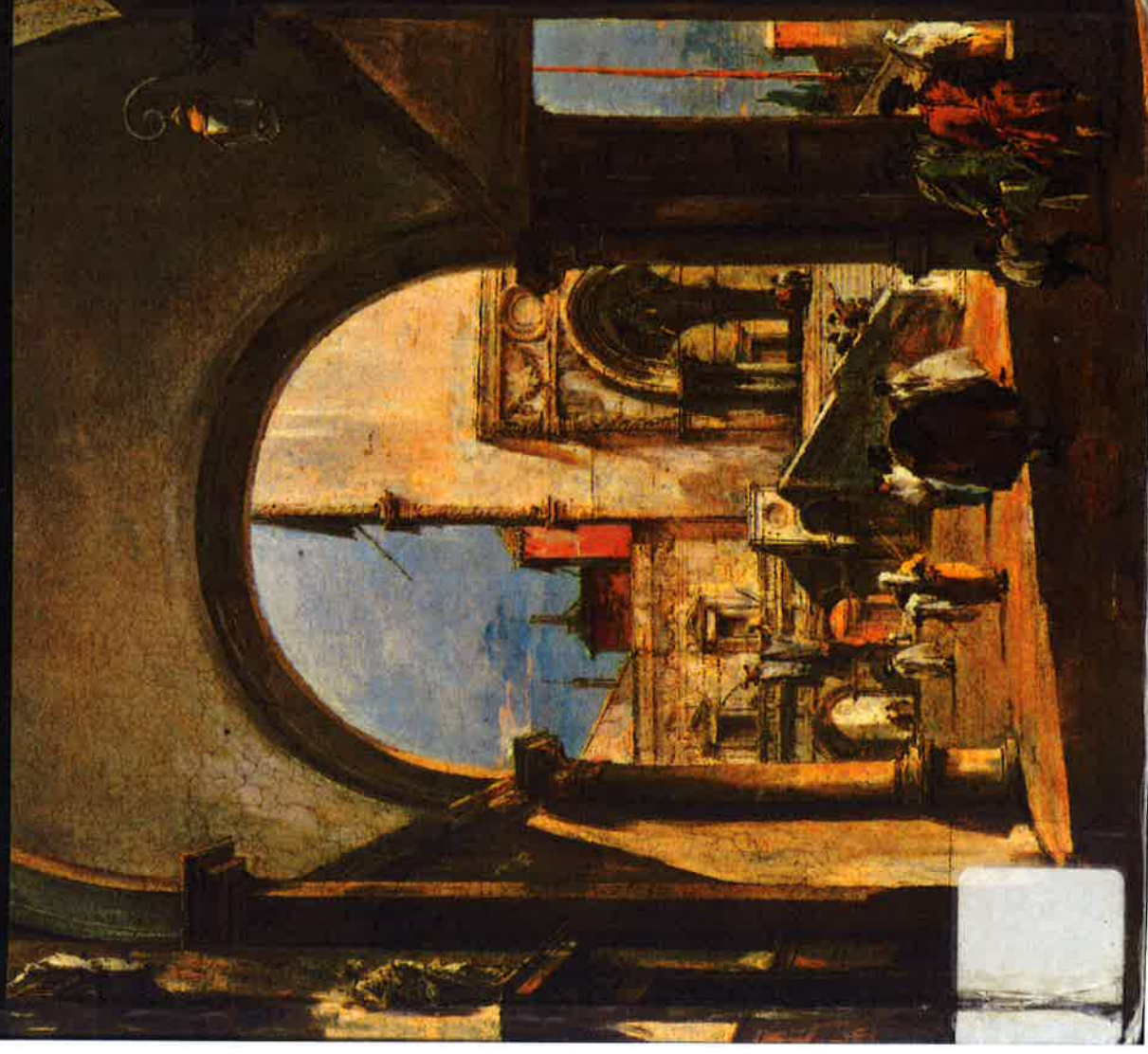


HISTÓRIA DA ARTE COMO
HISTÓRIA DA CIDADE

Giulio Carlo Argan



Título original: STORIA DELL'ARTE COME STORIA DELLA CITTÀ.

Copyright © by Editori Riuniti, 1984.

Copyright © 1989 Livraria Martins Fontes Editora Ltda.,

São Paulo, para a presente edição.

1ª edição

janho de 1992

5ª edição

maio de 2005

Tradução

PIER LUIGI CABRA

Revisão da tradução

Eduardo Brandão

Revisão gráfica

Silvana Cobucci Leite

Antonio Nazareno Fozarin

Produção gráfica

Geraldo Alves

Capa

Kátia Harrumi Terasaki

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Argan, Giulio Carlo

História da arte como história da cidade / Giulio Carlo

Argan ; tradução Pier Luigi Cabra. – 5ª ed. – São Paulo : Mar-

tins Fontes, 2005. – (Coleção a)

Título original: Storia dell'arte come storia della città.

ISBN 85-336-2147-7

1. Arte italiana I. Título. II. Série.

05-3406

CDD-709.45

Índices para catálogo sistemático:

1. Itália : Artes : História 709.45

Todos os direitos desta edição para a língua portuguesa reservados à

Livraria Martins Fontes Editora Ltda.

Rua Conselheiro Raulino, 330 01325-000 São Paulo SP Brasil

Tel. (11) 3241.3677 Fax (11) 3101.1042

e-mail: info@martinsfontes.com.br http://www.martinsfontes.com.br

A HISTÓRIA DA ARTE

À venerada memória
de Lionello Venturi
e de Erwin Panofsky

Uma vez que as obras de arte são coisas às quais está relacionado um valor, há duas maneiras de tratá-las. Pode-se ter preocupação pelas coisas: procurá-las, identificá-las, classificá-las, conservá-las, restaurá-las, exibi-las, comprá-las, vendê-las; ou, então, pode-se ter em mente o valor: pesquisar em que ele consiste, como se gera e se transmite, se reconhece e se usufrui. Aplicando ao nosso caso a distinção feita por Scheler em sua teoria geral do valor, digamos que, de um lado, está o "bem" ou a coisa que tem valor (*Wertdinge*) e, do outro, está o valor da coisa (*Dingwert*). Para quem trata de coisas artísticas, estas têm um valor intrínseco, que o especialista reconhece a partir de certos sinais, como a pureza de um diamante, mas cuja essência não procura saber, nem sustenta ser impossível sabê-la. Para quem lida com o valor, a coisa é apenas a oportunidade de produzi-lo, a prova da sua existência, o meio pelo qual se comunica. O interesse pelas coisas ocasiona um conhecimento empírico, mas extenso e diferenciado, dos fenômenos artísticos. O interesse pelo valor transcende os fatos isolados e generaliza o conhecimento da arte em proposições teóricas, leva a uma filosofia da arte. Essas duas maneiras de tomar posição em relação aos fenômenos artísticos reproduzem, no plano da fruição, os dois tipos de comportamento de quem faz arte: há artistas que depositam o valor estético na sensibilidade, no cuidado, na perícia da operação, que con-

fere à obra a singularidade e a preciosidade de uma jóia; outros, ao contrário, identificam-no com uma idéia universal da arte, que apenas por aproximação se manifesta na realidade sensível da obra. Trata-se, evidentemente, de duas diferentes interpretações da arte, como *Wertdinge* e como *Dingwert*. De fato, há fases ou regiões culturais inteiras em que a práxis prevalece sobre a teoria, chegando às vezes a excluí-la; há outras em que a teoria predomina e a práxis acaba sendo reduzida à operação mecânica que produz o melhor que pode, mas sempre de modo imperfeito, um modelo ideal.

Para enquadrar o conhecimento da arte num sistema unitário da cultura é preciso, certamente, recorrer a procedimentos que não se limitem, como os dois agora indicados, a reproduzir ou repetir os procedimentos com os quais se faz a arte. O método empírico pode ser promovido a ciência, o método teórico a filosofia, mas o procedimento que permite enquadrar os fenômenos artísticos no contexto da civilização é a história da arte. Faz-se história da arte não apenas porque se pensa que se tenha de conservar e transmitir a memória dos fatos artísticos, mas porque se julga que o único modo de objetivá-los e explicá-los seja o de "historicizá-los". A história da arte, portanto, é uma história especial uma vez que se ocupa de uma determinada série de fatos, mas não é uma história diferente das outras. A peculiaridade dos seus métodos não pode ir além da escolha dos seus materiais e da verificação da sua idoneidade para serem utilizados como materiais de uma construção histórica.

Deve-se, naturalmente, descartar que a pesquisa histórica tenha a função de prover com conjecturas satisfatórias a falta de dados precisos sobre o lugar, o tempo e as circunstâncias em que determinada obra de arte foi executada. A informação abundante e exata ajuda sem dúvida a formular mas não resolve o problema do significado e do alcance de um fato. Percebe-se isso com clareza quando se estuda a arte contemporânea: apesar da precisão da informação, ela nos parece, do ponto de vista da interpretação, ainda mais problemática. É comum, de resto, a distinção entre uma história *externa*, que verifica a consistência dos fatos e reúne e controla os testemunhos, e uma história *interna*, que encontra os motivos e os significados dos fatos na consciência de quem, de uma maneira ou de outra, os viveu. Também no estudo das obras de arte, todos admitem que a investigação filosófica ou erudita, ocupando-se especialmente de verificar ou restituir a autenticidade

dos textos e das fontes, não seja um fim em si mesma, mas um elemento preparatório e auxiliar da verdadeira pesquisa histórica, que se propõe a interpretação dos significados e dos valores. Todos também concordam em julgar que a distinção é, na prática, apenas de tempos de trabalho, pois a pesquisa do filólogo não tem sentido se não for conduzida em vista de uma construção histórica, da qual tenha já traçadas as linhas gerais, e o próprio historiador não pode eximir-se da pesquisa direta pois, se o seu propósito é original, não pode deixar de exigir a inclusão de novos documentos ou uma interpretação diferente das já conhecidas.

Portanto, não há razão para pôr mais uma vez em discussão a velha questão da unidade ou diversidade de crítica e historiografia da arte. Não se faz história sem crítica, e o julgamento crítico não estabelece a "qualidade" artística de uma obra a não ser na medida em que reconhece que ela se situa, através de um conjunto de relações, numa determinada situação histórica e, em última análise, no contexto da história da arte em geral.

Ao contrário da análise empírico-científica da obra de arte em sua realidade de coisa (análise que não se limita à matéria, à técnica, ao estado de conservação, ao grau de autenticidade, à destinação originária e aos acontecimentos sucessivos, mas pode estender-se à temática, à iconografia e até mesmo ao "estilo"), a pesquisa histórica nunca é circunscrita à coisa em si. Mesmo quando, como ocorre com frequência, se propõe como objetivo uma única obra, logo ultrapassa os seus limites para remontar aos antecedentes, encontrar os nexos que a relacionam a toda uma situação cultural (e não apenas especificamente artística), identificar as fases, os sucessivos momentos da sua formação. Na pesquisa, a obra é assim analisada em seus componentes estruturais, e aquela que parecia ser a sua unidade indivisível aparece, ao contrário, como um conjunto de experiências estratificadas e difusas, um sistema de relações, um processo. De fato, cada obra não apenas resulta de um conjunto de relações, mas determina por sua vez todo um campo de relações que se estendem até o nosso tempo e o superam, uma vez que, assim como certos fatos salientes da arte exerceram uma influência determinante mesmo à distância de séculos, também não se pode excluir que sejam considerados como pontos de referência num futuro próximo ou distante.

Basta lembrar a arte pré-histórica e primitiva, considerada letra morta ou mero documento etnográfico até época recente, quan-

também, no entanto, que outro conhece as leis dos circuitos elétricos e as verificou cientificamente, o que, é claro, ele mesmo poderia fazer, se dispusesse dos meios para tanto. Com relação às ações humanas (e é o caso da arte), nosso comportamento é bem diferente: nós as julgamos e, uma vez que sabemos poder julgá-las, se recusamos a fazê-lo nos dispormos a sofrê-las passivamente. Julgando, aceita-se ou recusa-se. Mas que finalidade pode ter o aceitar ou o recusar se com isso não confirmamos, não eliminamos, nem modificamos a incontrovertível, inapagável realidade do fato? Evidentemente toda e qualquer coisa feita tem um sentido para quem a fez; mas, julgando-a possuidora de valor, afirmo que tem um sentido para mim também, para os outros, para todos. Coloco-a como um modelo para a minha ação e para a dos outros, reconheço sua utilidade para o entendimento comum da cultura. Com o ato do julgamento, qualifico a coisa como algo que tem valor, objeto; e, paralelamente, *me* qualifico como aquele para o qual a coisa tem valor, sujeito. Quanto maior o valor que se reconhece no objeto, maior o valor do sujeito que o entende, o recebe, torna-o seu. O valor é, obviamente, um *algo mais* de experiência da realidade ou da vida, pelo qual o objeto transcende a própria instrumentalidade imediata; e este *algo mais* não passa do objeto para o sujeito se a consciência, no momento em que o recebe, não reconhece que ele se situa além da esfera da contingência, na esfera dos valores permanentes da civilização, da história.

Nenhuma obra de arte jamais foi encarada por uma consciência sem este juízo histórico, que pode ser certo ou errado, formulado de acordo com procedimentos mais ou menos apropriados. O pequeno-burguês que admirava Cabanel e desprezava Cézanne julgava certamente mal (como um juiz que ignorando a jurisprudência erra a sentença), mas ainda assim julgava; se tivesse conhecido a história da arte, teria entendido que a arte de Cézanne, não a de Cabanel, podia enquadrar-se num discurso histórico coerente. A função do método é justamente fornecer ao juiz um fundamento de experiência que reduza ao mínimo a margem de arbítrio, o risco de introduzir um não-valor numa série de valores e de construir, assim, uma falsa história.

É bem verdade que a arte de hoje, precisamente em suas posições avançadas, tende a tornar-se frívola sem a mediação do juízo, apresentando-se como hipótese experimental de atividade estética integrada num novo sistema cultural não mais fundamentado no juízo histórico; mas, pelo que nos é dado ver, limita-se, por enquanto, a eliminar (ou colocar entre parênteses) o objeto e a propor, como matéria de julgamento, um modo de comportamento. Só que, agindo

do começou a ser avaliada como fato artístico, ponto de referência para a história da arte moderna e, ao mesmo tempo, estrutura não se faz história, disse Marc Bloch, mas da história dos povos primitivos. Não um agregado de fenômenos sem nenhuma coerência, mas uma das linhas mestras de fenômenos em desenvolvimento da civilização, pode-se em sã consciência afirmar que ela deve ser estudada historicamente e que, portanto, a história da arte é a única ciência possível da arte.

ou daquilo a respeito da cientificidade da história da arte encaixadas técnicas científicas, às quais os atuais sistemas de poder garantir uma posição hegemônica e uma função axial, além de garantir a ação histórico, tendem a estender suas mensagens. Da-se por encerrado o ciclo de civilização em que a técnica, como princípio de um novo ciclo, no qual o modelo será a arte é um produto da civilização "histórica" e pode ser estudada apenas como um componente da história da civilização ou da cultura, ou é a expressão de um impulso profundo e perene, congênito da civilização e, portanto, impossível de se suprimir, quando não há um fenômeno natural e deveria ser estudada com os mesmos métodos científicos da biologia. Por analogia e extensão, todos os fatos historicamente poderiam ser matéria de investigação e de explicação até mesmo os fenômenos e as intenções poderiam ser condicionados pela ciência e pela tecnologia (ou pelo poder político que as governa).

Nossa relação com a ciência e a tecnologia não comporta um interesse em historicizar os fenômenos. Cada um de nós, na prática os quais não sente a necessidade de encontrar uma explicação. Acionando um interruptor, pode pôr em funcionamento ou fazer com que um circuito elétrico pare de funcionar, circuito do qual sabe apenas que fornece uma certa quantidade de luz, calor, energia; sabe

18 A HISTÓRIA DA ARTE E A CIDADE

assim, apenas furta-se ao juízo estético para solicitar um juízo moral, quase reencontrando, dos dois, a indistinção fundamental ou a origem comum. Estético ou moral, o juízo é sempre um juízo histórico, porque não é pronunciado com base numa verdade científica, mas em relação com uma determinada situação humana. Aquilo que se julga, quando se julga uma ação, é sempre o fato de estar ou não estar de acordo, bem como os motivos e as consequências da sua conformidade ou não-conformidade, com um *status* do costume social ou da cultura. Os próprios conceitos de bom e de mau, aos quais se recorre no juízo moral, como os de bonito ou feio aos quais se recorre no juízo estético, nada mais são (excluindo-se toda razão metafísica) do que fórmulas resumidoras com as quais se indicam séries de experiências positivas ou negativas, ou de juízos de valor e de não-valor. É sempre possível pôr fim àquelas fórmulas categóricas e substituí-las pelo conhecimento dos fatos. A noção global da fenomenologia da arte que a cultura moderna possui de fato esvaziou e tornou vão o conceito de arte, e a história da arte, como história de "poéticas", tomou o lugar da estética, já eliminada do rol das disciplinas filosóficas.

Do ponto de vista da ciência, as disciplinas históricas carregam a culpa de enquadrar a realidade num esquema *a priori*, racionalista e teleológico. Dispondo e expondo os fatos segundo uma certa ordem, a história implica a idéia de que exista nos próprios fatos e nas suas relações uma ordem imposta do alto. De fato, se representasse como ordenada uma realidade sem ordem, a história seria pura mistificação. Sem sombra de dúvida, a nossa é uma civilização que proporcionou certa ordem e uma finalidade à ação humana; e a história dos historiadores, a história verbalizada ou escrita, é a maneira pela qual ela procurou dar-se conta da razão dessa ordem e conservá-la. A história é, incontestavelmente, uma ciência europeia, o que não a obriga a tratar apenas dos fatos que aconteceram na sua esfera espaço-temporal, mas faz com que, quando leva o olhar para além desta, considere segundo o princípio de sua coerência própria fatos que dependem de princípios de coerência diferentes ou que não possuem coerência alguma. Ela afirma, assim, a sua prioridade e seu caráter central; mas também reafirma o seu limite, que é o próprio limite do cristianismo, pelo qual tudo o que não é cristão é intuição, prefiguração, espera da revelação cristã.

