Waissman (o interior da história)

A ciência histórica não é a mera reprodução do que aconteceu. Não poderia sê-lo, mesmo a partir de um ponto de vista estritamente pragmático, pela impossibilidade de conter a totalidade dos fatos, objetos ou acontecimentos. Uma seleção é indispensável, ainda que apenas para reduzir a totalidade a uma dimensão compreensível. Em seguida virão a organização, as articulações, as valorizações, por meio das quais se tentará dotar de sentido o panorama traçado. Porque a história não é uma simples narração: é uma sucessão de juízos[1].

Exerce-se o juízo histórico desde o momento mesmo em que se toma a decisão de trabalhar sobre um determinado tema, isto é, desde o momento em que se define o objeto de estudo do historiador e, em seguida, exerce-se um juízo quando são escolhidos instrumentos e metodologias de análise, quando se delimita o alcance do estudo etc. etc. Nessa série de juízos, o momento histórico em que vive o historiador tem papel preponderante, já que a história é escrita a partir dos interesses do presente e com os instrumentos, pré-concepções e projetos do

A história, portanto, é continuamente reescrita, e a historiografia permite a dupla leitura da matéria tratada e da ideologia do momento histórico em que foi estudada

A realidade histórica permite, pois, distintas leituras, intepretações ou caracterizações

Problemas históricos são aqueles que dizem respeito à existência mesma do fato histórico – sua veracidade ou verossimilhança, sua datação ou, no caso de obras arquitetônicas ou artísticas, seu autor, seu contratante, as circunstâncias de sua produção etc. Problemas historiográficos, por outro lado, são os que se referem à interpretação ou caracterização do fato histórico – sua inclusão em determinada unidade histórica, sua relação causal com outros fatos ou circunstâncias, as razões de

Sua seleção como objeto de estudo, sua conexão com sistemas gerais nos quais pode ser envolvido etc. – que, por fim, levarão ao juízo histórico, ao significado que lhe é atribuído pelo historiador

Argan - Preâmbulo

1 - O CAMPO DA ARTE

Dificuldades de delimitação: cronologicamente, diversidade das atividades consideradas artísticas, mesmo no campo das "artes visuais", amplitude do que se considera obras de arte, diversidade de técnicas

O conceito de arte não define, pois, categorias de coisas, mas um tipo de valor. Este está sempre ligado ao trabalho humano e às suas técnicas e indica o resultado de uma relação entre uma atividade mental e uma atividade operacional. Esta relação não é única possível: também uma obra de engenharia pode realizar uma relação perfeita de ideação e execução, e nem por isso é uma obra de arte. O valor artístico de um objeto é aquele que se evidencia na sua configuração visível ou como vulgarmente se se diz, na sua forma, o que está em relação com a maior ou menor importância atribuída à experiencia do real, conseguida mediante a percepção e representação.... **Portanto, a história da arte não é tanto uma história de coisas como uma história de juízos de valor**. Na medida em que toda a história é uma história de valores, ainda que ligados ou inerentes a fatos, a contribuição da história da arte para a história da civilização é fundamental e indispensável (p13)

2 LITERATURA ARTÍSTICA

Em todas as épocas e em todas as culturas existiu a consciência **do valor artístico**. As coisas de valor artístico sempre foram direta ou indiretamente associadas àqueles que a sociedade considerava os **valores supremos**: o culto do divino, a memória dos mortos, a autoridade do Estado, a História. Sempre as coisas em que se reconheceu valor artístico se transformaram em **objetos de particular atenção**. A literatura que de diversas maneiras trata da arte é apenas um pálido testemunho parcial do valor atribuído à arte. Mas também por ela se vê **como a arte foi desde a antiguidade considerada uma das componentes essenciais, e por vezes verdadeiramente o eixo, do sistema cultural.**

Na literatura sobre arte, ocupa um lugar importantíssimo a ***tratadística*** que fixa normas e dá instruções segundo as quais os artistas evitariam erros e aproximar-se-iam da arte que constantemente é mencionada como a ideal , a perfeita

Ex. Libro dell'Arte , Cenini, sec. XIV, Alberti, Vasari

Outro setor da literatura de arte é a **crítica**: incluem-se no seu âmbito, no sec. XVI, as discussões sobre os méritos comparativos das varias artes e sobre a preferencia a dar ao "desenho" florentino e romano ou ao "colorido" veneziano e também das expressivas descrições das reações emotivas experimentadas perante obras de arte. A partir do sec. XVII a crítica é sobretudo apreciação da situação artística contemporânea, com a manifesta intenção de apoiar esta ou aquela corrente... (p 16)

Na prática, subsiste ainda uma **diferença entre crítica e história da arte,** se bem que, seguindo uma tradição que remonta ao século XVIII, **a crítica se ocupe principalmente da arte contemporânea**, seguindo-lhe todos os movimentos, preferindo abertamente uns ou outros, informando o público através da imprensa e procurando orientá-lo nesta ou naquela direção

