, que se produz a partir de mudanças substanciais em relação à arte moderna. As práticas artísticas das últimas décadas, como performances, instalações, vídeos, etc., colocam em xeque o estatuto da obra de arte, da peça única, se rebelando contra o mercado de arte e se alinhando, conforme Jean Baudrillard, ao destino físico dos objetos degradáveis²³. As formas efêmeras são desprovidas de intenções originais da peça única. Conforme Joseph Kosuth, o artista não se exprime mais por meio da autoridade da obra assinada, mas faz proposições²⁴ ou utiliza o seu próprio corpo procurando suplantá-lo, assim como a sua palavra ou a sua fala no vazio que essa deixou. Em lugar da obra surge o espetáculo, que fica registrado pela fotografia ou vídeo.

WOLFFLIN, H. *Opus Cit.*, p. 23.

Ver o método iconológico do autor no livro: *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1991. Essa historiografia condiciona-se à visão de ciência e às dificuldades vividas por Panofsky e outros que fogem do nazismo e do controle ideológico.

A iconologia aproxima a interpretação da arte das estruturas lingüísticas ao buscar a gênese das imagens, conduzindo à Semiologia.

Poderia-se ainda destacar a *História Social da Arte*, cujos expoentes são Frederik Antal e Arnold Hauser, que se apóiam no materialismo histórico.

BAUDRILLARD, J. *Le système des objets*. Paris: Gallimard, 1968. p. 127.

BELTING, H. *Opus Cit.*, p. 499.

O olhar crítico do artista em relação às convicções da arte moderna - autonomia, originalidade, autoria, teleologia - levam à banalização do gesto criador, ao empréstimo de formas, materiais, técnicas e linguagens do mundo massificado, do consumo e da comunicação, não possibilitando mais ao historiador a manutenção de enfoques, essencialmente, formalistas e idealistas da obra e do artista, ou apenas dirigidos à representação.

A história da totalidade, da unidade espiritual, da temporalidade linear e do progresso do Espírito também foi discutida nas obras de Michel Foucault, como *Arqueologia do saber* (1968) e *Ordem do discurso* (1970), onde ele coloca em questão as concepções de História fundamentadas no pensamento filosófico hegeliano²⁵.

Hoje, os artistas retornam às artes do passado e, mesmo, moderna, fazendo assim um percurso retrospectivo, sem produzir a retórica das rupturas das vanguardas históricas. Apesar das transformações, suas práticas continuam sendo desenvolvidas a partir de idéias e intenções, porém as últimas não se revestem mais de aspirações utópicas. Segundo Belting²⁶, o papel consciente do olhar retrospectivo do artista e da via percorrida tem o fim de avaliar a natureza da arte e as suas funções, devendo ser também objeto de reflexão pelo historiador.

Essas mudanças não se enquadram nos critérios da historiografia tradicional, de obras originais e eternas, de evolução e progresso espiritual, de arte universal monolítica ou restrita às categorias, tais como pintura, escultura, gravura e desenho. A sua complexidade amplia-se, à medida que o historiador observa a pluralidade, a fragmentação, a mudança de estatuto da obra e a função assumida pelos artistas de reinterpretarem o passado.

As vinculações da arte contemporânea com outros campos do saber e das atividades culturais acentuam os questionamentos da História da Arte que até então trabalhava com o conhecimento especializado e restrito a abordagens cerceadoras, internas ou externas às obras. Além disto, a instabilidade da arte contemporânea, as polêmicas internas ao seu campo e lançadas para fora do mesmo, bem como a sua constante constituição dificultam a sua definição. O que vem a ser arte contemporânea? É o critério temporal que a delimita ou as mudanças ocorridas na essência das práticas artísticas e do estatuto da obra? Como o historiador pode trabalhar com obras efêmeras, cuja memória só é mantida por meio do registro fotográfico e do vídeo, considerando que os mesmos apresentam limitações perceptivas de espaço, volume, cores, textura, etc.? Como estudar as obras produzidas de modo interativo na Internet, sem acompanhar o processo de execução? A pluralidade de práticas artísticas na atualidade e a integração com outras atividades cotidianas conduzem a uma série de questões, levando as antigas certezas a se desagregarem. Elas nascem de perguntas que não foram postas, anteriormente, e nem mesmo colocadas à prova pelos distintos procedimentos metodológicos utilizados pelos historiadores²⁷.