Aprofundando-o mais, o problema põe em xeque não só a legitimidade dos esquemas, mas também a da linguagem. Os esquemas podem mudar, todo período tem os seus; mas não há história

sem narração, não há narração sem linguagem: a única ordem que a história impõe à realidade é a do discurso falado ou escrito. A realidade de um fato narrado é, sem sombra de dúvida, diferente da realidade do fato ocorrido, mas a narração que se faz hoje de fatos acontecidos no passado tem, pelo tipo de vida que se leva hoje, um valor que o fato ocorrido, como tal, não pode ter. Mediante o discurso histórico, o passado é, digamos assim, adaptado às necessidades do presente, vale como experiência. É exatamente isso que não se deseja de quem, visando identificar a existência com o puro interesse da ação presente, tende fatalmente a eliminar das relações humanas a persuasão e o discurso, a substituir a linguagem histórica por uma linguagem formulística ou tecnocientífica e destruí-la, afinal, aquela liberdade de pensar e de agir humanos que, para a verificação objetiva e da dependência lógica do efeito em relação à causa, fundamenta a ordem moral da interpretação, do juízo, da escolha. No âmbito da civilização europeia, clássico-cristã, a arte certamente teve um desenvolvimento histórico correspondente à estrutura historicista dessa civilização. Fez-se a arte com a intenção e a consciência de fazer arte e com a certeza de concorrer, fazendo arte, para fazer a civilização ou a história. A intencionalidade e a consciência da função histórica da arte são, indubitavelmente, os principais fatores da relação que se estabelece entre os fatos artísticos de um mesmo período, entre os períodos sucessivos, entre a atividade artística em geral e as demais atividades do mesmo sistema cultural.

todavia, como sabemos que, fora dessa área cultural, fenômenos que reconhecemos como artísticos se produziram em circunstâncias completamente diferentes, fica claro que essa intencionalidade e essa consciência não são condições necessárias à produção dos fatos artísticos, mas características peculiares das poéticas que foram elaboradas no âmbito de uma determinada cultura. Uma história da arte só é possível e legítima se explicar o fenômeno artístico em sua globalidade; não se pode fazer uma história da arte se não se admite a existência de uma relação entre todos os fenômenos artísticos, qualquer que seja a dimensão espaço-temporal em que foram produzidos. Mas, então, é preciso optar: ou a relação está em procurado distinguir entre arte e poética, indicando nesta última um substrato cultural que pode se associar ou não ao ato artístico. Em consequência, voltou-se com um interesse cada vez mais agudo para a arte primitiva, em que tinha a ilusão de encontrar, afinal, um caráter artístico puro, imune de todo compromisso com a cultura. Só que esta concepção meta-histórica foi refutada pelos estudos et-

20 A HISTÓRIA DA ARTE E A CIDADE

nológicos que, procedendo com métodos rigorosamente científicos, destruíram a tradicional hierarquia de culturas avançadas e primitivas, como se estas últimas estivessem no início do mesmo caminho que as primeiras já percorreram em boa parte. Uma vez que existe uma *pensée sauvage*, estruturalmente diversa da nossa mas não inferior, também é possível que existam poéticas da arte primitiva. Nosso problema não é buscar qual a essência ou a estrutura profunda e constante da arte, mas tentar estabelecer se, na atual condição da nossa cultura, a explicação científica dos fatos artísticos é a história ou uma ciência da arte que avança com métodos diferentes dos da história. Nossa cultura substituiu o conceito de arte pela noção de toda a série fenomênica da arte. Existe, portanto, um plano no qual todos os fenômenos que chamamos artísticos devem nos parecer ligados entre si por um fator comum e formar um sistema. Trata-se de ver se, nesse plano, o processo que os explica é o discursivo ou a verificação científica.

Explicar um fenômeno significa identificar, em seu interior, as relações de que ele é o produto e, fora dele, as relações pelas quais é produtivo, isto é, as que o relacionam a outros fenômenos, a ponto de formar um campo, um sistema *où tout se tient* [em que tudo é coerente]. É praticamente impossível definir os limites e o conteúdo do campo fenomênico da arte. Nenhum critério empírico de agramento é aproveitável: não o são a conformação, a tipologia, a destinação dos objetos; não o são a matéria, a estrutura, a técnica. Por mais classes e subclasses de objetos se possam distinguir em relação a estes e a outros fatores, nunca existirá uma da qual se possa dizer que todos os objetos que a compõem sejam objetos de arte, nem uma de que se possa dizer o contrário. Mesmo quando nos deparamos com objetos produzidos com a intenção consciente de fazer objetos artísticos, não se pode deixar de reconhecer que alguns o são e outros não. Assim, um monumento, uma estátua, uma pintura não têm maiores probabilidades de ser obras de arte do que uma casa, uma cerâmica, um tecido. A própria noção de objeto, no âmbito dos fatos estéticos, não fornece um critério geral. Ainda que, com base na experiência, se possa dizer que todo fato artístico determina uma relação especial entre realidade objetiva e realidade subjetiva, isso não significa que a cada ato artístico corresponde a produção de um objeto material. Na atual condição da cultura admite-se até (por exemplo, nas poéticas dadaístas) que o mesmo objeto possa ser, simultaneamente, arte e não-arte, bastando para qualificá-lo ou desqualificá-lo como arte a intencionalidade ou a atitude da consciência do artista ou, até, do espectador.

A qualidade pela qual objetos pertencentes a categorias empíricas tão diversas são considerados igualmente artísticos consiste, é evidente, em algo que todos os objetos artísticos, e tão-só eles, possuem. Não se pode distinguir essa qualidade com métodos empíricos, nem com os métodos das ciências exatas. Ao dizer "isto é arte", não colocamos o objeto numa classe ideal de objetos artísticos, simplesmente enunciamos um contra-senso: de fato, a proposição não pode ser verificada, nem em termos de fato, nem em termos de princípio. Mesmo que dispuséssemos de um "conceito" da arte, ele não nos serviria como pedra de toque: os conceitos e os fatos não são entidades comparáveis. O método da identidade e da analogia, amplamente praticado pelas ciências naturais, também é impossível de aproveitar: da identidade de dois objetos pode-se deduzir apenas que um deles, com toda certeza, *não* é obra de arte. Mas se quisermos explicar por que não é obra de arte e o fizermos dizendo que não pode sê-lo porque, na ordem estética, identidade significa repetição e a repetição anula o valor, já concluiremos toda uma série de operações mentais que nada têm a ver com a lógica do método científico. De fato, assumiremos uma identidade aparente como prova de uma não-identidade substancial, deduzindo disso que um dos dois objetos semelhantes é artístico e o outro não; afirmaremos que o valor artístico consiste numa experiência que se faz, de modo que sua repetição não tem valor; enfim, acabaremos demonstrando que o valor não está em nenhum dos elementos que, a um exame mais atento, resultam tão semelhantes a ponto de parecerem idênticos.

Mas a relação de dependência nem sempre é negativa. Pode haver dois objetos cuja semelhança indique, sim, uma relação de dependência, sem que todavia dela resulte a nulidade ou a perda do valor. Portanto, devemos admitir que, quando o processo não é um processo de cópia, mas de aprofundamento ou de desenvolvimento da experiência, a relação é positiva. Neste caso, porém, trata-se claramente de uma relação histórica que foge à averiguação e à verificação, e só pode ser reconstruída através do discurso.

Excluindo como um contra-senso o juízo do tipo "este objeto é arte", podemos recorrer a uma forma diferente de busca do valor. Quando falamos, por exemplo, "esta pintura é uma obra florentina do início do Cinquecento", afirmando implicitamente que, por sê-lo, é uma obra de valor artístico, do ponto de vista lógico dizemos um contra-senso pior até que o primeiro, mas, do ponto de vista histórico, a proposição é legítima. De fato, não nos limitamos a constatar uma analogia mais ou menos marcante com obras

conhecidas daquela época e daquele lugar, pois sabemos que a analogia poderia ocultar uma cópia ou um falso, ou seja, uma ausência de valor; reconhecemos, ao contrário, que, mesmo insistindo sobre a existência de premissas culturais comuns, a obra em questão caracteriza-se por algo diferente e novo, e que esse modo de se caracterizar ou de inovar em relação a uma cultura determinada é semelhante à maneira pela qual as obras florentinas da primeira metade do Cinquecento se caracterizam e inovam. Ou seja, o que avaliamos não é um tipo de obra, mas um tipo de processo, uma maneira de relacionar-se; em outras palavras, o dinamismo ou a dialética interna de uma situação cultural na qual a obra que estudamos (se ela é, de fato, a que pensamos ser) se insere naturalmente ligada a um contexto, funciona. É um juízo histórico que não encerra, mas abre a investigação. Depois de verificar as relações que concorrem e se estabelecem na obra, explicando a sua gênese, verificar-se-ão as que delas partem para diferentes direções e com alcance mais ou menos longo no espaço e no tempo.

O juízo que se emite de obras estranhas à esfera da nossa cultura histórica também é um juízo histórico. Quando reconhecemos a qualidade artística de uma escultura negra, partimos de uma noção global da importância que a atividade artística tem no sistema cultural das comunidades tribais da África negra, ou seja, nos comportamos exatamente como quando reconhecemos a qualidade artística de um quadro florentino do Cinquecento. Muitos dos componentes culturais que entram em jogo na obra nos passarão despercebidos, o que não aconteceria se conheçêssemos melhor a cultura que a produziu. Trata-se, porém, de incógnitas às quais sempre será possível substituir os valores que representam porque, por mais profundas que sejam as heranças ancestrais (que, de resto, sobreviveram também sob a limpa historicidade das obras clássicas), jamais se chegará a descobrir, abaixo delas, o estágio pré-cultural de uma peculiaridade original, biológica ou racial. Não diremos, portanto, que o fetiche negro e o *Juízo* de Michelangelo se enquadram igualmente na categoria da arte porque a arte está acima da continência histórica, universal. Seria como explicar os sistemas de parentesco dizendo que todos os homens são irmãos no Senhor. O que nos interessa são as ligações reais, diretas ou indiretas, ocultas ou patentes, que se estabelecem entre os homens e fazem de toda a humanidade uma sociedade histórica. Diremos, portanto, que o fetiche negro e o *Juízo* de Michelangelo fazem parte de um mesmo sistema de relações ou de um mesmo contexto histórico. Assim, nossa cultura, admitindo a coexistência dessas obras no mesmo campo fe-

nomênico da arte, deve lograr definir a sua relação, ou a razão pela qual não se pode entender uma sem entender também a outra.

Ao dizer que a "artisticidade" da arte forma um só corpo com a sua historicidade, afirma-se a existência de uma solidariedade de princípio entre a ação artística e a ação histórica; e a raiz comum é, evidentemente, a consciência do valor da ação humana. Uma ação que determina um valor é uma ação dotada de uma finalidade e cujo processo se controla: realiza-se no presente, mas pressupõe a experiência do passado e um projeto de futuro. A ação artística é uma ação que pressupõe um projeto — portanto, o procedimento da cópia, que substitui a experiência e o projeto pelo modelo, não é artístico. E o projeto é uma finalidade que, realizando-se no presente, assegura à ação um valor permanente, histórico... A relação experiência-projeto reflete a relação em que se fundamenta a idéia da ação histórica e, por conseguinte, da sua representação, a história falada ou escrita.

Há culturas, precisamente as culturas que se dizem clássicas, em que os artistas têm plena consciência da historicidade intrínseca da arte e consideram sua ação como ação histórica. A finalidade configura-se como teoria da arte, isto é, como projeto artístico universal; a práxis, por sua vez, coloca-se como processo que realiza a idéia superando a dificuldade, o obstáculo da matéria. A empresa da arte aparece como uma empresa heróica e o verdadeiro objeto da história não é tanto a obra quanto quem ousadamente a executa. Vasari concebe a história da arte como uma série de biografias de artistas, indicando como vida-modelo a de Michelangelo, o artista-herói que, dramaticamente, à custa de lutas e de esforços sobre-humanos, supera a natureza na história e a história na idéia.

O problema que nos interessa, entretanto, não diz respeito à incontestável legitimidade de considerar os artistas como personagens históricos e as obras de arte como significativas para a história civil, política, religiosa ou do saber, mas sim à possibilidade e à necessidade de uma história especial da arte, que explique de maneira satisfatória os fatos artísticos, ou seja, que descreva, através de uma metodologia específica, sua historicidade peculiar. Do ponto de vista do historiador, que utiliza os monumentos como provas ou testemunhos para a história civil, religiosa ou da cultura, não é muito importante que eles sobrevivam ou que deles se conserve apenas a memória; entretanto, o historiador da arte, que deve explicar o significado intrínseco dos fatos artísticos, não pode limitar-se a proclamá-los memoráveis, deve tê-los em mente. De fato, a história

mas o seu continuo repropor-se, em termos sempre diversos, no *hic et nunc* de consciências diversamente condicionadas pelas mutações e pelos desenvolvimentos da cultura — hoje falaríamos da impossibilidade de obsolescência do valor artístico. Qualquer que seja a sua antiguidade, a obra de arte sempre ocorre como algo que acontece no presente. Aqui o que chamamos de juízos, sejam positivos ou negativos, na verdade são atos de escolha, tomadas de posição. Diante de um acontecimento que se produz não podemos nos omitir e pronunciar juízos serenos e distantes; devemos decidir se prestamos ou não atenção, aceitamos ou recusamos. E o que se aceita ou se recusa é, na realidade, a coexistência com a obra, a qual está fisicamente presente e, apesar de pertencer ao passado, ocupa uma porção do nosso espaço e do nosso tempo reais. Não temos alternativa: é um dado da nossa existência. Se lhe reconhecemos um valor, devemos inseri-lo e justificá-lo em nosso sistema de valores; caso contrário, devemos nos livrar dele fingindo que não o vemos, removê-lo ou, mesmo (como muitas vezes aconteceu e acontece), destruí-lo.

Sem sombra de dúvida, a obra de arte não tem para nós o mesmo valor que tinha para o artista que a fez e para os homens da sua época. A obra é sempre a mesma, mas as consciências mudam. Entretanto, não é verdade que algo dela perca valor e algo continue a valer; mais precisamente, que os conteúdos da comunicação percam seu valor e os sinais com que são comunicados continuem a valer. Se assim fosse, a arte seria uma linguagem e o historiador de arte um glotólogo interessado apenas na mecânica dos sistemas linguísticos. Se a história da arte deve ser a ciência da arte, não pode deixar de lado nenhum componente dos fenômenos que descreve, mas deve descrevê-los da forma como são dados no fenômeno e não como se configuram no âmbito da cultura geral da época. Se, por exemplo, reconhecemos a qualidade artística de uma figuração religiosa budista, da qual entretanto não captamos o significado, nem por isso a nossa avaliação é unívoca, parcial, incompleta: o texto figurativo nos ensinou, a respeito do conteúdo religioso, tudo aquilo que o artista julgou poder manifestar com seu sistema de comunicação visual. Se, além disso, pudermos especificar o significado justamente daquele tema na teologia budista, esta noção nos servirá apenas para medir a trajetória que o artista percorreu para exprimir visualmente aquele conceito religioso. Da mesma forma, a familiaridade que temos com as temáticas e os conteúdos conceituais não será útil à inteligência crítica das obras de arte da nossa esfera cultural, a não ser na medida em que nos permita apreciar a configuração diferente que assumem ao passar pelo processo visualiza-

da arte é a única, entre todas as histórias especiais, que é feita na presença dos eventos e que, portanto, não deve evocá-los, reconstruí-los, ou narrá-los, mas somente interpretá-los. Esta é a característica e, ao mesmo tempo, a maior aporia da historiografia da arte. O historiador político não tem à sua frente o evento; ao contrário, afirma que não se pode fazer a história dos fatos aos quais se assiste e dos quais se participa. Ele tem diante de si um conjunto de testemunhos, documentos, descrições, juízos; do evento que se prepara a estudar, ele tem, na maior parte das vezes, versões, avaliações, explicações diversas e contraditórias. Não lhe é suficiente pesar e confrontar todos os julgamentos e depois formular o seu; deve corrigir a reconstrução do evento, traçar dele uma perspectiva segundo um ângulo visual ou uma luz diferentes. O que muda, em sua narração, é a memória, a noção, a figura do fato. Mas a obra de arte que o historiador da arte tem diante de seus olhos não muda: ela é como sempre foi. E, se os acontecimentos e o tempo a desgastaram, o historiador evita aceitar esta alteração, esforçando-se, ao contrário, de todas as formas, para revertê-lo à condição original, ao momento do seu advento flagrante.

Objetar-se-á que mesmo o historiador da ciência e o da filosofia, como o historiador da arte, trabalham sobre textos originais; e, certamente, a posição deles é muito mais próxima da do historiador da arte que da do historiador político. Só que eles têm a convicção de que a ciência e a filosofia percorreram um caminho progressivo e irreversível. O pensamento de São Tomás e as descobertas de Galileu continuam sendo os documentos de uma velha filosofia e de uma velha ciência, ainda que possam conter antecipações surpreendentes e que constituam uma premissa necessária da filosofia e da ciência atuais. O mesmo não se dá com as obras de arte, que representam, decerto, da forma mais eloqüente, a cultura do seu tempo, mas que também têm, para a cultura do nosso, uma força de incidência imediata, de forma alguma mitigada pelo fato de que seus conteúdos culturais são, por vezes, tão remotos que não se consegue decifrá-los.

Também o historiador da arte, como explicou Lionello Venturi, não pode prescindir da tradição crítica, deve considerar toda a cadeia de juízos que foram pronunciados a respeito das obras de que trata. A história da crítica não é uma operação auxiliar ou de acompanhamento, como ainda pensava Schlosser ao escrever sua monumental história da "literatura artística". Para Venturi, ela é um procedimento metódico indispensável, talvez o mais construtivo, da história da arte. O que a história da crítica demonstra, todavia, não é de forma alguma o caráter absoluto e perene do valor,

dor da arte. Isso não significa de maneira alguma que as temáticas e os conteúdos conceituais sejam irrelevantes, em termos de valor artístico: a cultura de um período constrói-se com a arte, mas também com o pensamento filosófico, científico, político, religioso. Giotto modificou radicalmente a interpretação da figura e do apostolado de São Francisco em determinado momento, em que era de grande importância fazê-lo; a política religiosa da Igreja católica no começo do Cinquecento valeu-se muito mais das evidências formais demonstrativas, quase dogmáticas, da arquitetura de Bramante e da pintura de Rafael, do que da erudição dos teólogos curiais. E seria fácil demonstrar que as estruturas dos sistemas formais das diversas culturas se formaram e desenvolveram em função dos conteúdos culturais que, por sua vez, tinham de estruturar para a comunicação visual. A arte, em substância, é a grande responsável pela cultura que se fundamenta, organiza e desenvolve através da experiência da percepção e dos processos correlatos da imaginação.

A percepção assinala sempre e apenas o tempo do presente absoluto. A arte, cujo valor se dá na percepção, torna presentes os valores da cultura no próprio ato em que os traduz e reduz a seus próprios valores. Não atua num setor do saber próprio, específico: tudo pode ser estruturado ou organizado como arte, assim como tudo pode ser estruturado ou organizado como filosofia. O que o chamado juízo de valor verifica na obra de arte não é, decerto, a conformidade a uma determinada cultura, nem a sua superação, mas uma estrutura cultural específica, justamente aquela graças à qual os valores podem ser captados, não na dimensão sem tempo do pensamento abstrato, mas na do presente absoluto, da percepção. Por isso, esse presumido juízo não se coloca de forma alguma, como deveria se fosse realmente juízo, no término de um processo de análise e de reflexão, mas produz-se no exato instante da percepção ou da apreensão da obra; não é portanto o momento conclusivo, mas o momento inicial da atuação do historiador.

A estética idealista chama de juízo estético aquilo que as poéticas empiristas chamavam jocosamente de prazer: é aquela espécie de trauma psíquico que se determina num sujeito quando ele entra em contato com um objeto artístico. Quando se quis transpô-lo do plano do sensativismo hedonístico para o plano intelectual do juízo (de Kant à *Einführung* de Vischer e à visibilidade pura de Fiedler), colocou-se a obra de arte como um elemento de ligação entre a realidade universal e a realidade individual, entre o mundo objetivo e o subjetivo.

