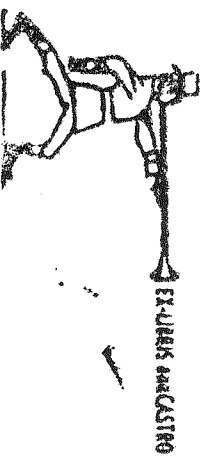


HISTÓRIA DA ARTE
COMO HISTÓRIA
DA CIDADE

Giulio Carlo Argan

Tradução
PIER LUIGI CABRA

1ª edição - dezembro 2000



Martins Fontes
São Paulo 1998

PREFÁCIO

“A Porta representa de maneira decisiva como o separar e o ligar são apenas dois aspectos de um mesmo e único ato. O homem que primeiro erigiu uma porta ampliou, como o primeiro que construiu uma estrada, o poder especificamente humano ante a natureza, recortando da continuidade e infinitude do espaço uma parte e *con-formando-a* numa determinada unidade segundo *um* sentido.”¹ Separando e unindo, o homem determina a existência da *forma*: do lado de cá, o *espaço* finito (delimitado), construído; do lado de lá, a infinita (ilimitada), não-determinada extensão do *continuum*. A Porta que gera espaço e forma (e também um tempo diferente, conforme intuiu Bachelard, e demonstrou Le Goff) é o limite que o homem põe entre o natural e o artificial, ou melhor, entre o natural e o arte-fato, no sentido etimológico de “feito-com-arte”, “feito-segundo-os-procedimentos-da-arte”. Da distinção de um espaço, de uma forma urbana descende, gera-se a arte, que, por sua vez, permite distinguir, separar, intimamente relacionada, portanto, com a cidade, da qual nada mais é que a complexa epifania, a fenomenização. De fato, no interior da cidade, tudo se realiza segundo uma *techné* cujo modelo é o processo que realiza a obra de arte. O espaço urbano é espaço de objetos (ou seja, de coisas produzidas); e entre o objeto e a obra de arte existe uma diferença hierárquica (ou seja, uma diferença qualitativa, de valor) mas, ainda assim, sempre no interior de uma mesma categoria, de uma mesma série. Por outro lado, além dos resultados — às vezes duvidosos — das investigações destinadas a esclarecer a posição social dos artistas, os produtos artísticos são os que qualificam a cidade enquanto tal: existiria Corinto, da forma como nós a conhecemos, sem a produção vascular que divulga seu nome por todo o Mediterrâneo ou, na Idade Média, se reconheceria a cidade sem aqueles extraordinária-

1. G. Simmel, “Brücke und Tür”, in *Der Tag*, 15 de setembro de 1909 (trad. it., “Ponte e porta”, in *Saggi di Estetica*, Pádua, 1970, pp. 3-8).

rios marcos urbanos que são as catedrais e, mais tarde, sem o *monumento*, que é a mais completa auto-representação da cidade e da sua historicidade?

Os três conceitos — de arte, cidade e objeto —, as suas relações e interconexões históricas, sua crise atual são os eixos em torno dos quais giram todos os ensaios reunidos neste livro, quase todos bem recentes, alguns ainda inéditos. Sem querer resumi-los, mas sim encontrar um fio condutor que permita, quando não relacioná-los num conjunto homogêneo (muitas e muito diversas sendo as ocasiões em que foram escritos), pelo menos *percorrê-los* unitariamente, propus o título *História da arte como história da cidade*, sublinhando, assim, aquilo que acho que é — hoje — o ponto de chegada da metodologia crítica de Argan: a identidade entre arte e cidade. Olhando para trás, dificilmente o resultado poderia ser outro, partindo — como faz Argan — do pressuposto, de postura declaradamente fenomenológica, de que história da arte nada mais é que história de alguns objetos. O ensaio que abre o livro, *A história da arte*, é o artigo de abertura do primeiro número de *História da arte*², revista fundada e dirigida por Argan. Ele começa justamente pela definição da obra de arte — é desta e não, metafisicamente, de 'arte', que se trata —, como *coisa* à qual está relacionado um valor, que apenas o julgamento histórico pode reconhecer. O ensaio, a mais completa e lucida exposição do pensamento de Argan sobre os objetivos, as metodologias e a estrutura interna da história da arte como disciplina histórica, foi escrito em 1969, apenas quatro anos depois, portanto, da *Europa das capitais*, no qual se individuava no nascimento da cidade-capital (definida como cidade representativa de um valor ideológico) apenas um elemento, importante sim, mas que não fundamentava toda a fenomenologia da arte barroca. Ele é do mesmo ano de *The Renaissance City*, breve e penetrante análise da urbanística dos séculos III e VI³. A mudança que encontramos em *A história da arte* é, com relação aos dois volumes recém-citados, fundamental: a cidade é lida como *Gesamtkunstwerk*, e a arte encarada como "atividade tipicamente urbana, não apenas inerente, mas constitutiva da cidade"⁴. A obra de arte determina um espaço urbano: "O que a produz é a necessidade, para quem vive e opera no espaço, de representar para si de uma forma autêntica ou distorcida a situação espacial em que opera"⁵. "São espa-

ço urbano também os ambientes das casas particulares; e o retábulo do altar da igreja, a decoração do quarto de dormir ou da sala de jantar, até mesmo o vestuário e o ornamento com que as pessoas se movem, recitam a sua parte na dimensão cênica da cidade. Também são espaço urbano, e não menos visual para ser mnemônico-imaginário, as extensões da influência da cidade além das suas muralhas: a zona rural de onde chegam as provisões ao mercado da praça e onde o camponês tem as suas vilas e as suas propriedades, os bosques onde vai caçar, o lago ou os rios onde vai pescar. O espaço figurativo, como demonstrou muito bem Franca Sel, não é feito apenas daquilo que se vê, mas de infinitas coisas que se sabem e se lembram, de notícias. Até mesmo quando um pintor pinta uma paisagem natural, pinta na realidade um espaço complementar do próprio espaço urbano."⁶ E mais, podemos acrescentar, contribui para qualificá-lo, ainda que por oposição: basta lembrar o quanto a imagem barroca de Roma deve à definição da paisagem classicista, e da idéia correspondente de natureza, de Annibale Carracci a Claude Lorrain.