No caso da historiografia da arte, o pensamento de Kant não pode deixar de ser destacado.

BELTING, H. *L'Histoire de l'art est-elle finie?* Nîmes : J. Chambond, 1989. p. 79-80.

KERN, Maria Lúcia. XXIII Colóquio Brasileiro de História da Arte, Rio de Janeiro, 2004.

Atualmente, observa-se nas ciências humanas o enfraquecimento do sujeito como centro dos processos sociais, cognitivos e artísticos, fenômeno que conduz a historiografia da arte a repensar o modelo científico de origem romântica. Inicialmente, a ênfase era dada à subjetividade, pois o sujeito era considerado como o articulador e criador de sentido social. Hoje, a importância reside no mundo social, no papel que a arte exerce neste mundo, no estatuto da obra, nas suas funções e propriedades estéticas. Quando necessário, o historiador descentraliza o sujeito e trabalha com atores anônimos para diagnosticar melhor a função da arte frente aos fenômenos coletivos, às estruturas mentais e ao imaginário de diferentes grupos sociais. Assim, a História da Arte não é concebida apenas como uma história de obras, formas e artistas, mas como cultura visual produzida por homens e grupos sociais que colaboram nas expressões de sentidos de mundos. Isto, entretanto, não significa o abandono do artista-indivíduo e das singularidades de sua obra, já que elas revelam, ao mesmo tempo, a sua individualidade e a sua relação com o seu meio cultural.

No momento em que as dimensões de sentidos partem das esferas culturais, que o sujeito não é mais considerado o agente de transformações históricas, que as teleologias desaparecem, os programas e projetos normativos enfraquecem, a História da Arte deve enfrentar essas mudanças de paradigmas com os quais ela se norteava. Ela é assim obrigada a repensar suas teorias e metodologias.

A historiografia atual está em construção, ela não tem formas definidas. Os historiadores e filósofos da arte têm feito revisões epistemológicas com o fim de buscar soluções diante da complexidade e das interrogações que as práticas contemporâneas colocam. É nesse sentido que os estudos, as reflexões teóricas e as metodologias têm sido retomados, como aqueles produzidos por Alby Warburg (1866-1929) e Carl Einstein (? – 1940).

Warburg, contemporâneo de Wofflin, opõe-se ao formalismo e ao positivismo dominantes na historiografia da arte do início do século XX, propondo o desenvolvimento de estudos interdisciplinares²⁸. Ele tece as relações entre as experiências individuais e os sistemas simbólicos vinculados às tradições culturais, dentre os quais a arte é um meio de expressão. Além disto, ele difere de seu tempo porque não considera a noção de ruptura, mas trabalha com as continuidades e permanências. Ele cria o método iconológico e recorre a instrumentos analíticos interdisciplinares que permitem a análise dos contextos sócio-culturais em que as obras foram produzidas, procurando as suas gêneses e significações. Porém, Warburg não se atém apenas no estudo dos símbolos e alegorias como Panofsky²⁹. O método iconológico tem em vista se constituir como a primeira etapa de suas pesquisas, isto é, assegurar um estoque de conhecimentos históricos e literários indispensáveis para analisar as representações.

Warburg, nos seus estudos sobre o Renascimento, é pioneiro da História social da arte porque ao trabalhar com o objeto artístico ele considera a trama de relações que se estabelecem entre os mecenas, humanistas e artistas, assim como a função social

Warburg apóia-se em parte na historiografia de Jacob Burckhardt - Escola de Viena - que se notabilizou pela criação de uma História Cultural, na qual a arte é considerada peça fundamental para o seu estudo.

O conceito de tradição emerge de seus estudos, porém não apenas na acepção de vínculo com o passado, mas também como reconstrução da história.

exercida pela obra naquele momento³⁰. Além dessa trama de relações, ele estuda as redes culturais construídas entre os centros econômicos do norte europeu e do sul, assim como a mentalidade dos artífices, artistas e clientes. Analisa também a identidade social dos colecionadores e o estímulo que dão para a renovação do gosto. Para Warburg, o estilo e o gênio não são graças divinas, mas resultantes de uma “energia consciente” e da “vontade social”.