Já disse que o trauma do sujeito no ato em que percebe um objeto artístico não pode ser um juízo. Mas tampouco é uma emoção;

se fosse, enfraquecer-se-ia à medida que se prolongasse e se repetisse o contato e desapareceria, enquanto a experiência prova que acontece o contrário. Evidentemente, o que acontece num sujeito quando ele percebe uma obra de arte não concerne aos sentidos, nem ao sentimento, nem ao pensamento racional; concerne, em sua unidade e integridade, à consciência. A obra de arte, enfim, se faz presente no presente absoluto da consciência que a percebe. E este presente absoluto não penetra o passado porque, como veremos, dele provém.

A análise do ato com que uma consciência percebe um fenômeno como fenômeno artístico e, ao mesmo tempo, o exclui de todos os demais fenômenos colocando-o como "fenômeno-que-não-é-fenômeno" foi levada a fundo, recentemente, por Brandi. A consciência que apreende a obra de arte executa uma redução fenomenológica que "alcança o reconhecimento de uma *epoché* muito singular, na medida em que logo ficará evidente que a obra não será extraída, isolada, posta entre parênteses, exatamente porque ela mesma, como nós a apreendemos, resulta *epoché* em ato, que se extraiu, se isolou, pôs-se entre parênteses do mundo da vida". Então a presença, ou, como a qualifica Brandi, a *estância* da obra de arte, seu assistir ao nosso esforço para interpretá-la, sua ação insistente sobre todo o procedimento do pensamento que a imagina, não mais constituirá uma aporia daquela historiografia *sui generis* que é a historiografia da arte. Ela será, ao contrário, a própria essência da obra de arte, ou, mais precisamente, a sua estrutura, isto é, exatamente aquilo de que o historiador deverá fazer a história para fazer uma história da arte que não seja apenas a história das coisas artísticas ou das pessoas que as produziram. Não se poderá jamais negar que, como portadora dessa essência não mais metafísica, a obra de arte possa ser matéria de pesquisa e de interpretação histórica, pois fazê-lo seria o mesmo que afirmar que apenas algumas categorias de ações humanas podem ser pensadas historicamente e outras, entre as quais a arte, não. Sobre esse ponto, principalmente numa circunstância de gravíssima crise do pensamento histórico, como a nossa, não há lugar para distinções: ou todas as ações humanas são históricas e objeto de história, ou nenhuma o é. O processo que começa a se desenvolver no exato momento em que a obra de arte "intercepta" a consciência (não a consciência em abstrato, mas *uma* consciência, em seu *hic et nunc*) só pode ser um pensamento e um discurso histórico, porque aquele ato inicial reproduz "não o ato criador do autor [da obra], mas o ato com que, separando-a do devir, ou seja, criando-a, ele a introduzia no fluxo da vida como uma pedra em meio à correnteza". Não é, porventura, o fluxo da vida

servam, por uma espécie de respeito pelo trabalho humano de que são o produto, os móveis e os utensílios antigos.

Se a arte é um dos grandes tipos de estrutura cultural, a análise da obra de arte deve dizer respeito, de um lado, à matéria estruturada, de outro, ao processo de estruturação. Em cada objeto artístico se reconhece facilmente um sedimento de noções que o artista tem em comum com a sociedade de que faz parte, sendo como a linguagem histórica e falada de que se serve o poeta. Acima dele encontra-se sempre uma camada cultural mais especificamente orientada ou intencionada, que poderia ser dita profissional. É o que Venturi chamou de "gosto" e que compreende as idéias sobre a arte e as preferências artísticas, os conhecimentos técnicos, os modos convencionais de representação, as normas ou as tradições iconográficas e, até mesmo, certas predileções estilísticas geralmente comuns aos artistas do mesmo círculo cultural. Há, por fim, a última camada, cuja composição escapa à análise conduzida segundo modelos culturais determinados e que constitui a contribuição pessoal, inovadora do artista. De maneira alguma pode-se dizer que esta última camada, mais refinada e sensível, seja imponderável e não-analisável, menos ainda que represente o momento infável da arte que transcende o cúmulo de uma cultura adquirida e inerte. Simplesmente, a historiografia da arte não dispõe, na maior parte dos casos, de instrumentos e procedimentos bastante sutis para analisar inclusive aquilo que parece ser o produto imprevisível do *raptus* inspirado do artista.

A composição do conteúdo cultural da obra se mostra, na maioria dos casos, em relação aos esquemas culturais do tempo, muito heterogênea. Como demonstrou amplamente Francastel, os materiais que os artistas utilizam nem sempre são de primeira escolha. Nada mais fácil do que encontrar, ao lado de idéias audaciosamente precursoras, elementos cujo fim a cultura da época já decretou. É óbvio que a memória visual do artista tem os seus processos e re-tém, evoca, utiliza imagens correspondentes a fenômenos cujo significado escasso ou nulo já se reconheceu na ordem do conhecimento intelectual. As tentativas feitas, a começar pelo próprio Freud, de aplicar à arte os procedimentos da psicanálise demonstraram que os mecanismos de busca da memória-imaginação atuam livremente também nas camadas profundas do inconsciente individual e coletivo.

O próprio Brandi exclui que a obra de arte seja comunicação de mensagens ou conteúdos dados, os quais, de fato, se fossem fiel-

que interessa ao historiador? Não que ele queira saber qual força superior impõe o ritmo com que esse fluxo corre da nascente até a foz — esta questão diz respeito, se tanto, aos teólogos. O historiador quer saber como as pedras que desceram na correnteza determinam o andamento do fluxo, ora fazendo-o escorrer de forma lenta e uniforme, ora impetuosa, ora cindindo-o em riachos e tornando a uni-los, ora formando espelhos tranquilos, ora remoinhos, corredeiras, cachoeiras.

Brandi reconhece que a obra de arte é percebida pela consciência em sua historicidade; mas pode-se acrescentar que é impensável que algo intrinsecamente histórico se esquite a essa explicitação da historicidade intrínseca que é a história verbalizada ou escrita. A pedra que o artista atira no fluxo da vida, cujas águas divide ou canaliza de diversos modos, não caiu do céu como um meteorito; ela é um agregado de várias substâncias e, afinal, não seria muito estranho se as mesmas substâncias de que é feita se encontrassem, dissolvidas ou suspensas, na água que corre. Ora, essas substâncias, sendo sempre e apenas cultura, são necessariamente passíveis de análise com o mesmo método com que se analisam todos os fatos da cultura, ou seja, com o método da história. A conclusão que se deve tirar disso é que, se se pode fazer a história da arte, pode-se fazer a história daquilo que está presente na consciência, a história de um acontecimento que ocorre ante os nossos olhos. Pelo menos no campo da arte, não se confirma a proposição corrente, segundo a qual só se poderia fazer história do que está na memória. Naturalmente nada impede de acreditar que o fato artístico, pela singular estrutura que lhe é própria, atinja, marque, dirija a consciência de maneira diferente da dos outros fatos, mas nada autoriza a afirmar, do-ravante, que, diante do fato que acontece, a consciência se petrifica ou se paralise e que, assim, diante daquele fato flagrante não se possa assumir, ou se possa não assumir, a atitude do historiador.

A exceção que a história da arte parece representar no quadro das disciplinas históricas adquire, assim, na presente condição de crise, uma importância sensacional. O que a cultura tecnocientífica atual quer substituir ao probabilismo histórico ou à busca da verdade é a oferta da informação exata, incontestável, imediata, passível de ser tocada com a mão; uma informação que, podendo ser verificada, não é suscetível de crítica e de demonstração e que, mal deixa de ser notícia, precipita-se num passado sem fundo e sem medida, perdendo todo significado. É o que acontece, num plano diferente, com os produtos industriais: por mais que seu aspecto possa ser sedutor, quando não servem mais, só resta jogá-los fora. Ninguém jamais pensará em conservá-los como, ao contrário, se con-

Assim, não há razão para que este processo deva ser tido como menos consciente e controlável do que o processo do pensamento intelectivo e para que seus resultados não possam ser historicizados da mesma forma que os resultados do pensamento filosófico ou científico.

A primeira tarefa de toda disciplina é a delimitação de seu campo de pesquisa. O primeiro ato de quem quer estudar a arte é separar os fenômenos artísticos dos fenômenos que preenchem o "mundo da vida". A distinção entre os fenômenos artísticos e os naturais não é problema: é pacífico que todos os fenômenos artísticos são produzidos pelo homem, artificiais. O pensamento clássico, colocando a arte como mimese, sancionou de uma vez por todas o paralisismo e, portanto, a impossibilidade de encontro entre as categorias fenomênicas da natureza e da arte. Imita-se aquilo que não se é; se a arte fosse "natural" não imitaria a natureza.

Nem tudo o que é artificial é artístico. A consciência que recebe um objeto como objeto artístico não o elimina da categoria dos produtos, mas o coloca inclusive, como se possuísse uma dupla natureza, na categoria dos produtos que têm valor artístico. Ora, não há dúvida de que um objeto pode pertencer a mais de uma classe. Um ostensório, por exemplo, pertence tanto à classe das peças sacras quanto à dos objetos de ourivesaria. Mas se e na medida em que possuir valor artístico, esse ostensório não pertencerá a uma classe de objetos artísticos, porque uma classe assim é impossível de se constituir, mas a uma série de fatos artísticos, em que ostensórios ou objetos sacros não estarão obrigatoriamente em relação direta com objetos de ourivesaria. Pode acontecer que os objetos aos quais se liga na série sejam esculturas monumentais ou arquiteturas. Mas, se assim for, será sinal de que a cultura em que tais fatos se encaixam, relacionando-se entre si e com outros, leva muito pouco em consideração o fator dimensional como produtor do valor, evidentemente em benefício de outros. Como se vê, portanto, o nexo na série não é, como na classe, um nexo tipológico, iconográfico, técnico ou funcional; trata-se de um nexo histórico, que apenas o discurso histórico e não um processo de classificação semelhante ao das ciências naturais pode colocar em evidência.

Para colher a diferença entre o ponto de vista científico, que coloca o *corpus* como finalidade última do estudo da arte, e o ponto de vista histórico, que se realiza no discurso, será oportuno dar um exemplo concreto. O saieiro cinzelado por Cellini para Francisco I pertence à classe dos utensílios, à subclasse dos utensílios de mesa, à sub-subclasse dos saieiros. Passando do critério tipológico ao técnico, pertence à classe dos objetos de ourivesaria cinzelados

mente retraduzidos em palavras e conceitos, resultariam com frequência insignificantes ou incoerentes. O termo de "realidade pura" com que define a obra de arte, assim como o de "pensamento concreto" recentemente introduzido por Calvesi, explicam muito bem como a redução fenomenológica cumprida pela consciência que concebe e por aquela que recebe a obra de arte consiste justamente em pôr entre parênteses os conteúdos culturais enquanto noções para apreender ao vivo a estrutura que os organiza naquilo que se pode chamar de plano ou nível da perceptibilidade imediata. O lugar que as diversas civilizações destinam à arte na economia dos seus sistemas culturais é exatamente aquele que destinam à fenomenologia ou visualização dos seus valores. Por exemplo, a contração da visualidade e a busca de essencialidade na pintura de Dürer e de Cranach estão certamente relacionadas com a tendência protestante a desacreditar a revelação formal do dogma, do mesmo modo que a exuberância visual e a fenomenologia universal do Barroco estão certamente relacionadas com a reavaliação contra-reformista da manifestação sensível das verdades de fé.

Quanto aos processos de estruturação cultural que se podem perceber na arte, para se ter uma idéia da sua multiplicidade e variedade, bem como da extrema delicadeza das suas articulações e ramificações, bastará recorrer aos escritos daqueles penetrantes leitores e descritores de obras de arte que são, apesar ou precisamente devido à sua declarada aversão pelas construções teóricas, os grandes "conhecedores". Quem se desse ao trabalho de anotar qualquer um dos ensaios de Longhi poderia obter uma longa lista de nexos culturais: de influência, de reação, de combinação, de tangência, de filtragem e assim por diante. Além disso, poderia constatar também como, ao lado de surpreendentes antecipações, haja inesperadas recuperações de culturas que tudo indicava já declinadas. Por certo, a cultura artística não se desenvolve segundo o diagrama paradigmático de outras disciplinas, para as quais é essencial a continuidade ascendente do progresso.

O processo estrutural é necessariamente o do fazer, ou seja, a seqüência de operações mentais e manuais com que um conjunto de experiências culturais de diferente entidade e origem se comprime e se compendia na unidade de um objeto para oferecer-se simultaneamente, como um todo, à percepção. O dinamismo estrutural da obra de arte é, portanto, o da relação funcional entre a operação técnica e o mecanismo da memória e da imaginação, que aos poucos retirará e trará de volta à superfície, às vezes de profundidades remotíssimas da psique, tudo e apenas aquilo que positivamente serve para resolver os problemas que se apresentam no decurso do fazer.

e com partes esmaltadas. Aspectos históricos também podem ser assumidos como constitutivos de classes. Do ponto de vista iconológico, o saieiro pertence à classe das figuras mitológicas-allegóricas; do ponto de vista sociológico, à dos objetos destinados ao serviço do soberano e, portanto, correspondentes a requisitos especiais na qualidade da matéria, da forma, dos conteúdos simbólicos. Mesmo no âmbito das classes e subclasses podem-se estabelecer hierarquias de valores. Por exemplo, dizer que o saieiro de Cellini é o mais bonito, o mais ornamentado, o mais rico dentre os saieiros conhecidos. Basta todavia passar do critério do luxo para o da funcionalidade prática, e logo o saieiro de Cellini desce do sumo para o infimo grau do valor. Para colocar aquele mesmo objeto nas diversas classes, não se recorreu, entretanto, a nenhum critério histórico, porque isso teria colocado o objeto num só e único lugar. Todavia, cada uma das proposições indicadas é passível de verificação e, portanto, em princípio, científica.

Quando porém, passando ao critério histórico, consideramos o saieiro de Cellini como uma obra de arte florentina que data de meados do século XVI, não apenas o relacionamos a objetos com os quais não tem nenhuma relação tipológica, iconográfica, técnica, funcional, mas também formulamos uma proposição que, por ser impossível de verificar, deve ser comprovada, o que se fará procedendo por comparações sucessivas até chegar a precisar o tempo, o local, o autor (no nosso exemplo, bem-entendido, já conhecidos pelo testemunho do próprio artista).

A análise não estará completa enquanto, partindo da possibilidade e da probabilidade, não tivermos chegado a demonstrar a necessidade da obra, isto é, a explicar que, sem ela, o desenvolvimento da escultura ou, em sentido mais lato, da cultura artística florentina do Maneirismo teria sido diferente daquilo que foi. Por exemplo, é importantíssimo que entre 1540 e 1550 Cellini tenha estabelecido uma relação entre as técnicas elegantes e diminutas de ourivesaria e as técnicas mais amplas da grande escultura e tenha concebido um objeto decorativo como um monumento (pouco depois, com processo análogo e inverso, Ammannati conceberá o monumento como um elegante objeto de decoração urbana), o que fez aplicado às modestas funções institucionais de um saieiro o procedimento de alegorização da grande escultura clássica, bem como da literatura cortesã da época, pensando ou aceitando, evidentemente, a idéia de que um soberano por direito divino não pode salgar os alimmentos sem mobilizar as divindades marinhas.

Portanto, para explicar um fenômeno — o saieiro de Cellini —, foi preciso recorrer a muitos outros fenômenos absolutamente he-

terogêneos, ao menos no que cada um concorre para explicar os outros. Em vez de uma classe construída por analogias, fez-se uma série histórica, construída por relações. A série é diferente da classe porque, entre as unidades de que é composta, não há apenas analogia, mas desenvolvimento ou progressão. Na série, a regularidade ou a irregularidade dos intervalos (ou o que se chama o ritmo serial) contam pelo menos tanto quanto as unidades. A própria ordem da série constitui, ou até implica, a explicação dos fenômenos, de outro modo, seriam encerrados em si mesmos e comunicariam apenas pelas janelas, como as mônadas de Leibniz. "Marc Bloch souligne quelle part énorme d'abstraction suppose un tel travail: car il n'y a pas d'explication sans constitution de séries de phénomènes: série économique, série politique, série culturelle, etc...; si en effect on ne pouvait identifier, reconnaître une même fonction dans les événements autres, il n'y aurait rien à comprendre; il n'y a d'histoire que parce que certains phénomènes continuent." (Ricoeur)*

A consciência não receberia a obra de arte se não fosse previamente orientada, intencionada a recebê-la, e o que a intencionou só pode ter sido a experiência adquirida, histórica, da arte. No exato momento em que a recebe, a consciência prepara-se para inserir na história, na história especial da arte, e, portanto, na história da civilização. E não existe a questão do ovo e da galinha — a arte não nasceu adulta e armada do cérebro de Zeus. Formou-se lentamente na consciência e na ação humanas; e nunca, nem mesmo nos mais grosseiros impulsos operativos do primitivo, houve um ato separado da consciência do ato, do sentido ainda que apenas inicial da sua historicidade intrínseca.

Não é verdade que a arte é uma linguagem universal que todos podem entender. Qualquer pessoa pode admirar uma obra de arte, como qualquer pessoa pode divertir-se lendo uma descrição ou vendo um filme que represente a batalha de Waterloo. Mas apenas o historiador, que a situa numa série de fatos e deles percebe a necessidade para a continuação da série, entende o seu significado. Assim acontece com a arte, que cada um entende na medida da sua experiência dos fatos artísticos ou de seus conhecimentos de história da arte: tanto mais lúcida e profunda será a inteligência do fato isolado, quanto mais extensa for a rede de relações em que conse-

* "Marc Bloch ressalta que parte enorme de abstração semelhante trabalho suopõe. Porque não há explicação sem constituição de séries de fenômenos: série econômica, série política, série cultural, etc. Se, de fato, não fosse possível identificar, reconhecer uma mesma função nos outros acontecimentos, não haveria nada a compreender. Só há história porque certos fenômenos continuam."

que situá-la. No máximo, a série compreenderá todos os fenômenos artísticos produzidos desde que o mundo é mundo. Assim, pode-se dizer que a inteligência de uma única obra será teoricamente completa quando se poderá justificá-la em relação a toda a fenomenologia da arte.

A história da arte não reconstrói um desenvolvimento progressivo. Esta é outra singularidade pela qual se diferencia do esquema histórico convencional. Já a classificação da história por gêneros (política, economia, religião, etc.) é um processo com o qual se colocam em evidência "linhas de força de uma eficácia capital". O progresso é uma linha de força que tende para uma finalidade, a finalidade última e comum da existência da humanidade. Conquanto a afirmação de uma concepção realista da história haja em grande parte desacreditado a tese do progresso, ou da concepção teleológica da de que a negação do progresso, ou da concepção teleológica da história, leve à negação da própria história, isto é, da consciência, da intencionalidade, da responsabilidade da ação humana. De fato, Jaspers volta a propô-la como processo da humanidade, indo de uma origem comum (o costumeiro *Grundkörper*: por que não chamá-lo de Adão?) a um "único mundo da humanidade do globo terrestre".

Mesmo admitindo-se, por simples hipótese, que um progresso contínuo exista e tenda de fato a uma finalidade, isso não significa que este esquema valha para todas as atividades humanas. Nada exclui, ao contrário tudo leva a crer, que certas atividades não se unificam e que o chamado progresso seja apenas a resultante de um sistema de forças que se desenvolvem em direções diversas. E nada nos proíbe acreditar que a história da arte, da mesma forma que é a única que contesta a separação entre passado e presente, também seja a única que escapa à inevitabilidade do progresso.