Não é de surpreender então que destes anos, e em evidente relação com algumas idéias enunciadas por Argan em 1969, sejam alguns importantes estudos, metodologicamente exemplares, de jovens alunos da "escola romana". Basta lembrar, a título unicamente de exemplo, como indicadores de uma tendência cultural, o livro de Michela Di Macco sobre o Coliseu e o ensaio de Luigi Spezzaferro sobre a política urbanística dos papas do Quatrocento.⁷ Bastante diferentes são os temas de investigação, desenvolvidos com metodologias diferentes, mas que não se distanciam uma da outra. O primeiro volta-se ao estudo, no âmbito de uma pesquisa sobre a forma da cidade em seu devir histórico, da incidência de um monumento reduzido a pura *imagem simbólica*, último resíduo, em nível mnemônico, de uma "forma que sobreviveu à própria função originária". O segundo propõe-se a pesquisar, no choque e no entrelaçamento *concretos* (e historicamente demonstráveis) de diversos projetos políticos e político-culturais, e na consequente análise dos instrumentos jurídicos e econômicos com que a política urbanística se vai configurando, o delineamento de uma história urbana, subtrai-

2. G. C. Argan, "La storia dell'arte", in *Storia dell'arte*, n. 1-2, 1969, pp. 5-37.

3. G. C. Argan, *L'Europa delle capitali, 1600-1700*, Genebra, 1965; id., *The Renaissance City*, Nova York, 1969.

4. G. C. Argan, *La storia dell'arte*, op. cit., p. 20.

5. *Ibid.*, p. 21.

6. *Ibid.*, p. 20.

7. M. Di Macco, *Il Colosseo. Funzione simbolica, storica, urbana*, Roma, 1971; L. Spezzaferro, "La politica urbanistica dei papi e le origini di via Giulia", in L. Salerno, L. Spezzaferro, M. Tafuri, *Via Giulia*, Roma, 1973. Deve-se lembrar ainda, pelo menos, o volume de L. Cassanelli, G. Delfino, D. Forni, *Le mura di Roma. L'architettura militare nella storia urbana*, Roma, 1974.

da assim à genérica e indistinta "história do urbanismo". É exatamente este o ponto, parece-me, que harmoniza e torna vitais, produtivas, as pesquisas desenvolvidas a partir dos primeiros anos da década de 70: a crítica ao conceito de "história do urbanismo" (quase como se fosse uma "história da arquitetura", só que com um alcance mais amplo) e o nascimento de uma "história da cidade [com]... história da arte periodizada com base nos tempos longos em vez de, como se costuma fazer, nos tempos da atividade de um artista ou de uma escola, de um pontificado ou de um reino"⁸.

Periodizável, até mesmo na longa duração de todo um ciclo histórico, como aquele que se pode definir como ciclo histórico da arte "italiana" (enquanto arte intencional, conscientemente fundada na intrínseca historicidade da arte), é o tema da *Introdução à arte italiana*, de 1972. Sendo o conceito de forma e o conceito equivalente de espaço absolutamente inseparáveis da experiência da vivência urbana, "parece legítimo individuar na cidade, e na sua espacialidade e estrutura típicas, o fundamento unitário das manifestações artísticas italianas, isto é, relacionar à identidade cidade-história a identidade arte-história"⁹. Disso resulta a possibilidade de ler a "história da arte italiana e não somente da sua arquitetura", como "história da interpretação da cidade ou, mais precisamente, do desenvolvimento da ideologia urbana. O elemento de união ou a escala de valores é, em todos os níveis, a perspectiva. Construam-se, de acordo com as regras da perspectiva e as normas proporcionais que daí decorrem a representação figurativa (o grande afresco, o quadro, a miniatura), o móvel e o objeto ornamental, o edifício e o conjunto ordenado dos edifícios, a *cidade ideal*"¹⁰. O desenho, enquanto técnica da invenção artística, torna-se, na arte italiana, "modelo do processo produtivo, da produção fixando o grau supremo e quase metafísico da invenção ou criação do artista. A arte torna-se assim uma supertécnica da qual dependem as técnicas específicas; e uma chave, um critério de comparação para a medida dos valores"¹¹. Poucos anos mais tarde, Maurizio Calvesi, desenvolvendo o discurso crítico de Argan, na análise da obra de Piero della Francesca¹², demonstrará que perspectiva e proporção, enquanto sistema de equivalentes, fundamentam a arte, "equivalente geral,

8. G. C. Argan, prefácio a M. di Macco, *Il Colosseo*, op. cit.

9. G. C. Argan, M. Fagiolo, "Premessa all'arte italiana", in *Storia d'Italia, I. I caratteri originali*, Turim, 1972, pp. 734-735.

10. *Ibid.*, pp. 736, 737.

11. *Ibid.*, p. 739.

12. M. Calvesi, "Sistema degli equivalenti ed equivalenze del Sistema in Piero della Francesca", in *Storia dell'arte*, n. 24-25, 1975, pp. 83-110.

processo constitutivo, e reductivo à unidade do valor", reafirmado, assim, na análise histórica de um momento central — e não apenas do ponto de vista cronológico — da arte italiana, a relação entre arte e valor, a dialética (ainda que jamais linear) entre arte e trabalho.

1969-1970: uma década separa do primeiro o segundo artigo desta coletânea, também ele "escrito para uma ocasião especial", o discurso de posse do novo presidente do Comité International d'Historie de l'Art, organizado por ocasião do encerramento do simposio de história da arte realizado em Bolonha¹³. Nesse discurso, dirigido essencialmente a uma representativa reunião de "especialistas", é fundamental o problema da história da arte como disciplina inserida num contexto cultural avançado. O ponto de partida é a relação entre cidade ideal e cidade real, pólos de uma dialética constante no interior da cidade histórica, melhor ainda, constitutivos da sua historicidade profunda: dialética que deve ser reduzida àquela entre qualidade e quantidade. A cidade ideal, enquanto *modelo*, mais do que *modelo*, garante, de fato, que se realize, no interior da cidade, através das técnicas artísticas, o valor de qualidade. A crise que abala hoje em dia a cidade (e a cidade como um todo, não apenas aquele que, com termo teoricamente absurdo, chama-se centro histórico) é relacionada por Argan à crise da historicidade intrínseca, congênita à cidade; em consequência não se pode admitir uma política de salvaguarda para a parte antiga separada de uma política urbanística que considere globalmente todos os problemas da cidade. Mas — e nesse ponto o problema remete mais uma vez à crise da disciplina da história da arte — acaso existem técnicos capazes de compreender a historicidade profunda do fenômeno urbano, que possam trabalhar ao lado dos arquitetos, dos estudiosos de economia, dos urbanistas, dos políticos que devem direcionar e, depois, traduzir operacionalmente as escolhas efetuadas? "Podemos dizer que a cidade, como realidade complexa que encontra na arte um seu fator unitário, seja objeto de estudo histórico-artístico em nossas universidades?... Podemos dizer que nossas escolas de história da arte preparem estudiosos capazes de participar de equipes de projetistas, de colaborar no estudo dos processos vitais da cidade, e não somente de colocar obstáculos e limites, os quais têm, com certeza, sua razão de ser, mas apenas na medida em que os pontos

13. G. C. Argan, *Città ideale e città reale*. Discurso lido no encerramento do congresso de história da arte que se realizou em Bolonha no mês de setembro de 1979 (atais em fase de impressão). Publicado em *Rassegna di architettura e urbanistica*, n. 46, XVI, abril de 1980, pp. 71-77.