Todavia, **esta diferença não encontra justificação no plano teórico**: aquilo a que se chama juízo sobre a qualidade das obras é, como veremos, um juízo sobre a sua atualidade, sobre o seu descolamento do passado e sobre as premissas que estabelecem para os desenvolvimentos futuros da pesquisa artística. O juízo critico inclui-se por isso no âmbito de atividade do historiador (p16)

3 – A FUNÇÃO DA HISTÓRIA DA ARTE

Na nossa época, **duas disciplinas se ocupam da arte**: A FILOSOFIA E A HISTÓRIA. A filosofia da arte (estética) estuda a atividade artística no seu conjunto, como tipo de atividade com motivações, modalidades e finalidades que a distinguem das outras. Se no passado se apresentou como a **suprema teoria da arte**, procurando definir-lhe o conceito e mostrando-a como modelo ideal de todas as atividades artísticas, **hoje o processo inverteu-se**, porque parte das análises dos fenômenos busca, para além da sua multiplicidade e diversidade, um principio estrutural comum, aproximando-se assim dos métodos do estruturalismo linguístico

Neste livro trataremos somente da história da arte... Esta visa também explicitar *historicamente* toda a fenomenologia da arte. A obra de arte não é um fator estético que tem *também* um interesse histórico: é um fato que possui valor histórico porque tem um valor artístico, é uma obra de arte. **A obra de um grande artista é uma realidade histórica que não fica atrás da reforma religiosa de Lutero, da política de Carlos V, das descobertas científicas de Galileu. Ela é, pois, explicada historicamente, como se explicam historicamente os fatos da política, da economia e da ciência.**

OS PROBLEMAS PARA OS QUAIS CADA OBRA DE ARTE É A SOLUÇÃO ENCONTRADA OU PROPOSTA SÃO PROBLEMAS TIPICAMENTE ARTÍSTICOS; MAS PORQUE A ARTE É UMA COMPONENTE CONSTITUTIVA DO SISTEMA CULTURAL, EXISTE DECERTO UMA RELAÇÃO ENTRE OS PROBLEMAS ARTÍSTICOS E A PROBLEMÁTICA GERAL DA ÉPOCA.

O historiador não deve, pois, tentar entender como aquela problemática geral se desdobra na obra do artista e nela constitui o tema ou o conteúdo, mas como aquela problemática envolve o problema específico da arte se se apresenta ao artista como problema artístico (17)

Michelangelo viveu profunda e dramaticamente a crise religiosa do seu tempo e, sem levarmos em linha de conta aquela situação histórica, não podemos compreender os afrescos que pintou na Capela Sistina. Estava certamente ciente da enorme responsabilidade que comportava o seu empreendimento pictórico no lugar mais sagrado, no centro ideal da cristandade. Assumiu uma posição ideológica que pôde ser explicada também no plano doutrinal, que decerto influiu de maneira determinante na evolução da crise. MAS NÃO ILUSTROU NEM EXPRIMIU, EM FIGURAS, CONCEITOS QUE TERIAM PODIDO SER IGUALMENTE EXPRESSOS NUM DISCURSO FALADO OU ESCRITO. SENTIU QUE A CRISE RELIGIOSA COLIDIA TAMBÉM COM A ARTE E ENFRENTOU-A COMO PROBLEMA DA ARTE, DO MESMO MODO QUE OS FILOSOFOS A ENFRENTRARAM COMO PROBKEMA FILOSOFICO E OS POLÍTICOS COMO PROBLEMA POLITICOS.

A HISTÓRIA DA ARTE TEM, POIS, A FUNÇÃO DE ESTUDAR A ARTE NÃO COMO UM REFLEXO, MAS COMO AGENTE DA HISTÓRIA: ELA É, PORTANTO, UMA HISTÓRIA ESPECIAL (COMO A HISTORIA DA FILOSOFIA OU DA ECONOMIA), QUE OPERA NUM CAMPO PROPRIO E TEM METODOLOGIAS PROPRIAS, MAS, COMO TODAS AS HISTÓRIAS ESPECIAIS, DESEMBOCA E

ENQUADRA-SE NA HISTÓRIA GERAL DA CULTURAL, EXPLICANDO COMO SERÁ A CULTURA ELABORADA E CONSTRUIDA PELA ARTE (18)

4 - JUÍZO CRÍTICO E VALOR ARTÍSTICO

A história da arte é, obviamente, a história das obras de arte: **mas como se decide que uma obra é uma obra de arte?** Já dissemos que esta decisão pode derivar apenas do juízo crítico; mas em que consiste propriamente esse juízo? E até que ponto ele é fidedigno? ...Pode reconhecer-se fundamento científico a um juízo que nunca é definitivo, e que cada época, cada cultura e até cada pessoa formula e motiva de maneira diferente?