E se, além disso, a perspectiva do progresso fosse uma perspectiva artificial e interessada, uma falsa consciência, uma ideologia? Ou seja, se não fosse uma direção que a humanidade devesse necessariamente seguir, como se não tivesse outra forma de ser-no-tempo, mas que lhe fosse imposta por quem, de boa ou má fé, pretendesse dirigi-la? Que mais pode prometer quem, na sociedade, a feroza para si a autoridade? Progresso rumo à paz, à liberdade, à fidelidade, rumo a tudo o que não está no presente da vida, que é luta e incerteza, significa sacrifício de um bem atual por um bem maior no futuro; como não ver no conceito (ou na miragem) do progresso o argumento fundamental do poder? Mas, então, se toda a história não é história do poder, há uma história que não é história do progresso.

Houve um momento em que se tentou voluntariamente emparelhar a história da arte com a história política. Assim, partindo de Cimabue, Vasari descreveu a parábola de um progresso contínuo. Mas, ao chegar a Michelangelo, percebeu que o progresso não podia mais progredir. E então? Que progresso é esse que não pode ir além do presente? Sem sombra de dúvida, na Renascença, quando se afirma solenemente a historicidade da arte, procura-se relacioná-la com o progressismo político da "senhoria". Ela é colocada como *invenção*, renovação radical do saber artístico. Mas *invenção* é um termo ambíguo. Já nos escritores do Quattrocento não está claro se significa encontrar algo de novo ou reencontrar algo de antigo e perdido. Ainda mais ambíguo o termo *renovatio*: nada é novo, mas tudo volta a ficar novo. Pelo menos no caso da arte, o movimento da história não é representado pela diagonal ascendente, mas pelo círculo que volta ao ponto de partida. O presente, sujo de lama e de sangue, é posto entre parênteses por quem, ao fazer política, pretende pilotar a história no sentido do progresso. O presente deve ser vivido e ponto final; em si é apenas um pedaço da montanha do futuro que cai no abismo do passado. Mas a arte é um fazer, que se faz aqui e agora, não ontem ou amanhã; e faz objetos, que o tempo não traga e que permanecem presentes. As provas estão aí: as ruínas da antiguidade. O seu significado é terrível, exatamente porque perderam o seu significado, estão sem razão de ser. São os *verdadeiros* objetos (portanto, a *verdadeira* arte), mas são como os cadáveres, que têm a forma e não a substância da vida. Ou o seu significado é, simplesmente, o significado da sua presença, uma presença em que não corre o fluxo da vida. Não adianta venerar as ruínas como santas memórias; isso se fazia antes também e não mudou a história; é preciso resolver o problema delas. Para resolvê-lo e poder continuar a viver, *apesar* das ruínas, pode-se tentar restaurá-las, devolvê-las ao *status quo*, trabalhando com imaginação. Aristóteles explica que a imaginação tem um sentido quando é imaginação do verossímil, e verossímil aquilo que sabemos ter acontecido, de forma que sempre se imagina o ocorrido, o passado. Claro, na Renascença há também a ideologia, a utopia do antigo, mas é apenas uma tentativa de evasão: o retorno ao antigo é presente, trágica e dura realidade do antigo (Mantegna). Se esta é a história, o preço que se paga para viver segundo a história é muito alto: é preciso dar um pulo para trás, seiscentos anos como que não vividos. Todos os escritores do Quattrocento dizem isso com um pouco de preocupação. Bastou procurar aplicá-la à arte, que a idéia da história-progresso se desfez. O que faz a grandeza da arte da Renascença não é o seu sentimento da vida, mas o seu sentimen-

to da morte, a sua tragédia; é a sua profunda consciência da negatividade daquela história do poder que se identificava, *tout court*, com a história. Quem primeiro entende isso é Donatello, talvez porque se trata de um homem do povo, e não de um burguês progressista, um profissional, um engenheiro como Brunelleschi. Tal história é violência e furor, viver nela significa viver de uma maneira furiosa e violenta. Mais um passo e se dirá abertamente que a arte é *furor*. Mas como, se a força que faz a história progressiva é a *virtus*, a antítese do *furor*? Se a arte é *furor*, o acordo dos artistas com os homens do poder, que professam a *virtus*, destina-se a durar pouco e a terminar mal: as relações de Leonardo com o poder são difíceis, e de Michelangelo, péssimas. No início do Quattrocento, os artistas haviam se separado da pequena burguesia artesanal, formando uma categoria de intelectuais comprometidos com o poder, ainda que com muitas reservas; no final do século, no início do século seguinte (com o Maneirismo), já estão em choque com o poder. Os homens do poder são os homens do progresso, os artistas são os homens do retorno. E exatamente nisso consiste a enorme importância da sua contribuição. Eles resgataram a arte da condição de sujeição ao poder, do detestado período "bizantino", bem como da condição de solidariedade com o poder, do criticado período "gótico"; demonstraram, com a experiência dos fatos, que a arte não pode nem sequer colaborar de igual para igual com o poder. E, no exato momento em que provavam que a história da arte é história como a história política, distinguiram-na desta por seu movimento completamente diferente, oposto. Oposto, sobretudo, é o sentido do retorno ao antigo, motivo acessório e vantajoso na política, para a qual se vive o presente pelo futuro, fundamental e essencial na arte, para a qual se vive o presente pelo passado. Mesmo assim, explica-se a pluralidade dos processos históricos, ou de pesquisa, da arte: não temos a linearidade de uma perspectiva com o seu ponto de fuga no infinito, mas o denso emaranhamento e difusão das raízes do presente na dimensão vivida do passado.

A necessidade do presente é facilmente demonstrável: a arte é fazer e, fazendo, se faz no presente. Mas em quase todas as culturas artísticas ocidentais e orientais, talvez sem dúvida em todas, está o motivo dominante do retorno ao antigo, quando não até mesmo ao origem. O presente é um fazer presença; recupera-se um tempo que se acredita mas não está perdido, porque tudo o que foi é, ou o ser não teria sentido. É o tema da última parte, *Le temps retrouvé*, que encerra a longa *Recherche du temps perdu* de Proust; e, mais do que um romance, é uma teoria da arte, porque a arte é o processo, a técnica da recuperação do tempo perdido. O oposto da *Art as experience* do pragmatismo de Dewey.

Quando a tendência ao retorno, típica da historicidade intrínseca da arte, se enrijece num preceito, com o patente absurdo de fazer do retorno ao passado um programa para o futuro, é sinal de que a historicidade se exauriu no tradicionalismo, que proíbe toda e qualquer escolha histórica. Reage-se, então, negando-se todo o passado e procurando uma referência histórica no futuro (vanguardas, Futurismo); mas ainda é um círculo que se fecha, de forma que termina-se por remontar ainda mais atrás, ao impulso inicial que se pensa anteceder toda determinação artística factual. Mesmo na arte, as revoluções são uma aceleração da roda da história, que porém, neste caso, gira para trás. O retorno ao antigo é retorno a um modelo, a um arquétipo; não há ato artístico, nem nas culturas avançadas, nem nas primitivas, que não se origine de um modelo. Mas o modelo não é a norma que elimina o problema, é o problema, porque o modelo está lá, no horizonte do tempo, e o artista está aqui, no presente da ação. O modelo, enfim, está lá para ser removido, eliminado como problema. Os grandes revolucionários da arte negam o antigo como preceito, mas colocam-no como problema. É sempre a arte avançada, nunca a arte tradicionalista, que indica à historiografia da arte novos campos e novas linhas de pesquisa; é sempre um problema do presente que determina a problematidade do passado. Não se faz história, a não ser dos fenômenos que continuam; entender um fenômeno significa reconstruir a série dos fenômenos que o precedem e o motivam. Os artistas preceitaram os historiadores ao ampliar a área da história da arte ao Extremo Oriente, à África negra, à pré-história. Se, hoje, consideramos historicamente interessantes os fenômenos artísticos de todas as épocas e de todas as civilizações, isso se deve ao fato de que os artistas do nosso tempo (primeiro entre todos Picasso, o maior, o mais problemático) escolhem seus pontos de referência histórica em toda a área fenomênica da arte, com a liberdade mais isenta de preconceitos. A força da arte está em atingir com um interesse atual um ponto do passado e torná-lo presente. O que se poderia tornar presente, se não o passado? Na arte, poder-se-ia dizer, nada se cria, tudo renasce.

A história é sempre história de homens. Ao ocupar-se de fatos ou de objetos, ocupa-se deles na medida em que são feitos pelos homens. A mesma relação, esclarecida por Brandi, entre a consciência "em situação" que cria a obra e a consciência "em situação" que a recebe explica a complexidade e a socialidade da ação estética. Se o fruidor executa um ato que completa o do artista, o historiador de arte que fizesse a história apenas dos artistas estaria se comportando como um historiador da economia que considerava co-

mo agentes econômicos apenas os produtores, mas não os consumidores.

Pode-se discutir se a atividade artística deve necessariamente concretizar-se em objetos. As correntes artísticas avançadas excluem-no hoje em dia, mas ainda não está claro se elas visam realmente à eliminação do objeto ou a uma noção diferente dele (o objeto não transformável em mercadoria), nem tampouco se o eventual fim do objeto não significa o fim da arte como procedimento estruturador da experiência estética. O objeto não é a coisa. O Kraus colocou com toda clareza a distinção entre a coisa, que é apenas si mesma e portanto monossêmica, e o objeto, que é também diferente daquilo que é como coisa, sendo, portanto, polissemântico. A distinção é fundamental para entender como ocorre a integração de conteúdos culturais diferenciados na unidade indivisível do objeto. Por enquanto, bastará observar que o sujeito, ao colocar o objeto como objeto, coloca a si mesmo como sujeito. É a primeira e fundamental relação pela qual a coisa passa para o nível de objeto. Do mesmo modo que o objeto não é apenas a coisa, mas a coisa em relação com outras coisas e, antes de mais nada, com o sujeito que a pensa, também o sujeito não é apenas o indivíduo, mas o indivíduo em relação com os outros indivíduos e com as coisas, o indivíduo na sociedade.

A sociedade que conhecemos e que chamamos de histórica é uma sociedade da posse; o objeto vale enquanto pode ser possuído por um sujeito. Mas, uma vez que o objeto é um conjunto de relações, possuindo o objeto, o sujeito possui algo que vale também para os outros, para todos. Numa civilização da posse, há quem possua e quem faça que outro possua. Mas quem faz possui a técnica de fazer objetos e, portanto, teoricamente, todos os objetos que pode fazer: cada objeto foi possuído por quem o fez antes de qualquer outro. Por fim, o sujeito coloca todo o mundo como objeto possuído (a mimese clássica é a maneira de possuir a natureza) e faz que ele próprio, como sujeito universal, corresponda ao objeto universal. Nesse estágio, o poder ainda não está separado do fazer, como poder fazer. O *faber*, na figura de Hefesto, é um deus; nas culturas primitivas, é um ser dotado de poderes mágicos. A distinção entre aquele que pode fazer e aquele que pode fazer com que se faça nasce com o contrato social, com o qual se confia a alguns membros do grupo a tarefa, não mais de fazer, mas de garantir a segurança de quem faz. É a distinção, ainda em ato, entre o *faber* e o guerreiro, ou o político.

Agora sabemos quem é o artista: é alguém que, para possuir, faz e, portanto, é bem diferente daquele que para possuir se apode-

ra, o guerreiro ou o político. Como se pode deixar de considerar a arte como uma atividade e uma cultura de classe, quando há classes, precisamente as classes de poder que nunca produziram um único artista e para cujos membros o exercício da arte era declarado *a priori* contraditório com aquelas que tinham de ser as suas funções de comando? Aquelas classes de poder pertenciam, ao contrário, os mecenas, os comitentes, os compradores, quem sabe os amadores, o que prova apenas que consideravam a arte como uma prestação à qual recorriam no exercício do poder e que conservava, a seus olhos, um caráter instrumental. A historiografia da arte de tendência sociológica, direcionando a questão em sentido estritamente determinista, viu no comitente um consumidor privilegiado, para o qual o gozo do valor artístico é aumentado pela exclusividade da posse. Na verdade, o grande comitente não é tanto um consumidor por própria conta, quanto o mediador da fruição da arte por parte do grupo social que depende da sua direção.

O problema deve ser visto no vértice, na relação entre arte e religião, sendo o divino a nascente do poder. Desde os chefes das grandes comunidades religiosas até o bruxo da tribo, o sacerdote julga-se depositário exclusivo das verdades supremas. Nada pode acrescentar à revelação o fato de vê-la materializada em sinais ou em figuras. Mas ele também é o ministro dessas mesmas verdades, pelo menos enquanto possam servir como norma de comportamento. Para conseguir que à sua autoridade corresponda a obediência dos subordinados, deve comunicá-las, mas de forma que sejam acessíveis para quem, não estando iluminado pela graça, não conhece a não ser o que é captável pelos sentidos. Mesmo no plano do comportamento a diferença é profunda. Ao conhecimento obtido através da revelação corresponde a ritualidade; ao conhecimento obtido através da experiência, a práxis ou a técnica. Para a mente não iluminada pela graça, a revelação deve traduzir-se em um fenômeno que os sentidos possam perceber; para as consciências religiosas primitivas, são reveladores os fenômenos naturais; para as mais evoluídas, que colocam o humano entre o natural e o divino, são reveladores os fenômenos humanos. Também por isso, é adequada a definição da arte como "fenômeno-que-não-é-fenômeno", pois ela traduz perfeitamente a ambigüidade fundamental da arte em seu esforço de aprender, além da coisa, o significado da coisa. Mesmo a técnica da arte é ambígua: toda técnica produz fenômenos, mas a técnica que produz fenômenos reveladores é uma técnica mais elevada, que é ao mesmo tempo práxis e ritualidade.

Mas é exatamente por essa sua ambigüidade constitucional que a arte não se enquadra na história do sacro, nem na história, dedu-

Por um curioso erro, que tem uma origem metafísica, o sociologismo histórico, vendo a arte determinada pelo poder religioso ou político, percebe-a determinada pela idéia do divino. Ao contrário, a arte é que fundamenta ou concorre para fundamentar essa idéia, mas não como princípio metafísico do poder, e sim como aspiração da sociedade que quer ser realmente ela mesma, livre. Em sentido estritamente marxista, "a arte pertence à infra-estrutura, ou seja, é uma das formas ideológicas que permitem aos homens conceber e representar para si mesmos, de maneira autêntica ou distorcida, a situação em que agem". Conhecemos obras cujo conteúdo ideológico, expresso de forma alegórica, está em relação direta com o poder político oficial. Exemplo, entre os muitos, as telas de Veronese com as glórias de Veneza ou as de Rubens para a galeria de Maria de Médicis. O recurso à alegoria implica uma dupla intencionalidade, demonstrativa e celebrativa. Os dois artistas não inventam imagens simbólicas que façam alusões à potência de Veneza e da monarquia da França: a idéia abstrata do poder concretiza-se em figuras de carne e osso, vestidas com extrema elegância e luxo, expostas aos raios da luz natural. Não é uma idéia expressa em imagens evanescentes, mas sim materializada em figuras fisicamente agradáveis e com certo prestígio social. Seria pueril supor que os dois artistas tenham agido com o objetivo didático e servil de tornar atraente para os simples a carrancuda máscara do poder. Mais difícil ainda seria supor que os expoentes do poder vissem expressas naquelas figuras, física e socialmente agradáveis, as razões metafísicas da sua autoridade. Tampouco faz sentido afirmar que o poder e a autoridade nada têm a ver e que os dois pintores recorreram a tal pretexto, como a qualquer outro, para propiciar a si mesmos o prazer de pintar mulheres nuas, paramentos de gala, armaduras brilhantes. Há, sem dúvida, naquelas pinturas, uma ideologia: não é a ideologia do poder do doge ou do rei, nem tampouco a ideologia do poder burguês. Ao contrário, é, com toda clareza, a ideologia burguesa do poder. O próprio Bruegel trata do poder dos soberanos e dos bispos, mas em vez de elogiá-lo, zomba dele. É óbvio que o ponto de vista político, oposto, não incide nem positiva, nem negativamente sobre a qualidade do trabalho artístico; mas não pelo fato de a arte estar acima do interesse ideológico. Precisamente por Bruegel e Rubens terem atitudes políticas opostas, a pintura do primeiro é cáustica, seca, incisiva, desmistificadora, enquanto a do segundo é laudatória, verbosa, retórica, mistificadora. Se podemos situar as obras de Rubens e as de Bruegel no mesmo plano de valor e colocá-las, apesar da distância cronológica, no mesmo ciclo cultural, é porque se enquadram numa cultura que admite mais atitu-

zida dela, da autoridade política. A ambigüidade da arte reflete a ambigüidade de uma condição humana: o artista pertence a uma classe cuja natureza e cujo destino são incertos. Pode perder-se ou salvar-se, depende do que faz. Quem tem o poder está acima da ambigüidade e da incerteza; a revelação é graça, a graça é salvação, o poderoso é um salvo. O artista deve salvar-se com aquilo que faz, ser capaz de intuir a revelação além do fenômeno. Mas sua ação não teria nenhum significado, se não fosse livre. Os homens do poder podem indicar-lhe o que deve fazer, o objetivo que deve alcançar, mas não podem indicar-lhe a maneira de agir, de alcançar o objetivo. A arte é o modelo do fazer segundo livres escolhas.

Não importa que, com o conteúdo ou o destino do seu trabalho, o artista eventualmente venha confirmar o princípio da autoridade: o médico que cura um soberano não faz profissão de fé na monarquia; o arquiteto que constrói uma igreja não se declara crente. São tarefas que se enquadram no âmbito da profissão. Como é que os historiadores da arte de tendência sociológica jamais perceberam que a história da arte não está ligada à história do poder ou da autoridade, mas, através da história do trabalho, à da liberdade? Talvez porque a sociologia não seja uma ciência: ou ela é a história das organizações sociais, ou é a representação (ideológica, no melhor dos casos, e utópica no pior) de uma tipologia social abstrata.

A classe que não é salva por graça e cujo destino moral se decide com o sentido ou o valor daquilo que faz é a classe de quem trabalha. Mas o fato de reportar a história da arte à história do trabalho ainda não delimita o seu campo. Admitida a presença de um significado transcendente das coisas, permanece a dúvida de se a intervenção humana na realidade não é uma violência contra o divino. O trabalho também pode ser culpa. E culpa, se reflete o interesse egoísta do indivíduo, se tem por objetivo a utilidade particular e imediata; é resgate se o transcende, se consegue um valor que seja tal para toda a sociedade, porque a idéia do divino identifica-se com a totalidade do humano. A arte, portanto, é o único trabalho *puro* que se efetua na realidade (e onde mais?) mas sem contradizer e destruir o seu significado, sem usar de violência contra ela. Mesmo assim explica-se o motivo recorrente da imitação. Desta maneira, o artista, mesmo quando empresta sua obra à autoridade constituída, exerce uma função de guia no interior da sua esfera social, a do trabalho. O poderoso não trabalha, contempla a marca do divino expressa em seu poder; se age, a ação é uma brusca ruptura do estado contemplativo, é violência, guerra. A quem trabalha é negado, assim, tanto o poder como a violência. A história da arte talvez seja a única história do agir humano em que não têm sentido esses dois termos.

des diferentes em relação ao mesmo tema fundamental, o poder. De resto, no mesmo momento, no mesmo lugar, até mesmo com o mesmo estilo de pintura, Rubens e Jordans dão duas interpretações opostas da mesma temática, a da mitologia clássica: Rubens a relaciona com as castas dominantes, Jordans ao subproletariado rural. Ora, essa possibilidade de alternativa, esse precoce liberalismo político não eram com certeza a prerrogativa do integralismo monárquico, eram a prerrogativa da classe burguesa.