da conservação sejam subordinados a — e, de certa forma, garantidos por — um tipo de cultura urbana que não repudie a própria historicidade mas dela tenha consciência?¹⁴ O problema da história da arte enquanto disciplina é, portanto, também, o problema de uma nova (ou antiga?) ética profissional, que reconheça como capital a atividade do *besorgen*, de cuidar das coisas: “É necessário que os historiadores da arte considerem o estudo científico de todos os fenômenos da cidade como inerente à sua disciplina; a conservação do patrimônio artístico como metodologia operativa inseparável da pesquisa científica; a sua intervenção no *devoir* da cidade como o tema fundamental da sua ética disciplinar.”¹⁵ É evidente, nestas palavras que são quase um convite a revolucionar (mais do que a reformar) a disciplina da história da arte, o seu objetivo, a sua maneira de ser enquanto disciplina, a experiência dos três anos (de 1976 até, justamente, 1979) em que Argan foi prefeito de Roma. E, ao mesmo tempo, são elas quase uma justificativa da sua escolha em favor de um compromisso mais diretamente político.

“Nas minhas convicções teóricas”, afirmou Argan numa recente entrevista, refletindo a respeito desta experiência, “nada mudou. Mas... antes eu sabia que a cidade está doente; agora sei de que doença ela morre. Para ser o historiador da cidade, o que para mim é o mesmo que ser o historiador da arte, a experiência foi fundamental, ainda que angustiante.”¹⁶

Os artigos de caráter histórico escritos nestes últimos anos — e agora reunidos na Segunda Parte deste volume — ressentem-se da mudança até então delineada. Ao se confrontar o recente ensaio sobre a cúpula de Santa Maria del Fiore¹⁷ com o que Argan tinha escrito a respeito do mesmo assunto na monografia sobre Brunelleschi de 1952¹⁸, não se pode deixar de notar que, agora, o interesse está todo voltado para o significado urbano da obra, para o papel que a obra de Brunelleschi desempenhou ao delinear uma imagem “moderna” de Florença, enquanto, ao contrário, o critério de leitura anterior era o “problema da transposição de uma perspectiva plana numa superfície curva ou do desenvolvimento de uma perspectiva acabada numa infinidade”¹⁹. A intervenção no seminário da Academia dei Lincei sobre o *De re aedificatoria* de Leon Battista

14. *Ibid.*, p. 76.

15. *Ibid.*, p. 77.

16. G. C. Argan, *Intervista sulla fabbrica dell'arte*, Roma-Bari, 1980, p. 172.

17. G. C. Argan, *Il significato della cupola* (Discorso inaugurale do Simpósio Internacional de Estudos Brunelleschianos), in *Atti*, Florença, 1980, pp. 11-16.

18. G. C. Argan, *Brunelleschi*, Milão, 1952 (ed. consultada, n. 63, Milão, 1978), 19. *Ibid.*, p. 63.

Alberti interpreta o tratado como consciência da necessidade de fundamentar a arquitetura renascentista como “uma nova ciência, precisamente a ciência da formação da cidade”²⁰. As exposições sobre a *Arte em Mântua* e sobre *Bernini e Roma* tendem a delinear o papel (preeminente) que a cultura figurativa (enquanto cultura que tem sua especificidade), relacionada às outras formas de cultura, mas preservando sua autonomia) desempenha na determinação — ou, no caso de Bernini, na concepção — não apenas da imagem da cidade, mas, dir-se-ia, junto com esta, da razão profunda da sua existência, da sua justificativa existencial.

A crise da cidade, como agregação histórica da sociedade, é relacionada por Argan, como vimos, à crise da arte e à crise do objeto, ou, melhor, à morte da arte e ao eclipse do objeto como produto, como manufaturado. A desagregação dos mármores romanos nada mais é que uma enlutada alegoria da radical incompatibilidade daquilo que resta da cidade com a vida da metrópole — e a angustiante consciência de poder assistir à consumação de uma catástrofe cultural sem paralelo possível, à perda, no breve transcorrer de poucos anos, de todo o patrimônio histórico e artístico que não pode ser imediatamente conservado em museus, reaparece com frequência nos escritos desses últimos anos.

Os *objetos*, as obras de arte — numa sociedade cuja estrutura cultural não seja mais a história, como corre o risco de acontecer com a sociedade atual — são fragmentos de um passado não mais relacionável ao presente, são quase ilhas, resíduos de um continente submerso. Desfeitos os nexos que os relacionavam ao *contexto*, reduzem-se a *textos*, cuja guarda em museus também será dolorosa, mas é, hoje, *conditio sine qua non* para a sua sobrevivência. O museu torna-se, assim, o lugar central da história da arte, que nasceu, por outro lado, exatamente no museu, com a escola vienense de Riegl; lugar artificialmente onde as obras não se relacionam entre si em uma impossível unidade, que já não existe, a não ser na história da sua fruição, do juízo de valor histórico...

Na metrópole, explica Argan, “o valor do indivíduo, do *ego*, foi sendo reduzido, até ser eliminado. O indivíduo nada mais é que um átomo na massa. Eliminando-se o valor do *ego*, elimina-se o valor da história de que o *ego* é protagonista; eliminando-se o *ego* como sujeito, elimina-se o objeto correspondente, a natureza...”

20. G. C. Argan, “Il trattato ‘De re aedificatoria’”, in *Convegno internazionale indetto nel V centenario di Leon Battista Alberti* (Roma-Mântua-Florença, 25-29 de abril de 1972), Roma, 1974, p. 54.

Eliminando-se o nível equilibrante e discriminante do *ego*, colocada a existência como oscilação contínua e angustiante entre o sub e o superconsciente, a realidade se dá como sub ou supernatureza: oscilação angustiante entre o ínfimo e o sublime. A realidade não mais é dada pela escala humana — ou seja, na medida em que pode ser concebida, pensada, compreendida pelo homem — e sim na medida em que não pode e não deve ser pensada, mas apenas dominada ou suportada, objeto de um sucesso ou de um fracasso; portanto, na dimensão do infinitamente grande e do infinitamente pequeno, do superior e do inferior²¹. Não estamos longe do *Steigerung des Nervenlebens* de Simmel, ou do *choc-Erlebnis* de Benjamin, que a aguda análise de Cacciari²² reconheceu como raiz do problema de *Metropolis*: a metrópole não é mais cidade, mas um sistema de circuitos de informação e de comunicação; o objeto é substituído pela imagem, pela escrita luminosa. A arte, que produz objetos-que-têm-valor, é substituída por uma experiência estética, cuja finalidade não pode ser outra que a criação de imagens-choque, de sinais, de notícias — elementos urbanísticos.