O juízo é necessário: sem ele a arte seria uma amálgama confusa de fenómenos díspares, onde as obras que caracterizaram uma época ou uma cultura, alterando-lhe por vezes o curso, se misturariam em paridade de valor com milhentas obras insignificantes, e nem sequer poderia manter-se a diferenciação, bem clara em cada civilização, entre a arte e ofício.

PARA A NOSSA CULTURA, QUE SE BASEIA NA CIÊNCIA E CONSIDERA A HISTÓRIA A CIENCIA QUE ESTUDA AS AÇÕES HUMANAS, O PARAMETRO DO JUIZO É A HISTORIA. UMA OBRA É VISTA COMO OBRA DE ARTE QUANDO TEM IMPORTANCIA NA HISTÓRIA DA ARTE E CONTRIBUIU PARA A FORMAÇÃO E DESENVOLVIMENTO DE UMA CULTURA ARTÍSTICA. ENFIM; O JUIZO QUE RECONHECE A QUALIDADE ARTÍSTICA DE UMA OBRA, DELA RECONHECE AO MESMO TEMPO A HISTORICIDADE.

5. AUTENTICIDADE DA OBRA DE ARTE

Decidir pela qualidade de uma obra de arte significa decidir pela sua autenticidade. **A noção de autenticidade, fundamental para o estudo da arte, é também ela uma noção histórica**.

A história da arte, como qualquer história, é processo: tudo aquilo que marca passo e não faz avançar o processo, nem modifica a situação é **isento de autenticidade**. Consideramos, pois, interessante para a história da arte tudo aquilo que, de qualquer maneira, se desapega da tradição: seja continuando-a e desenvolvendo-a ,seja desviando-se do seu curso, seja invertendo-o polemicamente.

A distinção entre arte e não-arte passa-se muitas vezes no interior da obra do artista, e até dos maiores: nem se afirma apenas que uma obra é melhor do que outra, mas também que na mesma obra existem por vezes **partes "conseguidas" e partes "falhadas"...**Também esse tipo de juízo, que parece depender sobretudo da sensibilidade e do gosto de quem o emite, é um juízo histórico: até a um grande artista pode acontecer repetir-se, e até na mesma obra podem surgir partes em que o artista põe problemas novos e outras onde fica ligado aos próprios hábitos.(p20)

Os artistas vivem no mundo da arte como os cientistas no da ciência, conhecem e avaliam o que foi feito antes deles e o que fazem os seus contemporâneos; tal como para os cientistas, também para os artistas não é admissível a ignorância da história e _das condições atuais da sua disciplina. **Nas suas obras e com os meios da sua arte, os artistas desenvolvem um discurso cultural precioso, que o historiador deve decifrar e reconstruir**: reconhecem ou limitam ou negam a autoridade dos mestres, aceitam ou discutem ou recusam polemicamente os resultados de outras pesquisas, reexaminam criticamente a sua própria actividade passada. **O historiador decompõe a obra de arte nas suas muitas componentes culturais, analisa-a como um conjunto de relações, de fatores interatuantes**. No seu -discurso falará frequentemente de influências recebidas ou exercidas, porém não existe contradição entre as influências e a originalidade da obra, a menos que se trate de influências passivamente sofridas e não de opções motivadas e refletidas. (21)

6 - QUALIDADE DA OBRA DE ARTE

A qualidade de uma obra de arte é o sinal de que ela documenta o realizar de uma experiencia, como todo o interesse e a ânsia de busca que necessariamente a acompanham. **O conceito de qualidade artística foi definido no século XVIII por J. Richardson como valor que a crítica, e só a crítica, pode descobrir com a leitura atenta das obras**. Justamente -**RICHARDSON DESVIA A ATENÇÃO DO ESTUDIOSO DAS COISAS QUE O ARTISTA DIZ PARA A MANEIRA COMO AS DIZ**. [...] O estudioso deve, pois, concentrar a atenção não no fulgor exterior, que pode ser facilmente simulado, mas na **vitalidade interior das características**; verificar se na verdade são ou não expressivas, se são necessárias ou supérfluas, se definem ou apenas descrevem convencionalmente, se no contexto soam bem ou mal..... **Muito mais do que nas aulas das universidades e nas bibliotecas, o historiador de arte forma-se nos museus, nas galerias, nas igrejas, onde quer que existam obras de arte (p22)**

7- OS INSTRUMENTOS DO HISTORIADOR DE ARTE

Obras famosas: Elas constituem os pilares da história da arte, sem dúvida, mas nem por isso deixam de representar para o historiador outros tantos problemas

Obras acerca das quais não existe documentação exaustiva ou qualquer documentação

Há, por fim, o campo sempre aberto à pesquisa. Muitíssimas obras são até agora inacessíveis, por uma razão ou por outra, à atenção dos estudiosos

Há depois outro material, precioso para a reconstrução da história da cultura artística e dos processos de trabalho dos artistas os desenhos que documentam os estudos, as pesquisas, por vezes as fase dos projetos e da preparação das obras; as gravuras que no passado constituíram um dos principais intermediários para a difusão do conhecimento da arte dos grandes mestres; as réplicas, as cópias, as derivações, que, se não podem ser consideradas obras de arte autónomas, são todavia um testemunho precioso de originais perdidos. Há, finalmente, as notícias da fontes literárias, os escritos dos artistas, as cartas, os documentos relativo a encomendas, a pagamentos, às sucessivas vicissitudes das obras.