É bom não generalizar. Se dissessemos que a arte é um componente essencial do sistema cultural burguês estaríamos reduzindo-a a um âmbito étnico e cronológico certamente por demais restrito e não estaríamos levando em consideração o fato de que a burguesia, apesar de desde o início não ter vocação para tanto, assumiu o poder e ainda o detém agora com modos que nada têm a invejar aos das mais turvas monarquias absolutas. Diremos apenas que a arte se manifesta nas culturas ou nas camadas culturais que, em qualquer tempo e lugar, fundamentam a realidade social, sempre e tão-só no contexto de uma ética dos valores, isto é, de uma concepção da vida como trabalho produtivo, das relações humanas como intercâmbio de experiências, da política como dialética de autoridade e liberdade. Em toda a sua história, a arte sempre se encontra no pólo oposto do poder carismático e do dogmatismo político. Mesmo quando se apresenta formalmente sujeita a um poder despótico, faraônico, resgata e realiza em si, em seu fazer-se, a liberdade negada pelo sistema. Se toda a história fosse, como acreditava prussianamente Droysen, história do poder (Estado e exército), não haveria uma história da arte. Está na pura lógica das coisas que a arte tenha sido proibida na Alemanha de Hitler ou na Rússia de Stalin. E está na lógica das coisas que a arte, cuja história estivera entrelaçada durante séculos com a história da burguesia, se tenha declarado antiburguesa quando a burguesia assumiu o poder e, não podendo mais justificá-lo com a promessa de uma salvação além da vida, pretendeu justificá-lo com a promessa de uma salvação cotidiana, isto é, com o progresso, de que fez uma entidade meta-histórica. Toda via, a condição crítica da arte do nosso século não depende do fato de ter-se colocado contra a burguesia para associar-se às forças operárias que disputam com ela o poder. Sua polêmica continua sendo uma polêmica no interior do sistema, a polêmica da burguesia histórica contra a burguesia que, ao subir ao poder, renegou a instância crítica e historicista que havia caracterizado, desde sempre, a sua cultura. Têm razão, portanto, os críticos marxistas quando qualificam a arte moderna de pequeno-burguesa. Deveriam, entretanto,

explicar, ainda que com a dialética interna do sistema, a oposição da pequena à grande burguesia capitalista, ou de poder.

Como atividade ligada desde as mais remotas origens (da primeira oposição do ferro ao guerreiro, ou, recuando um pouco mais no tempo, do cultivador ao caçador) à burguesia, a arte aparece como uma atividade tipicamente urbana. E não apenas inerte, mas constitutiva da cidade, que, de fato, foi considerada durante muito tempo (até a atual degradação do fenômeno urbano, devida justamente à renegação e à abjuração, por parte da burguesia capitalista, do historicismo burguês) a obra de arte por antonomásia. Assim era considerada antigamente, quando a visita da cidade era o coroamento da formação cultural dos jovens destinados, por classe ou por censo, a funções de governo. A primeira literatura artística (Pausânias) é periegetica e pedagógica. Admirando os *mirabilia urbis*, tomava-se consciência dos valores históricos que os monumentos representavam e significavam plasticamente. Contudo, seu verdadeiro significado consistia no fato de que estavam ali, na sua realidade física, não como memórias ou marcas do passado, e sim como um passado que permaneceu presente, uma história feita espaço ou ambiente concreto da vida. Não apenas lembravam e celebravam as *res gestae* do passado, mas magnificavam os atos da vida cotidiana da comunidade urbana, assim como o cenário engrandece e magnifica os gestos do ator.

Por cidade não se deve entender apenas um traçado regular dentro de um espaço, uma distribuição ordenada de funções públicas e privadas, um conjunto de edifícios representativos e utilitários. Tanto quanto o espaço arquitetônico, com o qual de resto se identifica, o espaço urbano tem os seus interiores. São espaço urbano o pórtico da basílica, o pátio e as galerias do palácio público, o interior da igreja. Também são espaço urbano os ambientes das casas particulares; e o retábulo sobre o altar da igreja, a decoração do quarto de dormir ou da sala de jantar, até o tipo de roupa e de adornos com que as pessoas andam, representam seu papel na dimensão cênica da cidade. Também são espaço urbano, e não menos visual por serem mnemônico-imaginárias, as extensões da influência da cidade além dos seus limites: a zona rural, de onde chegam os mantimentos para o mercado da praça, e onde o cidadão tem suas casas e suas propriedades, os bosques onde ele vai caçar, o lago ou os rios onde vai pescar; e onde os religiosos têm seus mosteiros, e os militares suas guarnições. O espaço figurativo, como demonstrou muito bem Francastel, não é feito apenas daquilo que se vê, mas de infinitas coisas que se sabem e se lembram, de notícias. Até mesmo

quando pinta uma paisagem natural, um pintor está pintando, na realidade, um espaço complementar do próprio espaço urbano. O espaço também é um objeto que se pode possuir e que é possuído. Durante muito tempo, o poder de um senhor foi medido pela quantidade de espaço que ele tinha em sua posse. Mas a arte, como fenômeno urbano, nada tem a ver com a legitimidade ou a arbitrariedade dessa posse: o que a produz é a necessidade, para quem vive e age no espaço, de representar de forma "autêntica ou distorcida" a situação espacial em que age. O espaço urbano, por fim, é a verdadeira ideologia da burguesia, a "representação da situação de fato em que age". E, dizendo "de fato", diz-se "imaginário", porque a dimensão em que se projeta e se faz não é certamente o local em que ocasionalmente nos encontramos, mas a imagem mental que cada um faz do espaço da vida e que, dado o mesmo fundo de experiência, é a mesma, com exceção de pequenas diferenças específicas, para todos os indivíduos do mesmo grupo. Por que, então, se não pelo inveterado hábito de obsequiar os poderosos, o estudo das complexas relações culturais, sobretudo artísticas, entre cidade e cidade, ou nação e nação, seria apenas, como muitos acreditam, um apêndice ao estudo das guerras e das alianças? O desenho ou o mapa que se obteria do estudo cuidadoso dessas relações, indicando a direção, o alcance e a interferência de cada uma com as outras, seria sem dúvida muito diferente de um mapa político. Mas a história que se construiria sobre essa topografia e essa cronologia permitiria, por fim, responder à pergunta que muitos historiadores, e por último Ricoeur, se colocaram: "Em que condições a não-violência pode dizer respeito à nossa história?" Se, hoje, o historiador é obrigado a avaliar como vetor político até mesmo a não-violência imóvel e estática do guru indiano, mais ainda deverá levar em conta, no cômputo geral, aquilo que Manzoni chamava "o estado geral do imenso número de homens que não tomaram parte ativa" nos acontecimentos históricos, "mas que experimentaram seus efeitos", não só como espectadores ou vítimas involuntárias, mas continuando a fazer seu trabalho não-violento, mesmo que sentindo inevitavelmente o contragolpe da violência dos outros. Esse trabalho tinha seus pontos culminantes, seus modelos, suas saliências históricas. Eram as obras dos artistas, que tinham historicamente consciência do valor ético e salvador do seu trabalho e, justamente por isso, não podiam deixar de compreender em seu espaço imaginário aqueles outros fatos, decididos e ordenados pelos poderosos, bem como as idéias segundo as quais os haviam decidido e ordenado. Que a arte, em sua história, tenha moído muita farinha religiosa e política não

se pode negar; que a qualidade da farinha tenha muitas vezes sugerido a modificação dos mecanismos do moinho, também não — mas, enfim, a arte é o moinho, não a farinha. Colocada a arte como atividade típica da burguesia, ou daquilo que se pode chamar de espírito burguês, é preciso reconhecer também que a crise atual da arte nada mais é que sua dissociação da burguesia no poder. A primeira rachadura coincide com o momento em que à estrutura econômica ou produtiva se sobrepõe uma infra-estrutura financeira, especulativa; ou seja, com o momento em que uma parte da burguesia investe as suas riquezas nas iniciativas de força do poder, nas guerras. É então que a arte deixa de ser o padrão máximo de valor, função esta que é assumida pela moeda. É estranho que os historiadores da arte que se dizem marxistas e que se mostram tão solícitos em apontar Rafael como o ideólogo figurativo de Leão X, ou Ber-nini o de Urbano VIII, ou Hogarth o da burguesia comercial inglesa, não tenham sequer suspeitado que extraordinário campo de pesquisa seria o da relação sempre diferente, mas sempre esclarecedora, entre os dois padrões de valores: a obra de arte e a moeda. Retultra daí, como havia bem entendido Engels, que a história da infra-estrutura cultural não é, de forma alguma, uma cópia da história das estruturas econômicas; mais ainda, ver-se-ia que a história das estruturas econômicas, por ser história de valores, não pode deixar de lado as noções de valor que são elaboradas e desenvolvidas, não apenas em termos de preço, no decorrer da história da arte.

De fato, se, hoje em dia, a moeda já não é sequer valor, mas apenas marca ou símbolo de poder, no passado foi emblemática, antes ainda, simbólica do valor e, regredindo ainda mais no tempo, valor concreto, inseparável do valor da moeda como objeto cujo valor inicial, da matéria, era multiplicado pela quantidade e qualidade de trabalho humano que fazia de um fragmento de metal uma obra de arte. Em sua origem, chegar-se-ia a um tempo feliz em que a moeda como tal não existia e o valor econômico era o valor do trabalho artístico, enquanto o ato econômico básico era, como nos poemas homéricos, o donativo. Naquela que Diano chama "a poética dos feaces", a relação essencial era a relação entre técnica e prática (não, como hoje, entre técnica e poder). O trabalho da arte, com a corporeidade certificada pelo sentido, libertava desde a servidão até as obscuras forças ctonianas, sublimava a magia no mito, o sagrado indistinto na clareza formal do divino. "É no plano da técnica que pouco a pouco o homem se desvincula da magia e do sagrado, assim que tem condições de atribuir algo à obra das suas mãos e ao saber acumulado na mente que apenas as orienta" (Diano).

O pensamento segundo o qual na história da humanidade a arte jamais está do lado daqueles que possuem o que se apoiam, mas daqueles que possuem o que fazem, está na raiz da busca de Riegl, que avança pelo caminho já aberto, para a história da civilização, pelos historiadores liberais franceses, como Fauriel e Thierry. Não é a arte oficial da corte imperial que conta, mas a arte provincial, a *Kunstindustrie*, que reflui para Roma a partir dos povos conquistados. É o *ethos* popular, o *Kunstwollen*, que, passando de geração em geração, expressa, até mesmo nas siglas estilísticas e infinitamente repetidas do ornato, o sentimento do espaço e do tempo, ou uma concepção do mundo não mais sustentada pela autoridade de uma teoria, mas absorvida, assimilada e identificada com o próprio sentido do ser, com o dinamismo psicofísico, que faz que a operação artística não mais consista em servir-se da matéria, mas em existir com e na matéria.

Só nos períodos considerados clássicos, a história da arte tenta a ligar-se à história política entendida como história da sociedade e não dos poderosos. Ao equilíbrio que parece afinal e felizmente alcançado entre autoridade e liberdade corresponde então, na arte, o equilíbrio entre teoria e práxis. A síntese dos dois termos é a forma, representação em que se torna inteiramente perceptível pelos sentidos uma concepção positiva do mundo. A teoria *fiedleriana* da visibilidade coloca a arte como pura forma, e a forma como conhecimento; o conhecimento é verdade e, uma vez que a verdade é, não se torna, não se faz história de verdade. A maneira correta de se ocupar da arte, portanto, pareceria não ser a história, mas a historicizar o estudo da arte se enquadrando numa *Weltanschauung* autoritária: o artista não é o produto de uma cultura, de modo que os homens pensem ter estado cegos até aquele momento". Não existe, portanto, um passado ao qual o artista esteja ligado por herança inconsciente e do qual, ao mesmo tempo, tome consciência e se liberte no presente absoluto da obra de arte. Se ele tem um alcance histórico, é porque tem imitadores e seguidores que juram pela autoridade do seu verbo.

Wölfflin, partindo do estudo clássico e da passagem da Renascença para o Barroco, define cinco sistemas formais através da justaposição de termos antitéticos (linear-pictórico; superfície-profundidade; forma fechada-forma aberta; multiplicidade-unidade; clareza absoluta-clareza relativa). E desta oposição de contrários já emerge seu caráter conceitual. Cada um desses *Grundbegriffe* é um sistema estrutural da forma como representação, mas, conquanto

os *principia individuationis* possam ser diferentes, a realidade à qual se aplicam é sempre a mesma, do mesmo modo que o resultado é sempre a forma. O próprio Wölfflin é obrigado a dar uma justificativa meta-histórica à diversidade dos esquemas formais-cognoscitivos: espírito mediterrâneo e espírito nórdico. Assim, abre, sem querer, o caminho para as perigosas teorias das constantes nacionais e, pior ainda, raciais.

Aquilo que na época se chamava esquematismo e que hoje se chama estruturalismo inicial de Wölfflin era naturalmente rechaçado por Croce, mas aceito com reservas por Venturi, que, no entanto, o trazia de volta do exterior para o interior, assumindo-o como constitutivo da cultura específica do artista, como cultura voltada para a finalidade do fazer artístico. Só que, agindo assim, Venturi substitua o princípio da vontade pelo da representação e se aproximava novamente de Riegl, para o qual a concepção do mundo, que era a das diversas épocas e civilizações, era envolvida e recaracterizada na "vontade da arte", que era o princípio do fazer. O próprio Venturi se dava conta de que, embora pudesse ser determinada historicamente na arte das épocas clássicas, a entidade formacional conhecimento não valia para as outras. Não valia para a arte medieval da qual se viam cada vez melhor, graças sobretudo aos estudos fundamentais de Toesca, a infinita profundidade cultural e o complicado, denso tecido de relações; não valia para a arte moderna, abertamente polêmica em relação ao clássico; não valia para a arte oriental, que jamais se havia colocado como representação objetiva e cognoscitiva; não valia, por motivos mais fortes ainda, para a arte pré-histórica e primitiva, em que a arte ocidental contemporânea encontrava uma referência histórica essencial. O conceito de "revelação", introduzido por Venturi, ainda era um compromisso. De fato, a revelação ainda é conhecimento, ou, melhor, um conhecimento mais amplo e quase total, alcançado com meios supranormais. No âmbito desse conhecimento universal, que abrange o natural e o divino, o conhecimento intelectual que se realizava na forma clássica aparecia como uma ilha num mar imenso. Mais ainda, como já haviam afirmado os românticos, de Schlegel e Wackenroder a Ruskin, o culturalismo, o intelectualismo, o historicismo clássico apareciam como outros tantos impedimentos que o artista precisava superar para fazer a arte. Mas como explicar, então, a cultura não-clássica, de que a arte não-clássica estava saturada, exatamente como a arte clássica estava saturada de cultura clássica? Está claro, porém, que havia uma diferença: a cultura clássica, ao pressupor a posse da verdade, formulava-se, também na arte, através de certos princípios de autoridade, como a perspectiva, as

proporções, as tipologias arquitetônicas, o belo, etc. É bem verdade que o artista não realizava a sua finalidade artística com a demonstração ou a verificação desses princípios e que, superando-os, contestava seu caráter dogmático, autoritário. No entanto, não se pode dizer, simplesmente, que recuperava uma liberdade provisoriamente perdida. Ao superar o princípio de autoridade do clássico, o artista assumia por força (e vê-se isso, em nível máximo, em Michelangelo) uma atitude anticlássica. Desfeito o equilíbrio clássico de teoria e práxis, não é a força da teoria que prevalece (apesar das tentativas de reafirmá-la: veja-se Zuccari), mas a da práxis. A teoria, que tem como referencial a idéia, a qual coloca como dogma e preceito, põe-se acima do devir da história; a práxis, que é a experiência, é o próprio fluxo histórico. A opção histórica que é feita na Itália, com Caravaggio, nos últimos anos do Cinquecento, é decisiva: se, para tomar consciência da sua historicidade intrínseca, a arte se havia aproximado dos grandes modelos históricos da autoridade e do poder e havia expresso, de uma maneira semelhante àquelas, seus próprios princípios de autoridade, agora os revoga e, abandonando o plano da teoria-dogma, recua para aquele que lhe é próprio, o da práxis. O artista, que, da condição de artesão, havia sido elevado à de conselheiro, familiar, ministro dos grandes, daqueles que "fazem a história", volta a descer sem saudades ao papel intermediário de profissional liberal e, depois, de intelectual burguês.

A tentativa de Wölfflin de determinar, a partir do problema do clássico, ou seja, da forma-representação, a metodologia da história da arte levava, na verdade, seguindo os passos de Fiedler, o estudo da arte para fora do âmbito histórico. Ela concorria, enfim, para fundar, em antítese com a história, uma ciência da arte. Opõe-se a essa orientação, que, de certo modo, antecipava o estruturalismo moderno, toda uma corrente historiográfica que desenvolve e aperfeiçoa sua metodologia com base na problemática do Maneirismo, ou seja, do anticlássico. A dificuldade continua sendo a grande figura de Michelangelo, na qual se identificava, outrora, o apogeu supremo do clássico, mas que, ao contrário, aparece cada vez mais claramente, no contraste dramático dos seus impulsos ideais, como o responsável máximo pela ruptura maneirista. É Michelangelo quem leva o núcleo do problema da universalidade do criado à individualidade do artista; portanto, ao sujeito, que não se justifica mais ao objeto (ou à natureza) e, tendo assim perdido seu equilíbrio cognoscitivo, é extremamente sensível às tensões, às depressões, às angústias, a que o submete não mais o já longínquo "universo", mas o turbulento, imanente, instável mundo da vida. Tudo o que pode comunicar aos outros não é mais uma verdade intelectual ou doutrinal, mas seu problematismo desesperado.

Se o artista não está mais na situação de quem, por conhecer, distingue a verdade da ilusão e do erro, a essência da aparência, então a forma-conceito que repete na sua estrutura a estrutura racional do criado não é mais do que uma imagem entre as infinitas imagens possíveis. A existência nada mais é que um fluxo de imagens que mudam sem cessar, geram-se uma a partir da outra, combinam-se das formas mais caprichosas. E não só a imagem é naturalmente instável, como nunca se pode saber quando de fato ela é, porque no exato momento em que começa a se fazer, a existir, começa também a se desfazer, a morrer. Michelangelo ainda procura fixá-la, dar-lhe uma dimensão, uma gravidade, uma consistência; mas os significados com que a carrega são morais, não mais cognoscitivos, e tudo o que consegue agigantar e heroificar é o tormento, a miséria do homem. Pouco depois, na pintura já puramente existencial de El Greco, fica bem claro o que vem a ser (ou não ser) a imagem: não mais a projeção ou a representação de um universo geométrico, a construção de um espaço, mas o reflexo cambiante do devir do real no fluxo temporal da existência. Não um interesse intelectual, mas só uma extrema tensão da vontade pode dar ao movimento interior o ritmo de uma espiral de ascensão, que inverte o da queda e salva. Os grandes maneiristas não contrapõem a práxis da técnica ao desenho-ideia, mas transformam o desenho-ideia numa práxis intelectual. A arte abandona todo interesse cognoscitivo no exato momento em que se vai formando, com Galileu (que também se sentia ainda profundamente ligado à arte), o método específico do conhecimento rigoroso, a ciência.