Os dois últimos artigos tratam justamente de uma nova reflexão sobre o problema do *design* no âmbito da problemática não apenas da morte da arte, mas da morte da cidade. O ponto de partida do raciocínio é a necessária constatação da derrota histórica do *design* de origem construtivista, isto é, que tem origem na experiência da Bauhaus (a respeito da qual Argan tinha escrito obras de influência dificilmente subestimável sobre a cultura italiana do pós-guerra, como o *Cropius* de 1951, ou o *Breuer* de 1957), que não teve sucesso por “ter-se proposto a padronização máxima do objeto, quando, no quadro geral da cultura, o conceito de objeto (e, simetricamente, de sujeito) não mais era passível de ser proposto”. Em consequência, Argan interroga-se sobre a possibilidade de um *design* que, excepcionalmente, parta da livre atribuição de um sentido — ou de um valor — a um objeto pelo contexto, ou seja, que leve em consideração o valor do objeto e a relação objeto-sujeito, tal como a definiu a corrente dadaísta, de Duchamp a Man Ray, a Schwitters. Portanto, um *design* que se volte para a produção (se ainda hoje é possível defini-la assim) de objetos que sejam, “em sentido etimológico, ‘simpáticos’, isto é, adequados a uma fácil coexistência... efêmeros instrumentos de informação e de comunicação... ob-

jetos sem valor que satisfaçam necessidades, ligados mais à fruição do que à produção”. Enfim, um *design* caracterizado pela atitude que Lévi-Strauss chama do “bricoleur”: quase um “jogo de cartas de vidro” (Tafuri), que parta (mas seriamente) da derrota da vanguarda histórica.

Exinta, com o fim da cidade, a produção de objetos aos quais se atribui valor, isto é, a produção segundo os procedimentos da arte, a experiência estética metropolitana poderia relacionar-se às origens, à profunda função estética do mundo não-citadino, em que se desconhece a superação tecnológica e, talvez, também, o ocultamento que a *techné* faz do *Erlebnis*.

A Vênus, expulsa da cidade e refugiada nos montes, volta para a cidade: o mito de *Venusberg*.

Bruno Contardi

21. G. C. Argan, “Urbanistica spazio e ambiente”, in *Futuribili*, n. 9-10, abril-maio de 1969, pp. 17-18.

22. M. Cacciari, *Metropolis. Saggi sulla grande città di Sombart, Endell, Schefler e Simmel*, Roma, 1973.

zação humanista, em que a arte tinha uma função axial, encerrou seu ciclo; começou o ciclo do progresso e do poder tecnológico. Que os historiadores vão embora, pois, que cedam lugar aos arqueólogos! Está bem. Mas a necessidade, hoje, de raciocinar por problemas, de expor situações dramáticas, de ver a história da arte do passado como uma sucessão de conflitos no próprio seio do campo ou em seus limites, contra pressões externas e adversas, nada mais é que a necessidade de ver historicamente animado, talvez agitado, um panorama que a maioria vê apagado e imóvel como uma paisagem lunar. As grandes sínteses, as perspectivas a partir de pontos de vista inesperados não são, ou pelo menos nem sempre são, o produto ordinário de uma disciplina hoje a serviço da indústria cultural, pelo que o tempo gasto na pesquisa e na reflexão é tempo perdido. São, ao contrário, a tentativa, às vezes desesperada, de traçar outros esquemas, outros quadros, outras direções de pesquisa. Os velhos procedimentos historiográficos, todos mais ou menos dependentes da prática do conhecedor, ainda podem servir para redescobrir uma obra esquecida, um documento inédito, mas não servem para encontrar aquilo que devemos encontrar: outros campos de inter-relação dos fenômenos, outros canais com que a arte se ligou ao contexto da cultura, da realidade social. É preciso encontrar novas metodologias, novos equipamentos, novos modos de organização da pesquisa, inclusive e sobretudo de grupo. A renovação radical dos procedimentos metódicos e do ensino é, hoje, para a história da arte, uma questão de vida ou morte. E não apenas para a história da arte, pois outros problemas, que ultrapassam os limites da nossa disciplina, estão envolvidos. Hoje, a história da arte, como a única história que se faz em presença do fenômeno, é um ponto de contestação, o obstáculo que procuram de todas as formas remover aqueles que, persuadidos de que a teoria da informação suplantou a antiquada metodologia da história, têm necessidade de assegurar-se de que a presença do fenômeno impede a história. Mesmo porque, afinal, a história é crítica e o poder não a ama.

1969

2

CIDADE IDEAL E CIDADE REAL

“A cidade favorece a arte, é a própria arte”, disse Lewis Mumford. Portanto, ela não é apenas, como outros depois dele explicitaram, um involúcro ou uma concentração de produtos artísticos, mas um produto artístico ela mesma. Não há, assim, por que surpreender-se se, havendo mudado o sistema geral de produção, o que era um produto artístico hoje é um produto industrial. O conceito se delimitou de forma mais clara desde quando, com a superação da estética idealista, a obra de arte não é mais a expressão de uma única e bem definida personalidade artística, mas de uma soma de componentes não necessariamente concentrada numa pessoa ou numa época. A origem do caráter artístico implícito da cidade lembra o caráter artístico intrínseco da linguagem, indicado por Saussure: a cidade é intrinsecamente artística. A concepção da arte como expressão da personalidade tinha a sua primeira raiz na concepção da arte na Renascença — justamente o período em que se afirma, pelo menos em hipótese, que pode existir uma cidade ideal, concebida como uma única obra de arte, por um único artista. Todavia, sempre existe uma cidade ideal dentro ou sob a cidade real, distinta desta como o mundo do pensamento o é do mundo dos fatos.

Ainda que algumas amostras de cidade ideal tenham sido realizadas (e todos as conhecemos, de Pienza a Serroneta e a Palmiano-va), a chamada cidade ideal nada mais é que um ponto de referência em relação ao qual se medem os problemas da cidade real, a qual pode, sem dúvida, ser concebida como uma obra de arte que, no decorrer da sua existência, sofreu modificações, alterações, acréscimos, diminuições, deformações, às vezes verdadeiras crises destrutivas. A ideia de cidade ideal está profundamente arraigada em todos os períodos históricos, sendo inerente ao caráter sacro anexo

à instituição e confirmado pela contraposição recorrente entre cidade metafísica ou celeste e cidade terrena ou humana. Além do mais, a imagem da cidade-modelo aparece logicamente relacionada às culturas em que a representação-imitação é o modo fundamental do conhecer-ser e a operação artística é concebida como imitação de um modelo, seja ele a natureza, seja a arte do passado, tida como perfeita ou clássica, figura *ne varietur* da unidade de idéia-história, mas justamente por isso imóvel com respeito à arte que se faz no mundo. A cidade real reflete as dificuldades do fazer a arte e as circunstâncias contraditórias do mundo em que se faz.