Nos limites do possível, evidentemente, o trabalho do historiador deve processar-se sobre textos originais: nenhum juízo decisivo pode ser feito a partir de reproduções, ainda que tecnicamente perfeitas. Uma obra de arte é sempre uma realidade complexa, que não pode ser reduzida apenas a imagens. O limite das reproduções é especialmente evidente na arquitetura: nem uma vasta série de fotografias do conjunto com perspectivas diversas, e dos pormenores do exterior e do interior, permitirá jamais a estudioso ficar a conhecer fatores essenciais como a dimensão do edifício a sua relação com o ambiente, a articulação dos espaços interiores, etc

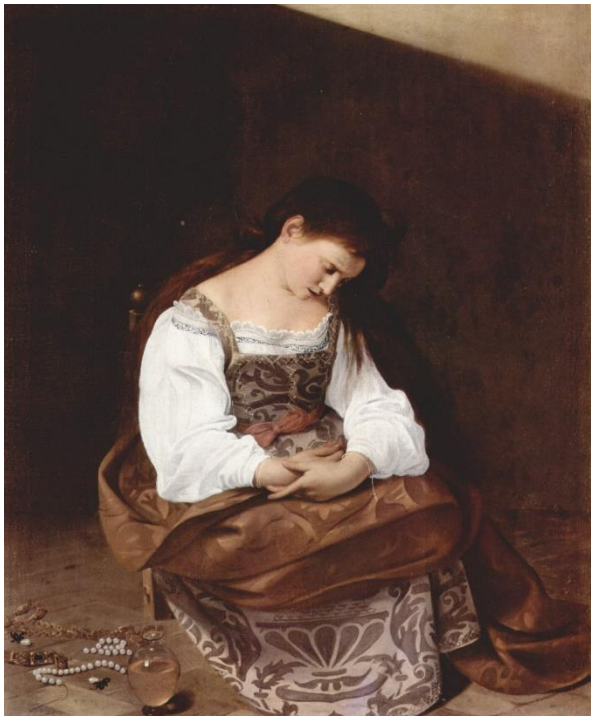
Ciente destes limites e procurando, na medida do possível, tomar conhecimento direto dos originais, o estudioso de arte opera sobretudo sobre reproduções fotográficas. Independentemente dos casos em que a reprodução substitui originais perdidos ou danificados ou inacessíveis, o trabalho do historiador desenvolve-se principalmente sobre reproduções, porque consiste predominantemente no confronto entre obras de arte. (p24)

Porque o objetivo é explicar a obra de arte como um sistema de relações, e as relações são muitas vezes indiretas e a longo prazo, somente através de uma extensa série de confrontos é possível caracterizar uma por uma as muitas e muito espalhadas raízes de que a obra nasceu. Os confrontos, de facto, não servem apenas para revelar as analogias e as dependências diretas, mas também as divergências, as associações de experiências diversas, os percursos por vezes complicados de pesquisa do artista

8 ATRIBUIÇÃO

Avançando pela **via dos confrontos**, que se referem principalmente ao estilo e às qualidades intrínsecas das características, o estudioso chega à **definição histórica da obra, à atribuição**. Com ela, **coloca a obra no preciso âmbito cultural em que foi realizada**: nas condições artísticas de um local ou de uma época, no âmbito de uma «escola» ou da atividade de determinado artista. Como já se disse, não basta verificar analogias temáticas ou formais; é necessário reconstruir o processo de desenvolvimento de uma cultura figurativa, tendo em atenção que nela se operam frequentemente mudanças ou viragens radicais.

Exemplo Caravaggio



Para darmos um único exemplo, consideremos a pintura de Caravaggio; as obras juvenis, como o Repouso no Egipto ou a Madalena, são pintadas com cores claras que dão um efeito de luminosidade difusa, e as figuras têm atitudes compostas, quase sem movimento; nas obras da maturidade predominam os escuros, rasgados por efeitos chocantes de luz incidente, e as figuras têm frequentemente gestos resolutos, violentos. Neste caso, a mudança de estilo do artista é descrita por fontes literárias; mas se as fontes silenciassem, poderia o estudioso chegar à conclusão de que dois grupos de obras tão diversos são do mesmo artista? Já uma primeira análise mostra que entre os dois grupos, além das diferenças evidentes, existem afinidades ou consonâncias. Elas revelam uma origem, um fundo cultural comum que não é certamente romano (ainda que os dois grupos de obras tenham sido com certeza feitos em Roma), mas sim lombardo-veneziano: nenhum outro artista setentrional trabalhando em Roma entre o fim do século XVI e o princípio do XVII, além de Caravaggio, teria podido produzir obras com uma qualidade tão elevada, tão claramente expressivas de uma atitude polémica nos confrontos da cultura figurativa do maneirismo romano tardio. Entre os dois grupos de obras há uma espécie de contradição que não é mera diversidade; as segundas assinalam uma nítida inversão de tendência em relação às primeiras: são os sinais de uma crise que se desenrolou no interior da mesma consciência em crise, e a de Caravaggio é notoriamente uma consciência em crise, em contínua e dura polémica, não só com o ambiente artístico do seu tempo, mas também consigo mesma.