Assim, o que interessa do artista não é mais a concepção formal do mundo, mas a condição existencial, o estado psicológico. Fixando o interesse não mais no intelecto, mas na instável condição psicológica do artista, não podemos mais prescindir do seu ser-no-mundo: sua condição psicológica também é uma condição histórico-social. A historiografia da arte das últimas décadas concentrou grande parte das suas buscas no Maneirismo e, inevitavelmente, passou da investigação psicológica à sociológica (caso típico, Antal), dando-se conta de que o problema da arte jamais pode ser enfrentado em si, mas sempre e somente por relação: Maneirismo e Reforma, Maneirismo e Contra-Reforma, Maneirismo e crise da autoridade, Maneirismo e formação de uma burguesia de profissionais liberais ou intelectuais. Para a moderna historiografia da arte, enfim, o problema do Maneirismo, ou do clássico e do anticlássico, é o *hic Rhodus hic salta*, o dilema de ser ou não ser.

Uma vez que, no clássico, o caráter teórico se identifica com a historicidade da arte, parece que apenas o método histórico pode verificar que a arte é arte. Mas não se pode verificar aquilo que não existe, portanto *tertium non datur*: a arte anti-clássica ou não-clássica não é arte, ou, então, é arte de que não se pode fazer a história. Mas não é absurdo acreditar que apenas determinada arte, e não toda a arte, possa ser historicizada? O pensamento idealista passa por cima da dificuldade colocando toda a arte, contanto que seja tal, como clássica (ou seja, como forma representativa), dando assim por aceito que a experiência é uma e que, na arte, se conhece intuitivamente o mesmo mundo que com o pensamento se conhece intelectualmente. Não é possível rejeitar *a priori* o anti-clássico como não-arte, porque é fácil demonstrar que o anti-clássico não nasce como alternativa e contraposta, mas como dificuldade intrínseca do clássico. Quanto mais se aprofunda a investigação, tanto mais nos persuadimos de que, na Renascença, o chamado clássico não existe como realidade histórica, mas apenas como hipótese de trabalho. Nem mesmo Bramante, nem mesmo Rafael são "clássicos". O clássico é o antigo, e o antigo não é a história antiga mas a história ideal, em relação à qual se justifica ou simplesmente se qualifica a ação presente, a práxis. Entende-se que a práxis não verifica a teoria (uma teoria-verdade ou uma teoria-dogma não requer verificação) e não a põe em prática (uma teoria posta em prática não é mais teoria). A práxis modifica-a, porque fazer é realizar, e não representar ou descrever conceitos resumidores e substitutivos da experiência. No máximo, ela a destrói, reduzindo-a a nada mais que uma das infinitas imagens que a existência, ao se fazer, fabrica. Portanto, que a ciência se ocupe da verdade, se é que ela existe, tem uma forma! É bem possível que, para saber o que é o espaço, o telescópio de Galileu sirva mais do que a perspectiva; a arte se ocupa da existência, que certamente existe e não tem uma forma.

A autoridade, ou o poder, não pode deixar de recorrer à verdade, ao axioma: ela tem necessidade, para ser exercida do alto, de afirmar a sua infalibilidade. E tem necessidade da lógica, porque de certas causas devem decorrer certos efeitos. A história do poder (Maquiavel) é uma história lógica. Mas, se o poderoso *deve* agir segundo a lógica, o poder é vinculatorio e quem o detém e exerce é menos livre do que aquele que a ele se submete. A história da burguesia moderna (Guicciardini) começa como história do "particular" que, satisfazendo-se com viver, está livre da servidão ao "universal" ao qual está sujeito aquele que *deve* fazer viver uma comunidade, um Estado. Para o "particular", não há distinção *a priori* entre verdadeiro e ilusório. Todas as imagens que se formam em

sua mente, dependam ou não de sensações diretas, têm o mesmo valor e, com sua ininterrupta sucessão e mutação, dão um sentido ao tempo da vida. Seu mundo, o mundo interior daquela burguesia consciente da sua insuprimível liberdade, não é um mundo de causas e de efeitos, mas de oportunidades, possibilidades, eventualidades, combinações imprevisíveis; um mundo de imagens bem mais do que de formas.

É possível proceder a uma história das imagens? Parece óbvio que se possa fazer história apenas daquilo que é intrinsecamente histórico. A história tem uma ordem própria porque interpreta e coloca em evidência uma ordem que já está nos fatos. Mas há uma ordem no nascer, multiplicar-se, combinar-se, desfazer-se e recompor-se das imagens? O Maneirismo havia desacreditado ou desmistificado a forma, com a sua pretensão de reproduzir uma ordem que, na realidade, não existe. Mas o mundo da existência, como mundo de imagens, é caos ou cosmos?

O grande mérito de Erwin Panofsky consiste em ter entendido que, apesar da aparência confusa, o mundo das imagens é um mundo ordenado e que é possível fazer a história da arte como história das imagens. Para tanto, era preciso partir, como ele partiu, da demonstração de que o clássico, apesar da certeza teórica afirmada, é também uma arte de imagem. Suas formas nada mais são do que imagens às quais procura-se dar a consistência dos conceitos, com o único resultado de demonstrar que os conceitos também são imagens e que o intelecto ainda é um setor ou um segmento da imaginação.

Warburg e o seu círculo de Hamburgo, em que Panofsky se tinha formado, já haviam demonstrado com pacientes pesquisas filológicas que a cultura artística da Renascença vive da herança de imagens recebidas da antiguidade clássica. Ou seja, vive de imagens históricas. Antes da revelação cristã, quando a essência do verdadeiro ainda estava oculta por trás do véu das aparências, todo o saber era feito de imagens; a sabedoria dos antigos em interpretar a alegoria universal da natureza era a marca do divino e a prova da sua eternidade. O divino nas coisas é o mito; a arte clássica é a representação de um universo mitológico, uma representação necessária, porque o mito não existe a não ser na representação. O mito está ligado à forma, a arte é a expressão de uma concepção mítica do mundo; o retorno ao antigo, ou, mais precisamente, a palingsesia do antigo, é o próprio sentido da história da arte, como história cíclica e não evolutiva. As imagens antigas chegam à nova cultura humanística através da escuridão, da indistinção, da irracionalidade da Idade Média, o que mais uma vez demonstra a sua sobre-

vência no profundo e a sua transmissão com o próprio fluxo da existência.

O método iconológico de Panofsky nada tem a ver com aquela ciência subsidiária da história da arte que é a iconografia, a qual, em última análise, se reduziu a formar classes de objetos que têm certas marcas distintivas em comum. É um método histórico, porque não forma classes, mas séries, ou seja, reconstrói o desenvolvimental ou o percurso das tradições de imagem. Não se deve esquecer que Panofsky parte do estudo sistemático dos cânones, dos princípios de autoridade do classicismo da Renascença: a perspectiva, as proporções, a idéia. Mas a conclusão é aquela à qual não podia deixar de chegar quem, como ele, tinha estudado a fundo a teoria das formas simbólicas de Cassirer: apesar do fundamento matemático ou filosófico, os sistemas perspéticos e proporcionais ainda são iconologias do espaço e do corpo humano. Não indicam um grau superior de consciência, mas a substancial analogia entre as formas que eram tidas como conscientes e as imagens do inconsciente.

O processo das tradições de imagens, da forma como é reconstruído por Panofsky, é tortuoso, casual, cheio de incertezas, de retornos, de viradas repentinas; com certeza não tem uma lógica, não tem uma direção constante, não tem um fim. Mas isso não pressupõe que não tenha uma ordem. O artista é alguém que faz e tem uma técnica, que certamente tem uma ordem, porque pressupõe um projeto e uma determinada sucessão de atos. É a exigência prática do fazer que chama de volta ao presente, à urgência do que-se-tem-de-fazer, experiências passadas, muitas vezes remotas, às vezes esquecidas. É a ordem do fazer que dá ordem às recuperações mnemônicas, ao movimento da imaginação. Evidentemente, não se trata de materiais elaborados. O dado mnemônico com frequência mostra-se incompleto, impreciso, confuso; apenas na ordem técnica do fazer adquirirá um significado. O iconólogo sabe que não pode se dar ao luxo de trabalhar com materiais selecionados, de valor artístico determinado; afinal, para estudar a gênese da arte, deve partir de algo que ainda não é (ou já não é) artístico. Reúne o maior número possível de documentos, direta ou indiretamente relativos ao tema da imagem que decidiu tratar. É como um geógrafo que estuda um curso d'água: ele precisa identificar sua nascente, desenhando o percurso, levar em conta todos os afluentes e, depois, descrever o comportamento, que depende da massa e da velocidade das águas, da profundidade que varia de lugar para lugar, da conformação do leito e das margens, da tendência a transbordar, a precipitar, a empantanar.

Podemos decerto ocorrer que o tema icônico se mostre enaltecido

em alguma obra-prima famosa; contudo, com maior frequência, sua presença ou sua passagem são assinaladas por representações artisticamente pobres, por documentos de segunda e terceira mão como as ilustrações, as gravuras populares, as medalhas, as moedas, as cartas de baralho e coisas do gênero. Em alguns casos, pode tratar-se de documentos vicários, provisórios, cópias ou derivações de obras de arte perdidas; mas, sem dúvida, é sintomático que a historiografia de método iconológico dê preferência exatamente a esta *image-rie* abundante e, ao mesmo tempo, de baixa qualidade. A imagem desgastada, consumida, recitada pela milésima vez e deformada pelo hábito ou pela desenvoltura com que é adaptada às mais diversas ocasiões muitas vezes é bem mais eloquente, para o historiador da imagem, do que a versão douda, depurada, controlada nas fontes, fixada com a estrutura lúcida de um sistema formal. A imagem descredenciada, às vezes contaminada por associações ou combinações ingênuas, às vezes por confusões banais, por assonância, com outras imagens latentes na memória, é o documento de uma cultura de imagem difusa, um "significante" ao qual podem-se atribuir, como às palavras da linguagem falada, diversos significados. Portanto, o iconologismo, muito mais do que o formalismo wölffliniano, aproxima a problemática da arte da problemática das estruturas linguísticas: Panofsky, não Wölfflin, é o Saussure da história da arte. Inútil dizer, além disso, que remontando à origem dos germes de imagem e acompanhando seu crescimento no fértil terreno do inconsciente coletivo, capta-se a motivação comum da produção e da fruição do fato artístico, restabelecendo assim a unidade do ato estético e a continuidade entre a história genética e a história frutiva da obra de arte.

Panofsky declarou-se diversas vezes um historiador da arte, quando muito um filólogo no sentido humanista do termo, não um recolhedor de documentos icônicos. Seu objetivo continua sendo, apesar de tudo, o juízo de valor, que ele prefere chamar, porém, de "síntese recreativa". "Não é verdade," escreve, "que o historiador da arte constitua seu objeto, primeiramente, através de uma síntese recreativa e, depois, comece a sua investigação arqueológica, da mesma forma que primeiro se compra a passagem e depois se sobe no trem. Na realidade, os dois processos não ocorrem de modo sucessivo, mas avançam entrelaçados; não só a síntese recreativa serve de base para a investigação arqueológica, mas esta, por sua vez, serve de base para o processo de recriação; ambos se qualificam e corrigem reciprocamente." O trabalho do iconólogo difere em tudo daquele do iconógrafo. Este último descreve as características de uma figura como um entomologista descreve as caracterís-

ticas de um inseto; o primeiro faz obra de síntese, não de análise, porque reconstrói a existência prévia da imagem e demonstra a necessidade do seu renascimento naquele presente absoluto que é a obra de arte.

Muitos criticam o método iconológico, como também a história da crítica, afirmando que ele tem uma utilidade puramente auxiliar. Supondo-se, objetam, que possa ser interessante explicar o significado de uma obra cujo tema nos escapa (por exemplo, uma composição alegórica), o caso é que, na maioria das vezes, o tema não nos escapa e, desde a primeira olhada, sabemos se a pintura que nos é apresentada representa a crucifixão ou São Jerônimo penitente, ou um retrato, uma paisagem, uma natureza-morta. Vale a pena empreender laboriosas pesquisas para traçar, quando muito, a história da alegoria, das figurações mitológicas ou dos gêneros? Poderíamos responder que o método iconológico deu excelentes resultados, mesmo onde a obra de arte não é um tema figurado, como demonstram as contribuições iluminantes de Wittkower e de Krautheimer para a história da arquitetura. Ou então poderíamos pedir ao objeto que indicasse uma única obra figurativa que não seja, de alguma forma, alegórica, sendo a alegoria um procedimento constante, constitutivo, estruturador da representação. Mesmo o mal-afamado tema nunca está ausente e o crítico que queira estudar o fenômeno artístico em sua integridade não pode deixar de tratar dele. Para encontrar uma obra de arte sem tema seria preciso chegar aos nossos dias, às obras que o excluem por polémica. Mas, então, a própria falta de um tema definido constitui um tema, como naquelas vinhetas humorísticas sob as quais está escrito "sem palavras".

Se Rafael representa a Madona com o Menino de uma forma diferente de Duccio, um motivo deve haver. Não podemos resolver esse problema atribuindo toda a novidade iconográfica à brilhante invenção do artista. De Duccio a Rafael a imagem da Madona com o Menino percorreu um longo trajeto, cujas etapas não podem, é claro, ser reduzidas às interpretações que o tema recebeu dos grandes mestres. Evidentemente, aquilo que uma crítica fácil atribui ao arbítrio fantástico de Rafael é um processo de imaginação que pode ser investigado e reconstruído, com o infalível resultado de descobrir que os materiais elaborados no decorrer desse processo são experiências culturais perfeitamente identificáveis.

Pode-se fazer uma pesquisa iconológica até mesmo no caso dos retratos, das paisagens, das naturezas-mortas. Ela decerto não consistirá em verificar quais personagens, ou lugares, e quais frutos, ou flores, vemos representados. A iconologia de um retrato é a

atitude, a roupa, o significado psicológico ou social que se atribui à figura; a iconologia de uma paisagem ou de uma natureza-morta é a maneira de apresentar, figurar, tornar significativos os lugares ou as coisas representados. O retrato de Carlos V a cavalo, de Ticiano, enquadra-se obviamente na classe iconográfica dos retratos de Carlos V e, talvez, na mais extensa dos guerreiros a cavalo. Mas esta é uma classificação que não serve para a história (a não ser, eventualmente, para estabelecer uma data), tanto como a ela não serve a classificação segundo a técnica, como pintura a óleo sobre tela. Um historiador iconólogo como Panofsky, ao contrário, o relacionará na série (não na classe) dos retratos com significado histórico-alegórico. Depois, tratará de estabelecer aquele significado e, levando em conta a ocasião pela qual o quadro foi pintado (a vitória de Mühlberg sobre os protestantes), explicará que o imperador, armado com uma lança como um simples soldado e saindo de uma selva simbólica, é aqui retratado como *miles christianus*. O que seria ainda uma curiosidade histórica, se a escolha do tema não tivesse influenciado toda a composição do quadro, incluindo-se aí a paisagem de fundo e a própria interpretação psicológica do personagem, como é fácil perceber confrontando com outros retratos de Carlos V pintados pelo próprio Ticiano, por exemplo o de Munique. Basta lembrar também Poussin, Claude Lorrain, Corot, para nos persuadirmos de que há toda uma iconologia da paisagem, fácil de encontrar na escolha do motivo, do corte, da perspectiva, dos componentes naturalistas (árvores, rochedos, água, nuvens), da estação, da hora. Tampouco adianta invocar a emoção súbita do artista diante do verdadeiro (se é que se trata de paisagens do natural), uma vez que ele escolheu aquele verdadeiro e ele foi buscar aquela emoção. Isso sem mencionar que a emoção ainda é um fato da imaginação-memória, mesmo se suscitada por um estímulo externo. Até mesmo na mais "objetiva" das naturezas-mortas holandesas do século XVIII, a pesquisa iconológica demonstra que uma intensa atividade da imaginação acompanha a observação: significativos diversos, simbologias ocultas determinam a escolha dos objetos (fruta, flores, caça, peixes, cristais, instrumentos musicais, etc.) Há um sentido profundo do espaço e do tempo no agrupamento e na evidência das coisas. Se já não soubéssemos que as naturezas-mortas têm muitas vezes significados alegóricos ou alusivos bem determinados (os cinco sentidos, *memento mori*, *vanitas rerum*, etc.), teríamos igualmente de deduzir que a natureza-morta ainda é uma alegoria.

Não apenas as imagens provenientes do filão inesgotável do antigo, mas também as que dependem da experiência sensorial encon-

tram-se amontoadas confusamente na imaginação do artista. Há imagens que poderíamos mesmo chamar de técnicas e que fazem parte de uma bagagem de noções que o artista leva consigo junto com os instrumentos do seu trabalho. Por exemplo, todos aqueles hábitos ou convenções representativos que Gombrich estudou e que consituem, para usar um termo farmacêutico, o excipiente da arte. Sem essas convenções, que formam uma espécie de código comum ao artista e ao espectador, a obra seria indecifrável; e a arte, não atuando num terreno cultural dado e aceito, não concorreria, como ao contrário ocorre, para modificá-lo.

Talvez Panofsky tenha sido por demais modesto quando afirmou que a iconologia trata do tema e não das formas das obras de arte. Se uma Madona com o Menino de Rafael não é apenas um objeto de culto, mas uma obra de arte, que exprime visualmente a relação que num determinado momento histórico se percebe entre o natural e o divino, este significado não é dado apenas pelo fato de que a Madona é uma bela mulher sentada numa paisagem amena, mas pelo andamento das linhas, que é o mesmo nas figuras e na paisagem, ou pela relação entre o azul do manto e o azul do céu, ou pelas nuances da cor que fazem sentir a presença difusa da atmosfera. Com isso, já estamos naquele *hortus conclusus* do estilo, em que o crítico ideal-formalista avança na ponta dos pés e pedindo silêncio com o dedo nos lábios, para que a obra fale por si só. Mas a obra se cala. É sempre e tão-somente o estudo que fala na presença da obra de arte, e todo o problema se reduz a decidir que tipo de discurso deva ser feito.

Mas, nem mesmo limitando-a ao sujeito, a pesquisa iconológica é parcial e subsidiária. Mesmo na arquitetura, no ornato, nas artes, que, por um velho preconceito classicista, chamam-se menores, a morfologia está saturada de significados iconológicos. A pesquisa que foi feita para as grandes tipologias do templo de planta central ou da cúpula poderia facilmente ser estendida aos detalhes das cornijas e dos frisos; a que foi realizada para o ornato, aos processos de estilização e iteração de imagem; para as artes aplicadas, aos incontáveis, finíssimos fios que as ligam ao costume. Se é possível fazer a história iconológica da perspectiva, das proporções, da anatomia, das convenções representativas, das referências simbólicas das cores e até mesmo da ritualidade ou gestualidade técnica, isso não significa que tenhamos de nos deter nela e que não possamos estudar historicamente, também como iconologias, a linha, o claro-escuro, a tonalidade, o fundo dourado, a pincelada, e assim por diante. Claro que podemos, e esta seria uma pesquisa extremamente útil a ser recomendada aos jovens historiadores da arte desejosos de ex-

plorar novos campos. Só que a pesquisa mudaria de nome e não deveria mais chamar-se iconologia, mas, com um termo bem moderno, semântica ou, mais exatamente, semiótica.