Além de modelo de forma, a cidade é modelo de desenvolvimento, nos limites em que isso pode acontecer sem contradizer algumas premissas postuladas, segundo uma lógica e um ritmo evolutivo próprios. A cidade ideal, mais do que um modelo propriamente dito, é um *módulo* para o qual sempre é possível encontrar múltiplos ou submúltiplos que modifiquem a sua medida, mas não a sua substância: dada uma planta em forma de tabuleiro, centralizada ou estelar, sempre é possível desenhar o mesmo esquema numa dimensão maior ou menor. Um exemplo típico de adequação da cidade a uma profunda mudança histórica da qual se tem plena consciência é a famosa adição hercúlea de Rossetti em Ferrara: a cidade da Renascença acrescenta-se à Idade Média através de um sistema de nexos que não reflete uma vontade de contraposição, mas o pensamento de que, na cidade, realiza-se um *valor de qualidade* que permanece praticamente imutável com a mudança da *quantidade*, na medida em que, por postulado, qualidade e quantidade sejam entidades proporcionais. A relação entre *quantidade* e *qualidade*, proporcional no passado e antitética hoje, está na base de toda a problemática urbanística ocidental.

Exatamente isso, acredito eu, explica a não-continuidade de desenvolvimento entre as cidades históricas e as cidades modernas, entre cidades pré-industriais e cidades industriais ou pós-industriais. E é esta ruptura de continuidade ou a impossibilidade de desenvolvimento que gera a artificiosa concentração da historicidade intrínseca da cidade no núcleo antigo, dando-se assim por aceito que este é, por definição, histórico, do mesmo modo que o moderno — e Maltese já sublinhou isso —, em sua realidade e atualidade, seria por definição não-histórico ou mesmo anti-histórico.

A hipótese da cidade ideal implica o conceito de que a cidade é representativa ou visualizadora de conceitos ou de valores, e que a ordem urbanística não apenas reflete a ordem social, mas a razão metafísica ou divina da instituição urbana. Daí se deduz que a cida-

de moderna contrapõe-se à antiga exatamente na medida em que reflete o conceito de uma cidade que, não tendo uma instituição cairmática, pode continuar a mudar sem uma ordem providencial e que, portanto, exatamente a sua mudança contínua é representativa, de modo que o que resta do antigo é interpretado, sim, como pertencente à história, mas a um ciclo-histórico já encerrado.

Transposto o problema da forma *ne varietur* para o seu devir, é fácil constatar que o devir nunca tem um ritmo ou um andamento linear, não corresponde a nenhum esquema, ou padrão, *a priori*. Não é certamente a lógica da história, mas a desordem dos eventos que se reflete na realidade urbana herdada do passado.

Devemos, todavia, constatar que a idéia da história como sequência imprevisível de eventos, e de eventos não previstos nem preordenados, não contradiz de forma alguma a hipótese do caráter artístico fundamental da cidade. Esta acaba sendo confirmada pelo fato de que a cidade real jamais corresponde a formas idênticas aos modelos ideais.

Dizemos, portanto, que a forma é o resultado de um processo, cujo ponto de partida não é a própria forma. A cidade não é *Gestalt*, *alt* mas *Gestaltung*. No entanto, sendo óbvio que a cidade é uma construção e que o ponto de partida de toda construção é a construtibilidade, antes de considerar a cidade em relação a categorias estéticas, é preciso considerá-la em relação às técnicas que a tornam não apenas concebível, mas projetada, e, portanto, logicamente, em relação aos procedimentos e às técnicas do projeto.

Naturalmente, o pensamento logo se volta para as técnicas da construção arquitetônica, ou, melhor, para a ordem de uma ortogonalidade estática considerada típica da racionalidade das técnicas urbanas e contraposta à ondulação naturalista do campo, como no famoso afresco do *Bom governo* de Ambrogio Lorenzetti. (Observemos, de passagem, que Ambrogio, tido por seus contemporâneos como filósofo ou sábio, não representou a cidade como *construída*, mas *em construção*, contrapondo, assim, não apenas a espacialidade diferente, como a diferente temporalidade da vida e do trabalho urbanos e da vida e do trabalho não-urbanos.)

Todavia, uma cidade não é apenas o produto das técnicas da construção. As técnicas da madeira, do metal, da tecelagem, etc., também concorrem para determinar a realidade visível da cidade, ou, melhor, para visualizar os diferentes ritmos existenciais da cidade (muitas vezes distintos segundo as classes sociais). Tanto quanto as que na Renascença são as artes maiores ou do desenho, a produção artesanal também tem graus diversos no interior das mesmas tipologias, refletindo, portanto, aquela relação variada — mas ain-

da assim relação — entre qualidade e quantidade, que é constitutiva de todas as civilizações artesanais. As técnicas urbanas, que têm seu ponto culminante naquela que foi chamada de arte e foi separada do artesanato como seu ápice e modelo, constituem um sistema orgânico relacionado com o da economia e da estrutura social. Essas técnicas, que, ao contrário das agrícolas, mudam em curtos espaços de tempo, refletem uma competição e uma vontade de superação típicas das economias intensas, como a urbana. Não esqueçamos que, em toda esta fase histórica e sobretudo na Renascença, admitiu-se que o progresso das técnicas urbanas, ao contrário da lenta mutação das técnicas camponesas, ocorria por *invenções* sucessivas, ou seja, através do mesmo processo mental que era considerado característico da arte.

Competitividade e seletividade, gradualidade do máximo qualitativo com o mínimo de quantidade ao máximo quantitativo com o mínimo de qualidade são os fatores, ou pelo menos alguns dos fatores, que determinam a mudança e o devir das cidades. De fato, a cidade histórica nunca ocorre como um fóssil, mas como uma realidade que se desenvolveu faz tempo segundo processos de avaliação e de seleção que não seria difícil identificar e descrever. A dificuldade de relação entre antigo e moderno não depende de maneira alguma do contraste entre a geometricidade dos modelos e a não-geometricidade dos desenvolvimentos reais. Nossa época é rica até demais em hipóteses de projetos de cidades-modelos modernas e não temos nenhuma dificuldade em afirmar que a causa da situação crítica da cidade, hoje, é em grande parte determinada pelo fato de que seu informalismo não tem relação alguma com o formalismo programático das cidades ideais, se bem que seja significativo o fato de os arquitetos modernos imaginarem como ideal uma cidade “informal”, não no sentido de que não tenha uma forma, mas no sentido de que teria todas as formas que pode assumir na experiência de quem nela vive.

Voltando ao problema específico da arte, que se relaciona aos centros históricos, pode-se afirmar que as diferentes artes formam um sistema na medida em que todas juntas, com as suas diversidades de categorias, de procedimentos e de níveis quantitativos e qualitativos, constituem a cidade, a qual, portanto, pode considerarse o campo *où tout se tient*.