A originalidade de seu método, na época, consiste em relacionar as imagens e documentos escritos, interrogar as obras, não somente sob ponto de vista formal, mas também de seus sentidos e funções. Nessas conexões estabelecidas, Warburg insere tanto obras clássicas eruditas como efígies de rituais funerários e objetos de caráter popular, elucidando assim a cultura visual da época focalizada. A sua História da Arte apresenta o caráter associativo, cujos métodos e interpretações são sempre renovados diante de novas pesquisas. Neste sentido, ele estabelece a relação da pintura de Botticelli com expressões gestuais, com a dança, identificando-os com as paixões e emoções, pois acredita que a imagem não se constitui como um saber fechado, mas como um movimento que requer as dimensões antropológicas do ser e do tempo. A partir dessas conexões com outros campos do conhecimento, da recorrente busca de questionamentos e soluções ele repensa a disciplina, abandonando a linearidade, as tipologias e desenvolvendo o conceito de *pathosformal* que inaugura uma nova percepção do Renascimento. Esse conceito se elabora pela observação das imagens, através dos gestos e movimentos das figuras, de diferentes estados psíquicos. A partir do *pathosformal* ele verifica o caráter híbrido da arte do Renascimento, rompendo assim com a visão homogeneizadora do formalismo de Wölfflin³¹.

Outro historiador alemão, que só é reconhecido, na Europa, mais recentemente, é Carl Einstein³². Entre 1910 e 1930, ele desenvolve uma prática historiográfica pautada no questionamento de conceitos e métodos e num pensamento aberto a outros campos da ciência, pois tem consciência que o saber específico não possibilitaria a compreensão da complexidade das imagens artísticas. Ele escreve para a revista *Documents*³³, produz livros, podendo se destacar os estudos a respeito do Cubismo, de Georges Braque e da estatúria africana. É em Paris que ele conhece o Cubismo e percebe a importância da invenção de Picasso e Braque, pelo fato de que transformando as formas plásticas, eles transformam a visão e, assim, as coordenadas do pensamento. A criação de novo espaço pelo Cubismo é analisado por Einstein, como a negação e a decomposição do espaço antropocêntrico clássico. Isto significa a decomposição do saber humanista, enquanto a colagem evidencia a destruição da realidade convencional³⁴. Para ele, a tarefa da História da Arte seria a de compreender as imagens da arte, fenômeno que conduziria ao “entendimento de sua eficácia como fundamentalmente sobredeterminada, alargada, multifocal, invasiva.” É em todas as frentes do pensamento – matemática, filosofia, psicanálise... - que a imagem exige ser experimentada e que Einstein procura compreendê-la³⁵.

Vide: WARBURG, A. *Essais florentins*. Paris: Klincksieck, 1990.

Ver DIDI-HUBERMAN, G. *Savoir-mouvement*. IN: MICHAUD, Philippe A. *Aby Warburg et l'image en mouvement*. Paris: Macula, 1998. p. 7-22. DIDI-HUBERMAN, G. *L'Image survivante. Histoire de l'Art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Minuit, 2002.

Ele é introduzido na França em 1978, por Jean Laude no catálogo da exposição *Paris-Berlin 1900-1933*, no Centro Cultural Georges Pompidou. Einstein foi discípulo de Wölfflin e George Simmel e depois de formado se afastou do meio acadêmico. DIDI-HUBERMAN, G. *Devant le temps*. Paris: Minuit, 2000. p. 163-164.

A revista *Documents – Doctrines, Archéologie, Beaux-Arts, Ethnographie* é criada, em 1929, por Georges-Henri Rivière, na época diretor do Museu do Homem. Einstein participa do seu comitê editorial e Georges Bataille como secretário e redator. Como seu sub-título evidencia, é uma revista de caráter pluralista para a qual os surrealistas colaboram e cujas metodologias são muitas vezes experimentais. Ele escreve para outros periódicos alemães importantes, nos anos 20, como, por exemplo, *Propyläen-Kunstgeschichte* e *Kunsliteratur*.

DIDI-HUBERMAN, G. *Devant le temps. Opus Cit.*, p. 196-198. A colagem é também interpretada como a reafirmação do fazer artesanal diante da mecanização do mundo moderno.