Voltando àquele amontoado de documentos reunidos pelo icólogo seguindo o fio vermelho de um motivo imagético que desemboca, afinal, numa grande obra de arte, num fato realmente histórico, será preciso desde já observar que nem todos serão utilizados, ou igualmente utilizados. Dos que vierem a sê-lo, não se poderá dizer que tenham sido evocados e elaborados seguindo uma ordem lógica ou cronológica. Estamos no canteiro, no ateliê interior do artista e, como num ateliê, aí encontraremos um pouco de tudo: obras já feitas, estudos, esboços, desenhos, anotações; e gessos, gravuras, reproduções de coisas antigas e modernas, que o artista interessado reuniu em vista de uma possível utilização; e mais roupas, tecidos, tapetes, panos, instrumentos e miudezas de todo tipo, que podem eventualmente servir para vestir o modelo ou improvisar um ambiente; por fim, telas, papelões, cornijas, latas de tinta, pincéis e lápis. Todas essas coisas estão ali porque poderão vir a ser úteis, talvez não propriamente à obra que está no cavalete e na qual o artista está trabalhando, ou nas que já tem em projeto, mas em todas as obras que estão no estado de pura virtualidade ou de intencionalidade. São os instrumentos, mais que do seu trabalho, da sua poética. Não raro, acontecerá que o próprio artista declare que, para fazer a figura de um rei, ele prefere utilizar uma velha cortina de veludo do que um verdadeiro manto real. Gainsborough pintava as suas paisagens no estúdio, utilizando como modelos alguns seixos e alguns pedaços de casca de árvore que havia recolhido passeando. Evidentemente, não eram modelos, mas estímulos para o trabalho da memória-imaginação. Quando, no decorrer do trabalho do artista, uma memória mais ou menos remota é evocada e levada à superfície, pode-se ter certeza de que o movimento da imaginação está relacionado com o da mão ou, pelo menos, com o interesse do trabalho em andamento.

Muito bem. Mas, dirão, se entre a imagem que o artista faz e um seu remoto antecedente icônico não há correlação histórica possível, por que indicar um nexo que objetivamente não existe? Por que o fato de a correlação não ser nem consciente, nem direta, não demonstra que ela não exista em nível do inconsciente e não aja como motivação profunda.

À medida que a pesquisa avança, os temas icônicos tendem a agrupar-se em poucas temáticas que se encontram em todas as épocas e em todas as culturas. Além dos limites históricos da arte, poder-se-á chegar, como Marcuse, a reduzir todas as motivações do com-

portamento humano a dois impulsos originários, *eros* e *thánatos*, ou, como Thass-Thienemann, todas as linguagens a poucas raízes essenciais.

Então, de fato, toda a área fenomênica da arte aparecerá como uma inensa rede de relações interagentes, com ou sem a consciência histórica da relação. Não se quer dizer, com isso, que não se possa falar da cúpula de Brunelleschi ou de Michelangelo sem incluir na conversa o *stupa* indiano e o vínculo constante entre a forma arquitetônica centralizada e a idéia do cosmos, ou de uma Madona com o Menino de Rafael sem nos reportar à *mater matuta* mediterrânea. Já ouvimos muitas conversas desse tipo. Estamos todos persuadidos, e o próprio Panofsky apregoava isso, de que uma pesquisa histórica é tanto mais válida quanto mais circunscrita e localizada. O importante é que a pesquisa não leve a isolar um fato ou um grupo de fatos, mas a discernir um nó de relações, e que se tenha consciência de que, além da zona iluminada da pesquisa, essas relações se estendem e se ramificam ao infinito, a toda a área ilimitada dos fenômenos artísticos, não importa de que época e cultura. Assim, o nexo que liga, através de longos e obscuros percursos, o *Juízo* de Michelangelo ao ídolo polinésio não é uma metafísica caquidade de valor estético, mas um nexo histórico que, querendo-se, pode-se reconstruir e descrever.

Sob muitos aspectos, portanto, o método iconológico instaurado por Panofsky, se bem que através de um programa rigidamente filológico, qualifica-se como o mais moderno e eficaz dos métodos historiográficos, além de capaz de grandes desenvolvimentos, os quais, a bem da verdade, não se verificaram, mesmo porque os próprios seguidores de Panofsky reduziram o seu alcance, fazendo dele uma ciência de poucos iniciados, quase esotérica, fornecendo, assim, um argumento aos historiadores ideal-formalistas, que ainda a consideram uma metodologia heterodoxa.

Para concluir, voltando ao ponto de partida, é preciso antes de mais nada reconhecer ao método iconológico o mérito de ter colocado todas as premissas para a superação do limite eurocêntrico da história da arte, demonstrando que a forma, valor supremo da arte ocidental e argumento da sua superioridade intelectual, nada mais é que uma variedade da imagem — mais precisamente, a maneira pela qual se qualifica e legitima a imagem nas épocas que se dizem clássicas. Levando-se a arte do plano "intelectual" para o plano da psicologia individual e coletiva, abre-se o caminho para uma confluência da pesquisa psicanalítica com a pesquisa sociológica, ou seja, para o encontro dialético da linha freudiana e junguiana com a linha marxista, que é uma das metas essenciais da cul-

tura atual. O plano da conjunção é o plano fenomenológico. Nesse sentido, o método iconológico, apesar da aparente discrepância, deve bastante ao método da pura visibilidade, pois, onde quer que uma imagem seja levada à percepção mediante um procedimento técnico, há seguramente intencionalidade ou vontade de arte. Por isso, gostaríamos que a pesquisa iconológica fosse estendida muito além das artes tradicionalmente ditas figurativas, ao vastíssimo campo do urbanismo e da arquitetura, do ornato e da *Kunstindustrie*, já apontado por Riegl como o mais propício à pesquisa e à descoberta.

Na atual contestação geral do historicismo em favor de um cientismo integral, indubitavelmente mais de acordo com os modelos culturais de uma civilização tecnológica ou consumista, o problema da arte talvez seja o ponto crucial da contenda. Uma vez que a arte é um produto "do espírito", se se chegasse a provar que não se pode fazer a história, mas se deve fazer a ciência da arte, provar-se-ia que todos os atos e fatos humanos são matéria de ciência, não de história. A história seria, portanto, um método empírico superado, como curar a bronquite com decoções e tisanas, em vez de fazê-lo com antibióticos. Provando, ao contrário, que a história é ciência, porque é o único modo de estudar o comportamento humano, cuja estrutura é histórica, e que apenas seus métodos devem ser, como todo método científico, revistos e atualizados, prova-se que o método histórico também pode explicar fatos estranhos à área do historicismo europeu e que, portanto, a acusação de eurocentrismo, feita pelo cientismo ao historicismo humanista, não se sustenta.

A possibilidade de uma ciência da arte não pode ser negada *a priori*. Pode-se *a priori* conceder que a inevitável renovação metodológica da historiografia da arte deva ocorrer através da absorção de procedimentos e da utilização de aparelhos científicos de pesquisa.

Como explicou Benjamin, na época da reprodutibilidade mecânica e da difusão da arte através dos canais da comunicação de massa, a obra de arte perde toda a sua *aura*, ou seja, separa-se do contexto histórico-ambiental em que foi produzida, adquirindo, em compensação, o máximo de *exponibilidade*, isto é, um caráter de absoluta presença, de atemporalidade. É nessa condição que a obra de arte encontra-se no museu, o instrumento que nossa civilização criou para a fruição artística coletiva. No museu, a obra de arte é *exposta*, isto é, apresentada de maneira que sejam colocados em evidência seus valores estéticos puros. Não por acaso Malraux concebeu uma resenha sintética da arte mundial como um *musée imagi-*

naire, em que a apresentação ou a exposição da obra torna inútil o discurso histórico. O museu é, ou deveria ser, um aparato científico: os objetos não apenas são expostos, mas estudados, catalogados, restaurados. Do mesmo modo que, no hospital, sob os olhos dos médicos, o doente é apenas um doente, também aos olhos do cientista da arte a obra é apenas um objeto a ser analisado, conhecido, curado.

Contribuíram em ampla medida para a fundação de uma ciência rigorosa da arte os estudiosos norte-americanos, ao desenvolver uma tendência já pronunciada, desde o final do século passado, na Alemanha. É sabido que, nos últimos cem anos, por óbvias razões econômicas, verificou-se uma transmigração em massa de obras de arte dos países de antiga civilização para a América, onde uma cultura artística praticamente não existia. Formaram-se grandes coleções particulares, que com o tempo se tornaram, em sua maior parte, museus públicos. Em alguns deles, chegou-se até a tentar formar também um patrimônio "monumental", desmontando e remontando alguns edifícios antigos. Independentemente do aspecto sociológico, de resto deveras interessante, bastará observar: 1) a transferência ocorria de nações "históricas" para um grande país em pleno desenvolvimento industrial, cuja população era, quanto à sua proveniência, composta e heterogênea; 2) as obras, retiradas do ambiente histórico em que haviam nascido, eram agrupadas em reservas geralmente mistas, visando reunir o melhor de todas as culturas artísticas mundiais; 3) as coleções compreendiam obras antigas e modernas, que muitas vezes eram aproximadas e comparadas; 4) todas provinham do mercado, portanto já haviam perdido sua função original; 5) o museu já não encontrava sua razão de ser na demonstração da grandeza passada das civilizações históricas, mas na de um progresso tecnológico e de um poderio econômico em andamento. Como poderia justificar-se, neste contexto, a presença daqueles documentos de uma história que não dizia respeito a seu passado? Evidentemente, colocando na sombra o significado histórico e em plena luz o puro valor estético das obras de arte, ou seja, afirmando que a arte não é tanto o produto de um lento processo cultural, quanto a expressão de uma criatividade congênita ao ser humano. Era uma tese para a qual a teoria fiedleriana da visibilidade pura oferecia um embasamento filosófico, ainda mais válido por ser, justamente, europeu. Partindo dessas premissas, a cultura artística americana teve, nas últimas décadas, imponentes desenvolvimentos. Formaram-se escolas universitárias perfeitamente equipadas, que se valeram do ensino de muitos estudiosos europeus, sobretudo alemães, obrigados a emigrar das perseguições nazistas; as

pesquisas estético-filosóficas foram levadas adiante, inclusive através de importantíssimas ligações com outras disciplinas (psicologia, sociologia, teoria da informação, etc.); foram criadas escolas para a educação visual e o projeto artístico para a indústria; por fim — o que, naturalmente, é o fato de maior destaque —, formou-se na América uma corrente artística autóctone, que, depois da Segunda Guerra Mundial, conheceu um florescimento quase violento e se impôs ao mundo a ponto de assumir uma função de guia.

Todo o pensamento estético americano, de Dewey a Langer e a Arnheim, tende em substância a afirmar o caráter absolutamente individualista, de experiência criadora autônoma, da arte. Ela não tem uma gênese histórica, mas possui uma função social: compensa a experiência alienante do trabalho industrial e a frustração da vida na "megalópole". Mais tarde, procurou-se-á inserir o momento estético no circuito da informação e da comunicação de massa, identificando-o com o trauma da notícia inabitual.

O maior artista americano, F. L. Wright, rejeita toda e qualquer justificativa histórica de sua própria obra criadora. Não apenas declarava-se livre de toda e qualquer ligação com o passado, mas recusava como histórica a idéia de natureza, procurando uma relação "orgânica", quase biológica, com a realidade. Nisso, antecipa os grandes protagonistas da *action painting* ou da arte gestual, fenomenização imediata e incontida dos impulsos profundos do ser. Até mesmo a imagem é repudiada como intrinsecamente histórica, portanto metafórica e mistificante: ao gesto não pode corresponder outra coisa que o signo, que não tem espaço, nem tempo. Com efeito, de impulsos do gênero não pareceria possível fazer a história; poder-se-ia apenas explicá-los, como fazem frequentemente os críticos americanos com a psicologia do indivíduo. Porventura estamos, de fato, pela primeira vez, diante de fenômenos artísticos que se produzem fora da história? Ou esses impulsos não deveriam ser interpretados, antes, como libertação de uma pressão repressiva, reação violenta à condição de não-integridade à qual a sociedade de massa obriga o indivíduo? Ou seja, não teriam eles um acento manifesto de denúncia e de protesto, quase opondo a violência criadora do indivíduo à violência negativa e opressora do sistema?

O próprio Panofsky reconhece a importância dos estudos americanos sobre a arte, aos quais ninguém jamais poderia contestar o mérito de ter superado os limites do historicismo tradicional, pelo qual a obra de arte costumava ser enquadrada no esquema habitual da história política, da "nação". Decerto também não se poderá considerar sem mais nem menos negativa a tendência, cada vez mais pronunciada, à especialização, consequência necessária daquela su-

peração dos esquemas históricos tradicionais em que a história da arte era inserida numa perspectiva preestabelecida. Uma pesquisa que não se desenvolva mais dentro dos tradicionais compartimentos das nações históricas, mas tenha como campo praticável toda a área dos fenômenos artísticos, não pode deixar de prescrever-se limites de especialização. O perigo não é a especialização enquanto pesquisa setorial consciente do próprio limite; o perigo é o cientismo, como negação implícita da cientificidade da história e instauração da verificação no lugar da prova, da notícia no lugar do problema, do enunciado no lugar do discurso. O perigo, enfim, é que, em vez de renovar e estender o método histórico, se des-historize o método do estudo da arte e que, por fim, mesmo nesse campo, uma linguagem tecnológica substitua a linguagem histórica.

O produto típico da pesquisa científica no campo da arte é o *corpus*, sua aspiração última é um *corpus* que seja a soma de todos os outros e cubra toda a área fenomênica da arte, um *corpus* universal. Tudo aquilo que, no mundo, se conserva como artístico seria cientificamente enumerado, catalogado, definido, fotografado, publicado. E, uma vez que seriam reproduzidos em microfilme até mesmo os documentos relacionados, não haveria mais nenhuma pesquisa a fazer, a não ser a de novos materiais, porque todas as coisas produzidas pela mão do homem, desde o paleolítico até hoje, seriam divididas em duas grandes categorias: arte (a que está no *corpus*) e não-arte. Há mesmo quem gostaria de dar a essa discriminação força de lei, baseando nela a proteção dos "bens" artísticos.

Sem sair da biblioteca do nosso instituto universitário (utópico, bem entendido), com seus arquivos mecanográficos e seus computadores, poderíamos estudar tranqüila e comodamente, sem nenhum tipo de problema, a arte grega do século V e a da Terra do Fogo, a pintura renascentista e a cerâmica peruana. E com que vantagem para os estudiosos! Não mais extenuantes pesquisas de arquivo, não mais incômodas viagens para "ver e rever" (como preconizava Adolfo Venturi), não mais penosas incertezas sobre a autenticidade das obras e a confiabilidade das fontes, não mais hipóteses, interpretações, atribuições aleatórias. Tudo estaria ali, cientificamente catalogado e descrito, mesmo para quem, homem de outras épocas, ainda quisesse fazer história. Até mesmo se uma guerra nuclear (sempre possível, numa era tecnológica) apagasse toda e qualquer marca daquela que foi a arte do velho mundo, seria uma pena, mas em substância nada estaria perdido. Libertos da fadiga da pesquisa, poderíamos afinal gozar a arte, abandonar-nos sem ris-

cos e problemas às delícias das divagações do espírito. Este é exatamente o mesmo discurso que costuma ser feito quando se imagina um futuro em que as máquinas fazem tudo sozinhas e os homens, não mais obrigados a trabalhar para viver, poderiam dedicar-se aos estudos, cultivar o espírito.

O problema metodológico é, também, um problema operacional, de equipamento de trabalho. Degradar as disciplinas humanísticas ao papel de um anacrônico artesanato cultural sobrevivente não significaria preservá-las da contaminação tecnológica, mas votá-las a um rápido fim. Não teria sentido considerar a história como compartida do subdesenvolvimento tecnológico europeu no mundo do amanhã. Não se devem desconhecer os sucessos que a pesquisa histórico-artística deve à utilização de uma instrumentação moderna, da fotografia, por exemplo; nem tampouco ignorar a influência determinante dos equipamentos sobre o desenvolvimento da metodologia crítica. O historiador da arte, que trabalha com o vasto material colocado à sua disposição pelos modos de reprodução mecânica, não raciocina mais como o historiador de há um século, que trabalhava com base no bem mais restrito e menos confiável repertório das reproduções impressas. Não que a fotografia lhe propicie documentos objetivamente mais corretos. Também ela, como outrora a gravura, é mais um processo analítico e interpretativo do que um puro subsídio mnemônico. Mas justamente por ser assim, os estudiosos podem valer-se dela como de um meio de pesquisa. A crítica que Portoghesi faz da arquitetura baseia-se claramente em dois discursos paralelos e complementares, verbal e visual — a fotografia introduz a interpretação crítica no vivo do texto, identifica com a leitura da obra, condiciona sua percepção. Faz tempo, de resto, que se procura desenvolver a filmagem cinematográfica como operação interpretativa que visa inserir a obra num sistema de coordenadas espaço-temporais, o qual, por ser o método a nós mais familiar, age como fator de decifração e de leitura ágil. Não há razões para temer que a metodologia das disciplinas históricas, do mesmo modo que se associou facilmente a alguns instrumentos da tecnologia moderna, venha a ser deformada ou aniquilada por outros mais atuais.

Se, como parece evidente, o desenvolvimento da metodologia da história da arte avança *pari passu* com a crescente disponibilidade de materiais de comparação, poderíamos ser levados a acreditar que a finalidade última dos estudos seja, como alguns afirmam, o inventário geral, o *corpus* dos manufaturados artísticos, da pré-história até hoje. Por seu acabamento, pela imparcialidade com a qual reúne os materiais, o *corpus* constitui um repertório, cujo ins-

strumental não será modificado por eventuais acréscimos; é uma espécie de *grille de travail*, ou tabela de referência, que permitirá relacionar cada fato isolado com todos os fatos de um determinado setor e, em última análise, com toda a área fenomênica da arte. Dir-se-á que, com aqueles materiais, cuja autenticidade se garante *a priori*, o historiador pode construir todos os raciocínios e discursos que ele quiser, do mesmo modo que um jogador pode combinar, na mesma mesa de jogo e com as mesmas peças, infinitas situações. Mas é justamente a dissociação entre a pesquisa e o pensamento que transforma o juízo em opinião e o torna vão. De fato, não há pensamento histórico que não se traduza numa nova forma de articular a pesquisa. E se cada pesquisa histórica que é feita visa, além do seu objetivo imediato, dar continuidade à pesquisa histórica e desenvolver seus métodos, como será possível considerar trabalho histórico um trabalho que, fixando um esquema e um programa de pesquisa de uma vez por todas, não poderá deixar de ser concluído com o arquivamento de toda a arte do mundo?