Pode-se objetar que não existe apenas uma arte urbana, mas também uma arte popular, camponesa ou rural, que têm premissas, técnicas, finalidades, funções completamente diferentes; existe até mesmo uma arte anterior aos assentamentos agrícolas e própria das sociedades primitivas em que se vivia da colheita ocasional e da

arte. (Disso, porém, não podemos deduzir que a arte seja uma atividade primária e constitutiva para o espírito, mas apenas que diferentes tipos de agregação social colocam de maneira diferente a relação de qualidade e quantidade e que não só a história da ideologia do poder, como também toda a vivência da sociedade e dos indivíduos constituem a mutável, mas sempre eloquente imagem da cidade. Como não observar desde já que a relação de qualidade-quantidade abrange a relação um-todos, indivíduo e sociedade, e que, exatamente por isso, não há apenas uma política, mas também uma ética, da cidade? Eis desde já uma dedução que nos parece relevante para a política dos centros históricos. Se hoje não mais consideramos significativo de valores histórico-ideológicos apenas o monumento, mas também a casa de moradia ou a oficina artesanal e, em geral, mais o tecido do que o núcleo representativo, isso se deve sem dúvida ao fato de que o tipo de sociedade coletivista do nosso tempo se recusa a reconhecer como expressão de história apenas as formas expressivas das grandes instituições. Naturalmente, toda intervenção urbanística e de construção na cidade implica, junto da necessidade de responder a uma exigência atual, uma atitude, uma obrigação de intervenção e, portanto, uma avaliação da condição objetiva e presente da cidade. O que determina tal atitude não é mais, como outrora, um critério puramente estético, segundo o qual apenas a obra de arte absoluta, o monumento, tinha de ser conservada. A atribuição de valor histórico e artístico não ripenas aos monumentos, mas também às partes remanescentes de tecidos urbanos antigos, ainda depende certamente de um juízo acerca da historicidade destes. Contudo, esse juízo aplica-se a um campo muito dilatado pelas tendências atuais da historiografia artística com a adoção de metodologias sociológicas ou antropológicas.

Permanece, todavia, sem uma colocação precisa o problema de fundo: a cidade moderna não pode se agregar e funcionar a não ser à custa, pelo menos em parte, da cidade antiga. Uma vez que nem tudo pode ser conservado, é preciso estabelecer o que deve ser preservado custe o que custar. Além disso, deve-se levar em conta que a condição de sobrevivência dos núcleos antigos remanescentes é determinada pela solução urbanística geral e pelos critérios com que se disciplina, em torno do chamado núcleo histórico, o desastroso *perikton* das periferias urbanas. Se admitirmos o princípio de que os historiadores da arte, por serem também historiadores da cidade, devem exercer uma função essencial, de decisão, sua ação não é apenas de proteção ou censura, mas deve entrar nas escolhas de plano e projeto urbanístico. Essa ação não pode ser apenas defensiva ou inibidora, pois está claro que os tecidos antigos não podem

ser conservados se tiverem perdido todas as suas funções e, cortados do dinamismo urbano, constituam uma espécie de *temenos* envolvidos pela desordem e pelo barulho da cidade moderna. Os integralismos opostos dos conservadores e dos renovadores inveterados parecem encontrar uma motivação na mudança radical do sistema de vida e de trabalho que ocorreu no século passado com a crise do sistema produtivo artesanal e a conquista da hegemonia do sistema industrial. Quando se fala em crise e em morte da arte, fala-se também em crise e morte da cidade. De fato, já foi colocada em discussão não apenas a organização exterior, mas a essência da cidade como instituição. Todavia, não parece que a instituição-cidade e o próprio conceito da cidade como acúmulo ou concentração cultural estejam necessariamente relacionados com um único sistema de técnicas, o artesanal.

Não se pode afirmar *a priori* a não-esteticidade, talvez nem mesmo a não-artisticidade da cidade moderna, simplesmente porque o sistema das técnicas industriais não tem culminâncias artísticas. O valor institucional da cidade, como agregado social privilegiado ou de cúpula, é indiretamente reconhecido e até mesmo excessivamente absorvido por aquela mesma sociedade industrial que parecia colocá-lo em crise e que, ao contrário, até agora não sabe prescindir do prestígio histórico e da funcionalidade intensificada da cidade histórica, pretendendo ocupá-la porque, com isso, tem a impressão de apropriar-se da sede lógica e histórica do poder.

Todos sabem que, em sua fase inicial, a grande indústria se instalou nas grandes cidades ou em suas imediações, dando lugar a fluxos migratórios que multiplicaram até por dez a população urbana e praticamente destruíram a coesão das comunidades urbanas tradicionais. Multiplicou-se, portanto, a quantidade e, paralelamente, degradou-se a qualidade urbana; em alguns pontos de ocupação mais industrializados chegou-se, inclusive devido aos graves danos sofridos pelos centros históricos durante a guerra, a uma anulação quase total da qualidade em favor da quantidade. Num primeiro momento, verificou-se uma hiperfunção dos velhos centros, sem que tenha sido suficiente a aniquilação ou a devastação de zonas inteiras de interesse histórico a fim de impedir a congestão, para não dizer a paralisia, do trânsito. A exigência de defender coisas que conservavam na cidade moderna um valor e um significado, ainda que trasladados, levou à distinção entre os chamados "centros históricos" protegidos por vínculos e as periferias, que muitas vezes cresceram sem planos propriamente ditos, ou, até mesmo, sem plano algum, abusivamente. O conceito de "centro histórico" é instrumentalmente útil porque permite reduzir, quando não bloquear, a inva-

são das zonas antigas por parte de organismos administrativos ou de funções residenciais novas que fatalmente conduziram, mais cedo ou mais tarde, à sua destruição. O mesmo conceito, porém, é historicamente absurdo porque, se se quer conservar a cidade como instituição, não se pode admitir que ela conste de uma parte histórica com um valor qualitativo e de uma parte não-histórica, com caráter puramente quantitativo. Fique bem claro que o que tem e deve ter não apenas organização, mas substância histórica é a cidade em seu conjunto, antiga e moderna. Pôr em discussão sua historicidade global equivale a pôr em discussão o valor ou a legitimidade histórica da sociedade contemporânea, o que talvez alguns queiram, mas que o historiador não pode aceitar.