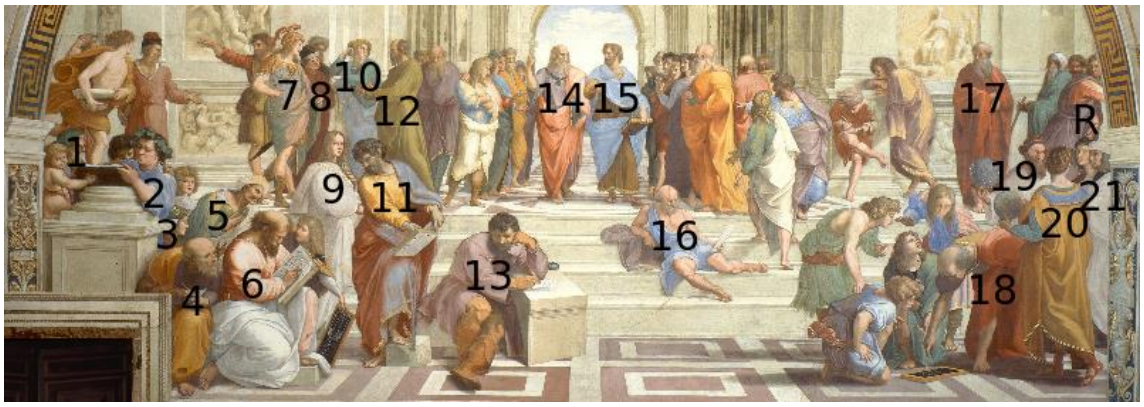
A atribuição não tem grande interesse quando se limita a batizar uma obra, a catalogá-la; mas tem um carácter de juízo histórico autêntico e próprio quando **corrige e precisa o quadro de uma determinada situação cultural**

Também a determinação da data implica a análise histórica. Quando a data não está escrita na obra ou não é fornecida por documentos credíveis, pode ser estabelecida, pelo menos por aproximação, através do confronto da obra com o que veio antes e com o que veio depois, isto é, situando a obra em causa entre outras de que se conhece com segurança a data. Em suma, **trata-se de colocar um facto numa concatenação histórica de factos, de compreender que experiências pressupõe e que consequências terá tido no trabalho posterior do próprio artista ou no ambiente cultural da época**.

9- A CRITICA DE ARTE

Se o trabalho do historiador de arte consistisse simplesmente em andar à caça de inéditos e em colar nas obras etiquetas com nomes e datas, os estudiosos não teriam motivos para se ocupar de obras de que se sabe com segurança serem obras-primas, quando e por quem e em que exatas circunstancias foram feitas....

Tomemos, como exemplo, A Escola de Atenas, de Rafael:



1. Zenão de Cítio ou Zenão de Eléia 2: Epicuro 3: Frederico II, duque de Mântua e Montferrat 4: Anicius Manlius Severinus
boethius ou Anaximandro ou Empédocles 5: Averroes 6: Pitágoras 7: Alcibíades ou Alexandre, o Grande 8: Antístenes ou Xenofonte 9: Hipátia (Francesco Maria della Rovere ou Margherita, amante de Rafael)
10: Ésquines ou Xenofonte 11: Parménides 12: Sócrates 13: Heráclito (Miguel Ângelo). 14: Platão segura o *Timeu* (Leonardo da Vinci). 15:Aristóteles segura a *Ética* 16: Diógenes de
Sínope 17: Plotino 18: Euclides ou Arquimedes acompanhado por estudantes (Bramante) 19: Estrabão ou Zoroastro (Baldassare Castiglione ou Pietro Bembo). 20: Ptolomeu : Apeles (Rafael). 21: Protogenes (Il Sodoma ou Pietro Perugino).