A divergência entre o pesquisador de coisas e o pesquisador de significados não corresponde àquela que era dada, há algum tempo, entre o erudito e o historiador. Prova disso é o fato de que se percebe no *corpus* a superação em sentido fenomenológico da tradicional *monografia*. Qual pode ser a função científica do *corpus*, além de uma incontestável utilidade? É sabido que o instrumento fundamental e unitário da ciência moderna é o computador, capaz de executar em poucos instantes operações que exigiriam, de outra maneira, anos de trabalho; e já é certo também que qualquer pesquisa que não faça uso dos computadores está destinada a um atraso que lhe tirará toda e qualquer capacidade competitiva no quadro do sistema cultural moderno. Se o processo metódico da história da arte consiste na comparação de cada fato isolado com toda uma série de fatos, é claro que são necessários instrumentos capazes de identificar, sem possibilidades de erro, os nexos de relação que sensibilizam todo o campo a cada ponto dele. Sem sombra de dúvida, os novos equipamentos científicos, que apenas rara e experimentalmente são aplicados às pesquisas humanistas, poderão trabalhar apenas em repertórios típicos, como o *corpus*; mas é grave que tais repertórios sejam organizados com base em ultrapassados critérios de categorias ou de classes, sem nem mesmo enfrentar o problema da definição, no âmbito da fenomenologia da arte, das noções de campo e de relação. E sem instaurar, na escola, o trabalho de grupo.

No fundo, por ser a história a estrutura da existência associada e, portanto, intrinsecamente finalizada, o domínio da pesquisa histórica aparece hoje infinitamente mais extenso do que no passado,

a ponto de não mais poder ser explorado com os meios tradicionais. Trata-se, de fato, de localizar, nas suas infinitas ramificações, as estruturas históricas que atuam além ou abaixo dos esquemas em relação aos quais se concretizava, outrora, a noção de consciência. De passar, enfim, da pesquisa das causas lógicas à pesquisa das motivações profundas, não através da negação, mas da ilimitada extensão da dimensão da consciência. E já que exatamente a história da arte é a pesquisa das relações e dos motivos profundos, que se transmitem e se traduzem no dinamismo de uma ação ordenada sem passar necessariamente pelo filtro intelectual e formular-se como causas relacionadas de maneira lógica aos efeitos, não é improvável que exatamente a história da arte possa superar com maior facilidade a crise presente das disciplinas históricas.

Retornando à distinção colocada de início entre as coisas que têm valor e o valor das coisas, eu nem sequer poderia dizer que o cientista puro é aquele que se ocupa apenas das coisas e o historiador puro aquele que se ocupa apenas dos valores. Se assim fosse, os conservadores dos museus, que sem sombra de dúvida têm um cuidado escrupuloso com as coisas, não seriam, como em sua grande maioria são, historiadores da arte que procuram completar e ordenar as coleções públicas de maneira a formar, com a apresentação crítica das obras, uma corrente de provas não menos demonstrativa do que o seria um discurso argumentado. O cientista puro, ao contrário, trata das coisas apenas na medida em que constituem o objeto da análise e da descrição científica. Uma vez concluídas, as coisas não têm mais interesse nenhum, e a própria exatidão com que foram analisadas e descritas as fixa numa condição de imobilidade, o *so-sein* husserliano. Quem não conhece a caricatura do especialista que, ao tomar conhecimento da perda de uma obra-prima, responde imperturbável que tem uma fotografia dela e, ao ficar sabendo de uma mirabolante descoberta, reage puxando, triunfante, uma ficha da gaveta?

E sintomática a atitude do cientista puro a respeito da restauração. Ele quer renovar, levar a obra de volta ao estado em que estava (ou que ele presume estivesse) no momento em que, recém-concluída, foi "colocada no mundo da vida". Ele se empenha de todas as formas em apagar os vestígios deste mundo, para o qual a obra estava destinada e no qual continua a existir, removendo até mesmo os detalhes (véios, tintas, pátiuas e coisas do gênero) com que o artista desejara conscientemente prepará-la para o desgaste do tempo e o atrito dos acontecimentos. Brandi polemizou asperamente contra a pretensão absurda e arbitrária de aniquilar nos monumentos e nas obras de arte os estigmas de um tempo que real-

mente viveram: a restauração deve eliminar o desgaste, mas não a idade da obra de arte, permitir-lhe viver durante longo tempo, mas não rejuvenescê-la. É igualmente sabido como, bem mais do que os especialistas, sejam os historiadores que lançam inúteis gritos de alerta contra a violência praticada contra monumentos e ambientes históricos, e a dispersão de obras de arte perpetradas todos os dias por especuladores cúpidos com a conivência de governos estultos, ou contra a paralisia que invade museus e galerias condenados a ser depósitos de arte mesmo quando seus diretores, sendo historiadores da arte, gostariam de transformá-los em organismos culturais em contínuo desenvolvimento.

Para o especialista, enfim, as obras de arte já disseram o que tinham a dizer; para o historiador da arte a obra estudada ontem se repropõe como um problema hoje e será um problema amanhã. Mas, para o especialista, todo problema tem uma solução própria e apenas uma, pois o objetivo da sua pesquisa é a notícia exata; uma vez que a tenha ou acredite tê-la obtido, o problema está resolvido e abre-se um novo, diferente. Para o historiador que estuda a ação humana nos seus diferentes modos, o problema é sempre apenas um, apesar de admitir mais de uma solução: é o problema das alternativas e das opções morais, o problema da liberdade.

A divergência entre as duas posições se mostra bem evidente na atitude oposta em relação à arte contemporânea e à gravíssima condição em que se encontra, como processo voltado a produzir valores numa sociedade consumista que vê no valor um impedimento para o consumo. Nos mesmos fatos em que os especialistas saúdam as primeiras tentativas de encontrar estruturas estéticas novas, adequadas às maneiras de ser da sociedade tecnológica, os historiadores da arte vêem, com preocupação e dor crescentes, os últimos atos de uma arte que, com receio de não poder mais subsistir, quer pelo menos viver lucidamente a experiência da sua morte.

“Não é a história, como se fosse uma pessoa”, escreveu Karl Marx, “que se serve do homem para atingir seus objetivos; a história nada mais é que a atividade do homem que persegue seus objetivos.” O historiador da arte, como todo historiador, não é o sacerdote da deusa História, é um homem que faz o trabalho da história com o objetivo de dar continuidade aos fenômenos de que se ocupa. A sobrevivência ou a morte da arte não estão escritas em algum decreto da providência; elas dependem do desenvolvimento de uma situação sobre a qual agem forças contrárias, mas também as dos artistas e dos historiadores da arte, apesar de serem de longe as mais

fracas. Então, devemos ter a coragem da autocrítica. Se o cientista da arte age no sentido das forças que visam eliminar, em todos os campos, o problematismo histórico, os historiadores da arte opõem, na maior parte dos casos, a este impulso uma metodologia antiquada e destituída de rigor, incorrigivelmente artesanal; ou, então, um problematismo até mesmo angustiado, uma espécie de orgulho desperado de serem os últimos, extremados defensores da bandeira.

Tentei indicar os caminhos pelos quais alguns estudiosos mais empreendedores procuraram superar o atraso metodológico de uma historiografia da arte que, na maioria das vezes, reproduzia, disseminando-os sob uma literatura fácil, os esquemas distributivos por nação e a periodização da historiografia política, sem considerar que esta última, por ser quase sempre a história da autoridade ou do poder, avançava segundo percursos e perseguia objetivos completamente diferentes e muitas vezes divergentes em relação aos da história da arte. A partir da pesquisa de uma metodologia especial da historiografia artística que, partindo da escola vienense do século passado, se desenvolveu até Panofsky e mais além, foi ficando cada vez mais claro que a história da arte é, sim, história da cultura, mas de uma cultura *sui generis*, estruturada e dirigida pelo empenho operativo de um trabalho a ser executado de maneira a ter valor de exemplar; e que essa cultura, pela própria finalidade imanente do valor a ser alcançado através desse trabalho, é refratária àquela linearidade ascendente do progresso que, na política, é invocada para justificar, ou, pelo menos, para tornar tolerável, a autoritária presença de um guia ou de um chefe. Viu-se também que essa cultura sem progresso, pela qual toda experiência passada permanecia disponível e aproveitável no presente da obra que se faz, se qualificava independente do esquematismo lógico, da identidade fortemente limitativa do real-racional hegeliano. Sua composição heterogênea, em que vinham à tona como ainda vitais tantos motivos que a cultura oficial dava por superados e irrecuperáveis, e seus procedimentos destituídos de consequencialidade lógica revelavam uma profundidade, uma extensão, uma riqueza desconhecida da cultura mais diretamente relacionada com as estruturas ferrenhas da autoridade. Era uma cultura igualmente aberta às antecipações e aos retornos, às divagações e às ligações à distância, cheia de sedimentos e de canalizações secretas, como a que Foucault definiu recentemente com o termo *episteme*.

Trata-se de uma noção que legitima como cultura todo o vivido e na qual cada experiência passada é uma virtualidade aberta. Estendendo a dimensão da memória, estende-se proporcionalmente a da imaginação; mas justo porque não descende de princípios

dados, a atividade da imaginação tende a concretizar-se na ação direta, no fazer. A práxis da arte é, portanto, a maneira típica pela qual a "episteme" pressiona o presente, torna-se cultura em ato. Na dimensão da "episteme", ou da cultura vivida, não há distinção entre a superfície clara do consciente e a profundidade do inconsciente; e não é absolutamente arbitrário supor que a arte seja o processo com o qual se recuperam e utilizam as experiências remotas, ancestrais, isto é, aquelas que a outra cultura, ligada à ideologia do poder, censura e reprime como contraditórias para a ideologia do progresso.

O limite que Venturi e Panofsky procuraram superar, o primeiro propondo antes dos outros, com o conceito de "gosto", a idéia de uma cultura orientada para o objetivo da arte, o segundo, definindo a cultura finalística do artista como uma cultura de imagens dotada de uma estrutura própria, é justamente o limite que a historiografia da arte aceitava tomando emprestados os esquemas da história política, considerada ainda como a estrutura portante de toda a história da civilização. Esse limite dependia sem dúvida do conceito que durante tanto tempo fizera da Renascença italiana — o período em que a história da arte positivamente se entrelaça com a história da autoridade político-religiosa — o momento culminante da arte depois da Antiguidade clássica. E foi decerto este o período em que se tomou consciência da teoricidade e da correspondente historicidade da arte, ainda que sacrificando à estruturalidade racional e à límpida clareza da forma a infinita variedade dos motivos da cultura precedente. Mas nem por isso a Renascença podia ser interpretada como a primeira fundação de uma nação histórica italiana. Ao estudar melhor este mesmo período, percebe-se que ele revelava uma problemática muito mais complexa do que a oposição entre "latino" e "alemão", que então se formulou (mas, obviamente, não em sentido nacional), podia sugerir. A tentativa, que certamente se chegou a fazer, de dar à imagem uma estrutura conceitual, ou seja, de fixá-la como forma ao mesmo tempo histórica e natural, conseguiu, quanto muito, demonstrar como, ao contrário, a forma não era nada mais que um caso particular da imagem, a configuração que assumia projetando-se na tela do intelecto. O certo é que o próprio Masaccio teria sido melhor entendido se, em vez de contraposto ao tardo-gótico de Lorenzo Monaco e de Gentile da Fabriano, tivesse sido estudado em relação com Van Eyck, a quem certamente não conhecia, mas que representava o outro pólo da cultura humanista européia em formação. Eis aí outra prova de que, na história da arte, as relações históricas são coisa bem diferente dos conhecimentos pessoais. Por outro lado, que essa junção

do conceito da imagem à unidade da forma era apenas um encontro momentâneo entre a história da arte e a concepção universalista e autoritária da história, está demonstrado pelo fato de que, já pouco depois da metade do Quattrocento, a forma explode e se desintegra, com Donatello, sob o impulso de uma concepção nova da história, dramática e violentamente realista, já bem distante da retórica humanista. Até mesmo Piero della Francesca, que também vinha do tomismo modernizado mas ortodoxo de Angelico, não pôde deixar de admitir que, se é de fato universal, a forma deve inevitavelmente incorporar seu princípio de contradição, no caso específico o nominalismo flamengo. Portanto, Panofsky tem mil razões, quando coloca no centro do historicismo figurativo humanista não mais a certeza dogmática de Rafael, mas o problematismo dialético de Dürer, o artista alemão que não quer ser alemão e não consegue tornar-se italiano e que, devorado pelo desejo de ser um clássico, torna-se um dos primeiros impulsos do anticlassicismo maneirista.

Para demonstrar como o ordenamento dos fenômenos artísticos segundo as áreas ou, mesmo, por "escolas" nacionais não tem nenhum fundamento na realidade dos fatos, bastaria lembrar que os próprios artistas manifestaram com frequência tendências universalistas ou, em várias épocas, explicitamente internacionalistas. — citemos, apenas, no Cinquecento, a escola de Fontainebleau ou os romanistas dos Países Baixos. No século seguinte, que além do mais é o século em que se agregam as nações histórico-políticas européias, os gêneros artísticos fixam e difundem tipologias comuns, que exigem, sem dúvida, uma especialização profissional, mas exatamente por isso impedem que o artista se considere representante de uma cultura nacional. Mesmo sem levar em conta a opção italiana, implicitamente polémica em relação às respectivas tradições locais, feita por um Rubens, um Poussin, um Claude Lorrain, os dois maiores mestres do século, Velázquez e Rembrandt, não apenas se mostram intolerantes para com as suas tradições "de escola", como evitam, inclusive, optar por uma pátria de eleição. Rembrandt nega a ordem autoritária da história, vê o conflito de culpa e salvação ser travado na crônica do seu tempo como nos remotos contos bíblicos e projeta sobre a neblina de um passado ilimitado a sombra engrandecida do seu ser aqui-agora. Velázquez, em contrapartida, deplora nos arroubos ascéticos de El Greco uma mortificação da dignidade humana, concebe a consciência histórica como lucidez de mente e firmeza de comportamento diante do próximo, quer se trate de soberanos, de bufões ou de mendigos. Mais inconsistentemente e arbitrário ainda revelar-se-ia o ordenamento por áreas nacionais, se por fim os historiadores da arte abandonassem o preconcei-

to manifestamente classista pelo qual não julgam digno ocupar-se da fenomenologia quase que ilimitada, mas extremamente significativa, daquela que se chama produção artística menor: o ornato arquitetônico, as muitas categorias do artesanato, a gravura, etc. Um material imenso, cuja dispersão e destruição ainda hoje se permite irrefletidamente e que, de fato, não poderia ser protegido, por que não é estudado e conhecido.

Ainda mais absurdo do que assumir as nações históricas como campos de fenômenos artísticos solidários é procurar na "personalidade" dos artistas o sinal de sabe-se lá que incumbência carismática ou missão predestinada, dando-lhes o status que os historiadores políticos, por demais apegados ao poder, destinam aos pontífices, aos monarcas, aos grandes legisladores ou aos comandantes. Nove décimos da produção de livros sobre a arte ainda são monografias, cunhadas em geral com a mesma matriz e das quais infalivelmente se deduz que o celebrado protagonista, quaisquer que fossem as vicissitudes e as mudanças da situação cultural em que atuou, seguiu seu caminho sem titubeios, sem olhar para a direita ou para a esquerda, como alguém que estivesse andando em cima de uma corda. Nada parece mais importante do que demonstrar sua coerência estilística, da primeira à última obra, uma coerência que, por sorte, no mais das vezes, existe apenas devido à obstinação com que o historiador a afirma, muito embora o artista, como todo homem consciente e empenhado, tenha sabido enfrentar situações diversas e a elas adaptar-se, ou, ao se decidir pela sua intervenção, modificá-las. Qual construção crítica se obteria da pesquisa da coerência estilística de Picasso, que assumiu como ponto de honra não ter coerência alguma ou alcançá-la na contínua mudança de escolhas aparentemente arbitrárias? E que sentido teria indicar uma continuidade de inexistente entre suas primeiras obras e as posteriores, deixando ao contrário de analisar as relações, muito mais significativas, presentes, em certas datas, entre as suas obras e as de Braque ou de Matisse?

O único critério metodológico com que ainda se pode fazer hoje em dia a história da arte, resistindo à tentativa de des-historicizar o estudo do fenômeno artístico, parece-me o da identificação e da análise de situações problemáticas. Identificar um problema significa recolher e coordenar um conjunto de dados, de nenhum dos quais se possa entender o significado ou o valor, a não ser em relação com os outros; em outras palavras, significa definir uma situação cultural em que cada fator valha apenas como componente dialético de um sistema de relações. A noção de campo, por fim, coincide com a noção de problema, e nenhum problema, obviamente,

existe por si só, como tal. A problematidade de uma situação chega à consciência do historiador a partir da análise das forças, muitas vezes mutuamente antagonicas, que agem num determinado campo. É um preconceito acreditar que a história da arte seja uma história pacífica, sem conflitos. Mesmo que, por sorte, lhe falte a *broderie sanglante* de que se adorna a história política, a história da arte é uma história altamente dramática, um jogo de forças interfe-rentes e contraditórias.

É comum ouvir falar, hoje em dia, em morte da arte. Vê-se concretizar-se como uma catástrofe aquilo que, na profecia de Hegel, era uma catarse ou uma apoteose da arte, elevada ao céu da verdade filosófica. Sem sombra de dúvida, na atual condição da cultura e na que se prepara com o advento do poder tecnológico, a eventualidade do fim da arte é uma ameaça. Mas se a arte é, como certamente é, uma das maneiras pelas quais os homens fizeram a história, a qualquer momento a empresa artística podia falir. A qualquer momento e em qualquer lugar, a arte, com a manifesta clareza dos seus signos, teve o sentido de um exorcismo ou de um esconjuro com que se rechaçavam impulsos provenientes das profundezas do instinto e que ameaçavam o sucesso do difícil empreendimento da civilização; e se, certamente, em todo o seu curso, a história da arte é a história da ação não-violenta, construtiva e não destrutiva, houve momentos, até mesmo bem próximos de nós, em que a arte se empenhou na luta aberta contra a violência e o desejo de destruição. Não se luta sem correr o risco de morte. Aqueles a quem chamamos grandes mestres e que, na história da arte, elevaram-se a uma grandeza heróica são os que mais arriscaram e que enfrentaram mais próxima e decididamente o risco final da morte da arte.

Às vezes recrimina-se aos historiadores da arte um excesso de paixão, que os desviaria daquilo a que se chama toalmente seriedade de juízo, como se, neste campo como em qualquer outro, o juízo pudesse alguma vez ser sereno, não implicasse responsabilidades tormentosas e não assumisse, tão logo formulado, a força vinculadora de uma escolha moral, da qual se passa necessariamente à ação. Mesmo reprovando aos historiadores da arte a sua angústia, a sua urgência da pesquisa paciente e assídua, a sua pressa em desenhar rápidas sínteses, em arrumar tudo, como quem, na hora de ir embora, acerta as contas e fecha as malas. A reprovação, contudo, seria até plausível, se eles não estivessem mesmo a ponto de ir embora, se cada palavra deles não tivesse o sentido de uma despedida e se não estivessem ali, frios e seguros de si, os cientistas da arte para admoestá-los de que a tarefa deles acabou porque o fenômeno da arte não continua, nem tampouco o da história. A civili-

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 um 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.