Exatamente pelo fato de estarem como que enquadrados no interior das cidades modernas e submetidos a um regime jurídico especial, os centros históricos passam por uma gravíssima condição de perigo. O próprio prestígio maior que o centro histórico tem tornou-se um motivo de atração, chama atividades administrativas antagônicas à sua estrutura e à sua história, favorece a diáspora, inclusive voluntária, da população que tradicionalmente nele mora mas que, evidentemente, ali não vive mais à vontade. Durante o período em que fui prefeito de Roma — uma cidade-capital em que a concentração de organismos administrativos é muito forte —, me dei conta de que a proteção local circunscrita a uma área privilegiada da cidade, ainda que rigorosa, em nenhum caso é suficiente e de que os centros históricos só podem ser salvos, e não apenas protegidos por algum tempo, no âmbito de uma política urbanística que considere de modo global todos os problemas da cidade e do território. A paralisia econômica e social dos centros históricos é quase inevitável: as pequenas atividades artesanais e comerciais são inevitavelmente sufocadas pela produção industrial e respectivos grandes centros de distribuição; os custos de restauração e manutenção dos velhos edifícios comportam despesas que, claro, não podem ser enfrentadas pela população indígena; o engarrafamento do trânsito e o acúmulo de automóveis estacionados estão em contradição com as antigas estruturas; o processo de abandono, sobretudo por parte das gerações jovens, é rápido. Com tudo isso, os solos urbanos conservam preços elevadíssimos que favorecem as manobras proibidas, mas difíceis de enfrentar, da especulação imobiliária. A substituição das velhas classes populares e pequeno-burguesas por novas classes ricas provoca verdadeiras falsificações, não só porque os edifícios são geralmente esvaziados, reduzidos à simples fachada, reestruturados em seu interior, mas também porque as próprias classes originais constituem um bem cultural que deveria ser

protegido. Resultados muito importantes, os mais importantes na Itália, foram obtidos em Bolonha, onde a prefeitura assumiu o encargo de uma regeneração integral do tecido urbano do centro através de procedimentos que, ao mesmo tempo, destinavam-se a restauração propriamente dita. Devo, porém, observar: 1) que nas camadas populares bolonhesas subsiste um grau bastante elevado de coesão e de apego à cidade e ao bairro de origem; 2) que, em Bolonha, as opções políticas da administração municipal facilitaram a adoção de uma política que procurou conter e reprimir a especulação na construção civil. A prefeitura de Roma inspirou-se no exemplo metodológico de Bolonha, apesar de, por enquanto, numa escala bem menor, limitando as suas intervenções restauradoras a duas áreas onde o tecido de construção estava mais gravemente deteriorado. Mas não há dúvida de que, quando um tecido está praticamente necrosado, a recuperação social e funcional é bastante difícil, ainda mais se não solicitada pelo desejo dos nativos.

Portanto, para revitalizar os centros históricos não se pode contar apenas com as possibilidades técnicas de recuperação. Se a reanimação deve traduzir-se numa refuncionalização mais orgânica, é claro que a intervenção dos técnicos do patrimônio cultural é necessária desde a primeira fase do estudo do projeto e que tal intervenção não deverá ser limitada aos centros históricos propriamente ditos, mas estendida a toda a área da cidade na medida em que influa no centro histórico e o condicione. E restaurar, é bom lembrar, não significa recuperar, nem modernizar.

Vale também para as intervenções nos grandes tecidos a experiência, mais única do que rara, feita em Bolonha com a restauração da fachada de São Petronio: uma restauração sem sombra de dúvida perfeita, uma conquista, como seria conseguir debelar pela primeira vez uma doença mortal, mas que custou muito em termos de empenho, de investimento e de tempo. É preciso, agora, fazer com que, formando mão-de-obra especializada, o exemplo bolonhês possa ser repetido em larga escala, ou, melhor, generalizado, em períodos de tempo mais curtos e com um gasto menor. Os edifícios que estão em condições análogas a São Petronio são muitos. Como todas as grandes iniciativas científicas, essa nova metodologia de restauração também deve poder ter uma ampla área de influência e colocar-se como exemplo não único e irrepetível. Por isso, dizemos que mesmo o problema da restauração dos centros históricos deve passar doravante da fase de pioneirismo à da utilização generalizada, com tudo o que comporta em termos de pessoal de pes-

quisa, pessoal de intervenção, meios financeiros e, talvez, de instauração de escolas.

() plano diretor de uma cidade histórica consta sempre de um projeto de arrumação e adaptação do existente e de uma previsão de futuros desenvolvimentos, que também podem não ser apenas extensivos ou dimensionais.

É freqüente associar-se, e com acento negativo, ao conceito de centro histórico o de cidade-museu. É um termo do qual não se deve ter medo, contanto que o museu não seja considerado um depósito ou um hospício de obras de arte, mas sim um instrumento científico e didático para a formação de uma cultura figurativa ou daquilo que Arnheim chama 'pensamento visual'. Entendida como sistema de comunicação visual, mesmo a mais moderna das cidades modernas pode ser um museu, enquanto o museu como centro vivo da cultura visual é um componente ativo do estudo e do desenvolvimento da cidade (tal é, de fato, a função que foi institucionalmente confiada ao Centre Pompidou em Paris).

Temos, na Itália, um caso limite de cidade-museu, Veneza. Por sua localização especial e por sua configuração, o desenvolvimento industrial foi transferido, com uma solução aparentemente correta, para uma cidade vizinha, Mestre, que cresceu com a rapidez de todas as cidades industriais, mas que, justamente por isso, é um verdadeiro monstro urbanístico, um acúmulo puramente quantitativo de instalações industriais e de seus complementos habitacionais. Depois, aconteceu que Mestre adquiriu um peso não apenas econômico e demográfico infinitamente superior ao de Veneza, que ficou assim exposta a um processo de empobrecimento não só de funções. Hoje, poder-se-ia dizer que Veneza é o centro histórico da vizinhança e devoradora cidade industrial, destituída de outras funções que não as do turismo e respectivo comércio.

De uma maneira não muito diferente da de Roma, onde a especulação adensou as populosas periferias em torno de um fragilíssimo centro histórico, em Veneza, a cidade moderna tende a destruir inclusive materialmente a cidade antiga: a fumaça das instalações industriais de Mestre desagrada as pedras de Veneza, como os miasmas dos automóveis e das instalações dos equipamentos de calefalação desagregam as pedras de Roma. Assim, o historiador da arte deve preocupar-se não com o congelamento ou a fixação da cidade antiga, da qual pode apenas prorrogar a existência, mas com um desenvolvimento coerente com a sua realidade histórica, de modo que, mesmo na diversidade das organizações e dos níveis, uma articulação funcional assegure o dinamismo de todo o tecido urbano.

Isso, é bom deixar claro, não significa de maneira alguma modernizar as cidades antigas: elas têm um valor na consciência dos nossos contemporâneos exatamente por serem antigas. A cultura moderna tem ou deveria ter a capacidade de compreender na sua estrutura histórica tanto o valor de uma memória, presença do seu passado, como uma previsão-projeção do seu futuro.