Ele concebe a História da Arte como uma luta, um conflito, uma tensão, difícil de ser apaziguada, porque como fato ele quer pensá-la como conflito e luta de formas contra formas de experiências óticas, de espaços inventados e de figurações sempre reconfiguradas. Como discurso que requer a interpretação dessas figurações e reconfigurações, ele procura exercer uma luta, contrapondo pensamentos, não aceitando a clausura da disciplina praticada no meio acadêmico. Einstein constrói uma História da Arte contra o modelo estético do juízo de gosto kantiano e idealista, visto que a obra não é destinada a agradar a sensibilidade, sendo a seu ver um conhecimento fundamental. Ele critica assim os critérios de beleza, que levam à adoração das obras fazendo delas verdadeiros fetiches. Didi-Huberman salienta a importância de seu pensamento, visto que hoje, a filosofia analítica anglo-saxã tenta criar uma estética normativa³⁶.

Einstein, no seu estudo sobre Georges Braque, acredita que o historiador ao julgar a arte pelo critério estético da beleza se recusa em afrontá-la, pois acabaria isolando-a do conjunto da história, bem como de seus procedimentos formais e da sua eficácia antropológica. A estética ignora a imagem, a sua relação com a produção de saber e o uso do pensamento, apoiado na força mítica pelo viés de uma metafísica da totalidade. Para ele, a “missão da história da arte reside (...) num estudo das condições que engendram as obras, e não num simples alinhamento histórico e descritivo das imagens”³⁷.

As suas reflexões sobre história da arte não são apenas teóricas, mas também práticas, sobretudo, aquelas realizadas no estudo da estatuária africana. Neste, ele propõe o método genealógico, no qual a origem e a novidade combinam-se dialeticamente, porque a origem não é pensada como fonte do futuro e nem a novidade é pensada como ruptura com o passado. Einstein procura analisar as esculturas africanas ultrapassando seu caráter etnográfico, religioso ou como refém do uso que a arte moderna faz delas. Ele parte da consideração do Cubismo, do espaço tridimensional, buscando analisar a experiência formal e rearticulando nela os elementos antropológicos próprios às culturas africanas. “É passando do geral para o particular que a etnografia pode oferecer novos temas de estudo ao historiador da arte”³⁸. Assim, ele acredita que abre caminhos para a pesquisa pontual das artes africanas. Einstein cria uma nova metodologia, na qual concilia a história da arte e a antropologia, sem deixar de produzir a análise formal das obras. Esta análise se faz via Adolf Hildebrand que afirma a exigência formalista da “visão à distância” da escultura e que Einstein a articula com as condições culturais e religiosas africanas, partindo da noção de espaço do Cubismo³⁹.

Como se pode observar, as reflexões teóricas e os métodos desenvolvidos por esses historiadores alemães nos permitem verificar que eles se atêm às questões internas e externas às obras, recorrem a outros campos do conhecimento e estabelecem uma rica trama de associações que possibilitam chegar a respostas diversas daquelas homogeneizadoras, idealistas ou com enfoques utilitaristas, como no caso das artes africanas. Essas questões trabalhadas por eles estão sendo retomadas, pois se inserem

DIDI-HUBERMAN, G. O anacronismo fabrica a história: sobre a inatualidade de Carl Einstein. IN: ZIELINSKY, Mônica. *Fronteiras: arte, críticas e outros ensaios*. Porto Alegre: UFRGS, 2003. p. 24-25.

DIDI-HUBERMAN, G. *Opus Cit.*, p.27-28.

EINSTEIN, C. Georges Braque p. 17-8. IN: DIDI-HUBERMAN, G. *Opus Cit.*, p.33.

EINSTEIN, C. La sculpture nègre. p. 3 e 5. IN: DIDI-HUBERMAN, G. *Opus Cit.*, p. 46.

DIDI-HUBERMAN, G. *Opus Cit.*, p. 43-6.

no debate epistemológico que ocorre no campo da História da Arte, no qual o estatuto da obra, intenções, usos, funções e fins estão em pauta, porém sem esquecer que a arte tem um pensamento visual que lhe é próprio. Com isto, não se pretendeu apresentar essas metodologias como receituário, face à pluralidade de métodos possíveis, mas expor de modo sintético estudos pouco conhecidos no Brasil para se inserirem no debate contemporâneo. A História da Arte está em construção, devendo nesse processo dinâmico e mutante procurar iluminar o objeto visual na sua complexidade e na intrincada rede de relações.