Lendo as muitas coisas que têm sido escritas sobre esta pintura desde o século XVI até hoje, veremos que alguns escritores insistiram na grandiosa representação do espaço, na arquitetura, na disposição perspéctica das Figuras, nas suas atitudes vigorosamente plásticas, na função do claro-escuro e das cores; outros discutiram longamente o significado ideológico e os conteúdos doutrinal e histórico; outros ainda interessaram-se pela posição que Rafael assumiu, com esta obra, **nos confrontos dos grandes acontecimentos da cultura artística contemporânea**: a arquitetura de Bramante, a pintura de Michelangelo, etc. A série, muito mais longa e mais variada, não fica concluída enquanto aquele afresco suscitar e receber interpretações diferentes. **Algumas delas serão provavelmente arbitrárias e irrelevantes**; pelo contrário**, serão funcionais e interessantes aquelas que têm uma base concreta na obra e nessa base a explicam na sua totalidade**. Se a primeira interpretação se limitasse a medir o espaço de representação, a demonstrar a exatidão perspéctica da composição, a descrever a atitude dos personagens, seria parcial e escassamente explicativa; se a segunda ilustrasse apenas os conteúdos doutrinais, não explicaria porque foram eles expressos mediante a representação figurativa, e porquê este tipo de representação., e não mediante um escrito ou um discurso; se a terceira se contentasse com registar as ligações de Rafael com o antigo e com os maiores artistas do seu tempo, não **explicaria porque Rafael procurara uma síntese ou uma súmula do antigo e do moderno**. Mas se a primeira interpretação explicar que com aquele espaço arquitetônico, aquela composição perspéctica, aquele desenvolvimento volumétrico das figuras, Rafael pretendeu representar um espaço universal; se a segunda passar do conteúdo doutrinal para a necessidade de o exprimir mediante a representação visual da unidade universal da natureza e da história; se a terceira esclarecer que as diversas experiências de Rafael não refletem um ecletismo indiferente, mas a consciência da universalidade da cultura, então deveremos reconhecer que as três interpretações são por igual legítimas, e que cada uma delas representa um ponto de vista

diferente pelo qual se considera e no qual se expõe, na sua globalidade, a realidade histórica da obra.

RAFAEL PINTOU ESTE FRESCO PARA EXPRIMIR O PENSAMENTO DA SUA PRÓPRIA ÉPOCA; MAS PORQUE A OBRA DE ARTE SE DESTINA A DURAR NO TEMPO, NÃO VALE APENAS POR AQUILO QUE SIGNIFICOU NA SITUAÇÃO DO MOMENTO, MAS POR AQUILO QUE SIGNIFICOU DEPOIS, SIGNIFICA PARA NÓS, SIGNIFICARÁ PARA QUEM VIER DEPOIS DE NÓS.

Cada época deve definir o que significam as obras de arte do passado no âmbito da sua própria cultura e que problemas representam no quadro dos seus próprios problemas.

Uma investigação de que historiografia moderna de arte não pode prescindir é a relativa à **história da crítica....** quase sempre os tratados histórico-artísticos começam pela análise do desenvolvimento e da situação atual do problema, isto é, por um capítulo da história da crítica. **O estudo da história da crítica não é auxiliar e colateral, é um processo metódico da historiografia da arte.**

Porque temos de saber o que pensaram de Giotto, de Mantegna, de Ticiano os seus contemporâneos e os estudiosos dos séculos que se seguiram até ao nosso, uma vez que sabemos que a nossa interpretação da obra daqueles mestres será necessariamente diferente? Dissemos que uma obra existe como obra de arte apenas no juízo que a reconhece como tal O primeiro juízo sobre a obra é implicitamente formulado pelo próprio artista que a realizou, no próprio momento em que, considerando-a completa, deixa de trabalhar nela e a entrega ao mundo: desde então também para ele a obra é objeto de crítica, de juízo, de avaliação histórica.

Todos os juízos pronunciados sobre a obra (e por vezes não-pronunciados também o silêncio pode ser um juízo) demonstram que **ela foi considera um problema a enfrentar e resolver, e como tal é transmitida à nossa cultura e proposta ao nosso julgamento**. Na medida em que cada cultura é a crítica da cultura precedente, a nossa apenas pode formular um juízo próprio como crítica dos juízos procedentes. Resumindo, pode dizer-se que a história da arte, sendo história dos juízos emitidos sobre obras de arte, é história da crítica de arte.

10 HISTÓRIA E CRITICA

SE AQUILO QUE DETERMINA E JUSTIFICA A NOSSA INTERPRETAÇÃO DA ARTE DO PASSADO É A SITUAÇÃO DA NOSSA CULTURA E ESPECIALMENTE, COMO É FÁCIL DE ENTENDER, DA CULTURA ARTÍSTICA, NÃO É POSSÍVEL COMPREENDER A ARTE DO PASSADO SE NÃO SE COMPREENDE A ARTE DA PRÓPRIA ÉPOCA

Os movimentos, os desenvolvimentos da arte, têm sempre influenciado_profundamente a construção da perspectiva histórica em que se enquadram e explicam os acontecimentos artísticos do passado. **Que nos sirva o exemplo do Renascimento italiano:** não foi o renascido interesse pela arte clássica que, no século XV, determinou o afastamento da arte italiana da triunfante tradição gótica, e depois uma viragem radical na cultura artística, mas exatamente o

inverso, tanto mais que os primeiros investigadores e estudiosos do antigo foram os artistas e só depois, na sua esteira, se desenvolveu o estudo sistemático do antigo, a ciência arqueológica. Assim, deve-se à tendência artística romântica a recuperação, no século passado, da arte medieval.