Mas de que instrumentos dispomos para impedir que a vida da cidade histórica se congele na conservação intransigente, se pertubar numa absurda tentativa de modernizar o antigo, se entorpeça nos compromissos, se empobreça na representação visível exclusiva da história das grandes instituições ou do poder, descuidando, ao contrário, com a história das existências humanas transcorridas dentro dos seus muros, da imagem ainda bem viva do vivido? De um lado, temos as repartições governamentais ou municipais praticamente inativas apenas de uma autoridade de veto ou de limite, sem nenhuma possibilidade de intervenção ativa nos processos vitais da cidade. Do outro, temos os técnicos, urbanistas e arquitetos, que elaboram projetos a curto e a longo prazos com uma perspectiva de futuro que é utopista ou mecanicista, como se fosse inevitável o crescimento ilimitado com base nas premissas atuais. Temos, por fim, únicas a possuírem um real poder de decisão, as autoridades governamentais e municipais, muitas vezes mais preocupadas em responder a oportunidades de necessidades contingentes do que em organizar a passagem histórica do presente ao futuro da cidade.

Sabemos que o conceito de arte, aparentemente abstrato, indica, na verdade, a convergência e a cooperação de um conjunto de *artes distintas*, que mantêm e devem manter a sua autonomia disciplinar, mas que admitem uma metodologia de base e uma possibilidade de síntese. No entanto, porventura podemos dizer, concretamente e conscientemente, que a cidade, como realidade complexa que enfrenta na arte seu fator unitário, é objeto de estudo histórico-artístico em nossas universidades? Tal estudo também não é, na maior parte dos casos, abandonado aos sociólogos? Podemos acaso dizer que nossas escolas de história da arte preparam estudiosos capazes de participar de equipes de projetistas, de colaborar para o estudo dos processos vitais da cidade e não apenas de colocar obstáculos e limitações, os quais têm certamente sua razão de ser, mas apenas na medida em que os pontos da conservação forem enquadrados e, de certo modo, garantidos por um tipo de cultura urbana que não repudie a sua historicidade, mas tenha consciência dela?

Podemos acaso dizer que são ensinadas com referência à cidade as disciplinas complementares, da sociologia à economia, indispensáveis para o estudo da história da cidade? Podemos acaso di-

re que recolhemos e elaboramos nas nossas escolas universitárias os dados informativos necessários para um estudo histórico não-hipotético da cidade?

Ouvi dizer muitas vezes, e sem dúvida é verdade, que, para efetuar uma proteção orgânica do patrimônio cultural, é indispensável dispor de uma catalogação dos bens efetuada com base num *notário*, juridicamente definida, de bem cultural. Julgo indispensável uma catalogação científica e sua contínua atualização, mas julgo extremamente perigosa a definição *a priori* de listas de coisas a serem protegidas, com a implícita admissão de que tudo o que não está nessas listas não mereça de modo algum ser protegido. É de certo possível coordenar as metodologias da proteção com as do projeto e formar equipes de historiadores da arte e arquitetos que estudem o estado atual das cidades e seus impulsos evolutivos em relação com o ritmo dos seus desenvolvimentos passados. Em toda a sua história, a cidade resulta composta pelo entrelaçamento de territorialidades diversas, o que Quittavalle recordava ao reivindicar a pluralidade e diversidade das durações existenciais, as diversas territorialidades indicadas por Le Goff para a Idade Média. Cada uma das *artes* em sua *individualidade* tem seus tempos de idealização e técnicos, que podem ser estudados tanto em sentido sincrônico como em sentido diacrônico.

O estudo das inter-relações entre as artes e a sua convergência num conceito unitário de arte, qualquer que seja a consistência deste no plano teórico, tem sempre uma realidade histórica precisa e incontestável, porque o conceito de arte não é uma invenção da filosofia moderna; ele pertence a todas as civilizações históricas e nasce da consciência da sua convergência intencional numa unidade que se chama arte, mas se realiza, de fato, naquele organismo cultural complexo que é a cidade. Já se perfila, aliás, uma extensão da cidade ao território, não sendo possível prescindir de uma idéia do *perikeon* natural que envolva e integre a área da cidade como núcleo histórico.

Portanto, é necessário que os historiadores da arte considerem o estudo científico de todos os fenômenos vitais da cidade como inerente à sua disciplina, a conservação do patrimônio artístico como metodologia operacional inseparável da pesquisa científica e a intervenção no devir da cidade como o tema fundamental de sua ética disciplinar.

Ao deplorar o caráter excessivamente teórico e escassamente aplicado dos estudos superiores de história da arte, que não são centrados o bastante no zelo das coisas, que é o primeiro ponto deontológico e metodológico das nossas disciplinas, não pretendo de for-

ma alguma propor uma prevalência do empirismo aplicado sobre a pesquisa científica, pelo contrário.

Infelizmente, está-se caindo nesse equívoco, na Itália — e o denuncio como um perigo —, ao se projetarem cursos universitários separados da pesquisa científica no domínio arqueológico e histórico-artístico e visando à formação de “conservadores”, distintos — mais segundo categorias disciplinares, mas segundo categorias burocráticas. A pesquisa científica do historiador da arte sempre tem como objetivo a conservação das obras de arte, na medida em que, contudo, esse empenho prático realiza e verifica seus métodos de pesquisa científica. Lembramos, porém, que, se é sempre possível deduzir as aplicações empíricas da pesquisa científica avançada, em nenhum caso é possível o processo inverso, de ascensão do empirismo à ciência.

1979

3

A ARTE NO CONTEXTO DA CULTURA MODERNA

Qualquer discurso sobre a arte não pode dizer respeito à arte em geral, mas à precisa condição da arte e dos estudos sobre a arte numa determinada situação histórica. Fala-se de uma crise da arte, ou seja, de uma separação das atividades artísticas do contexto das atividades que, nesta condição da sociedade, produzem cultura. Pelo menos para um diagnóstico sumário, tudo indica que a causa da crise seja a indubitável preponderância da ciência e das tecnologias correlatas. Entretanto, não se pode afirmar que a arte e os estudos sobre a arte devam decair e desaparecer, por não mais gozarem de uma condição de centralismo ou de hegemonia. Tampouco pode-se dizer que a crise de uma disciplina se manifeste como não-prospicidade. A ciência contemporânea está em crise, apesar de ninguém poder negar que desfrute de uma condição de centralidade e de hegemonia.

Ligo, ou, melhor, identífico propositalmente o problema da arte com o dos estudos sobre a arte. Se pela palavra arte não entendemos uma atividade abstrata do espírito, uma entidade metafísica, mas um conjunto de coisas nas quais reconhecemos uma afinidade estrutural, está claro que não é possível ocupar-se da arte sem se ocupar dessas coisas, isto é, dos produtos das técnicas artísticas. Justamente porque a produção artística está em crise, o problema do patrimônio artístico assume um destaque maior. É fácil constatar que, quanto mais se veio reduzindo o campo das funções dos bens artísticos, tanto mais se estendeu o dos conhecimentos científicos correlatos. Enfim, pode-se dizer que os produtos da arte, ou, mais precisamente, das artes, se inserem no contexto cultural contempo-