Por aqui se vê como é absurdo o preconceito, muito difundido no passado e ainda hoje não completamente extirpado, de que o historiador deve ocupar-se apenas da arte antiga (o limite era estabelecido, não se sabe o porquê, no fim do século XVIII}, deixando ao crítico a tarefa de tratar da arte moderna. A este preconceito corresponde o oposto: que o crítico, tratando a arte do seu tempo, não deve proceder segundo os métodos da história, como se a arte contemporânea constituísse um problema histórico. Pode fazer-se a história da arte antiga com uma metodologia moderna, e pode fazer-se, a história da arte moderna com metodologias antigas e ultrapassadas. E evidente que o historiador, expoente responsável pela cultura do seu tempo, deve sempre fazer uma história moderna, que o objeto da sua investigação e do seu juízo seja antigo quer moderno

11 . PERIODIZZAÇÃO E LOCALIZAÇÃO

A historiografia moderna da arte prefere o critério problemático ao critério monográfico. Toda a investigação histórica delimita um campo próprio, isto é, caracteriza e analisa grupos de fenómenos que, estando ligados entre si, formam um sistema de relações, um PERÍODO

O início de um período é geralmente assinalado por uma mudança mais ou menos profunda em relação ao precedente: cada período pode incluir-se, com outros, num período mais vasto. A primeira determinação de um período histórico foi fixada por Vasari, que reconheceu uma concatenação entre a obra de personalidades artísticas diferenciadas que se sucederam em Itália desde a grande mutação que teve lugar no século XIII (o afastamento da "maneira" bizantina) até ao meio do século XVI, ao "vértice" de Michelangelo.

A historiografia moderna ultrapassou, naturalmente, o esquema de periodização de Vasari, que vê a história como um arco, cuja curva ascendente culmina num "apogeu" a que se sucede inevitavelmente a curva descendente da decadência. Para a maior parte dos historiadores modernos, todavia, a unidade-base é ainda a personalidade do artista, e o campo de investigação estende-se quando muito aos "precedentes" (a formação) e aos "consequentes" (a escola).... O conceito de "escola" implica a concepção do artista como "mestre": aquele que não só elabora um estilo próprio, mas também transmite as suas características ao círculo de discípulos, dos quais alguns serão meros repetidores e continuadores, outros desenvolverão de maneira original ou absolutamente inovadora o ensinamento recebido, apresentando-se por sua vez como mestres de uma nova escola.

[...] E, pois, evidente, que por "escola" se entende um âmbito de relações historicamente comprováveis, ainda que muito separadas no espaço e no tempo: o conceito de escola é, pois, um critério de classificação histórica e, como tal, susceptível de ser, como tem sido, criticado e ultrapassado. O critério de escola parece assim inadequado no que toca às exigências de classificação e periodização da historiografia moderna, para a qual todas as delimitações de campo, sejam elas tipológicas, tipográficas ou cronológicas, são na realidade a definição de uma área problemática.

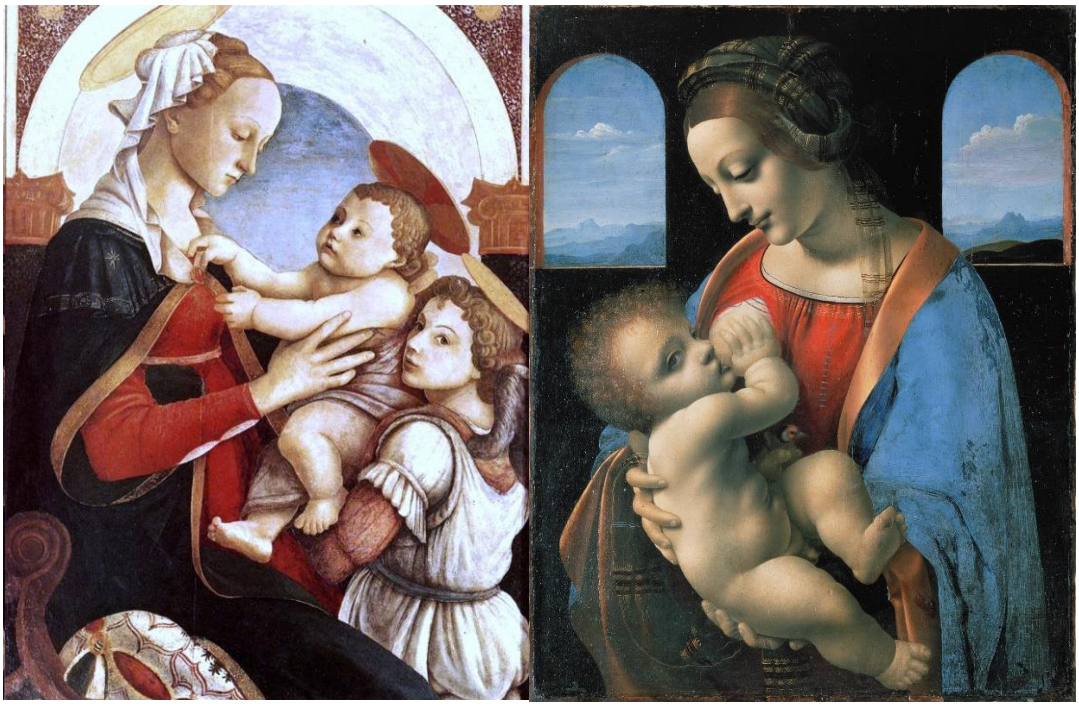
12 MÉTODO FORMALISTA

Os estudos modernos de história de arte desenvolvem-se segundo diretivas metodológicas fundamentais:FORMALISTA, SOCIOLÓGICA , ICONOLÓGICA, SEMIOLÓGICA OU ESTRUTURALISTA

P 34 - A **metodologia formalista** parte da teoria da "pura-visualidade" que, no plano teórico, teve o seu maior expoente em Konrad Fiedler, e no plano da aplicação histórica em Heinrich Wolfflin. Tentemos explicá-la com um exemplo. Tomemos um quadro de Rafael que representa Nossa Senhora com o Menino numa paisagem.

Conhecemos inúmeros quadros com o mesmo tema; em muitos deles o pintor terá procurado manifestar os mesmos sentimentos, aliás bastante convencionais, por exemplo, a tema solicitude da mãe, a despreocupação da criança que brinca, a suavidade das linhas· e das cores

da paisagem. O que há então de especial no quadro de Rafael? Pondo de parte o assunto e os conteúdos afetivos, o estudioso verificará, por exemplo, que as figuras estão dispostas de maneira a formarem quase uma pirâmide e que se contrapõem como um volume sólido no vazio atmosférico do fundo; observará que as linhas dos contornos se curvam de maneira diversa e assim se harmonizam com as curvas delicadas da paisagem; notará por fim que os volumes são geralmente arredondados e que o efeito de relevo é obtido mediante a gradação uniforme do claro-escuro. Estas características formais não se encontram somente naquele quadro, nem em todas as Madonas de Rafael mas também noutras obras do mesmo período, qualquer que seja o assunto, e aparecem já desenvolvidas em obras Cronologicamente mais tardias. Existem, pois, modelos formais próprios E Rafael que não servem para comunicar os vários temas, mas algo de mais geral e profundo, uma concepção do mundo e do espaço; e aquilo que se desenvolve no curso da arte do mestre é justamente aquele sistema de representação global da realidade.



As formas têm, em resumo, um conteúdo significativo próprio, que não é o dos temas históricos e religiosos que de vez em quando comunicam; e como a representação daqueles temas não é puramente descritiva ou ilustrativa, mas universalizada ou idealizada, é primeiramente o valor universal ou ideal dos sinais que universaliza ou idealiza a figuração.

Poderá observar-se a seguir que o sistema dos sinais representativos não só se desenvolve tendo em conta os sistemas representativos de outros artistas (incluindo os antigos), mas também que existem certas afinidades entre os sistemas de sinais representativos usados pelos artistas da mesma época e do mesmo âmbito cultural

P 35 – O perigo inerente a este tipo de pesquisa consiste na fixação de constantes formais, nacionais ou étnicas, e no consequente retardamento de processo histórico: se não se pode negar que as relações são mais estreita e frequentes entre fenómenos da mesma área cultural, não se trata de constantes invariáveis, mas de desenvolvimentos históricos. E certamente possível que alguns sistemas ou modos de representação se encontrem em todas as manifestações artísticas de um dado lugar ou período, subjacentes às características variáveis

de artista para artista e de escola para escola. Toda a arte italiana do princípio do século XIV ao século XIX, por exemplo, implica uma concepção geométrica do espaço, a perspectiva; e, se bem que a representação perspéctica mude no tempo e não possa por isso ser considerada uma constante, é verdade que muda menos rapidamente do que outros modos de representação. Mas daqui apenas se pode concluir que, nas mutações históricas da arte, há tempos mais longos e tempos mais curtos; e que cada artista opera na base de uma cultura sedimentada e difusa que a sua busca pessoal contribui para alargar, aprofundar, mudar

13 - O MÉTODO SOCIOLÓGICO (P36)

A obra de arte produz-se no interior de uma sociedade e de uma sua situação histórica específica: dessa sociedade, o próprio artista é parte ativa; a sua obra é requestada, promovida, avaliada, utilizada. Como qualquer outro produto, é fruída; e no ciclo económico em que se insere, a fruição influi na produção. Nos sistemas culturais do passado, a atividade artística era mais integrada do que no presente, porque associada ao sistema da produção económica: é, pois, possível estudá-la como determinada e como determinante. Entre os fatores que determinam a obra de arte, o historiador-sociólogo estuda especialmente os mecanismos de encomenda, da avaliação e da remuneração: quer dizer, por que interesses, de que maneiras, com que fins, os expoentes do poder religioso, político e económico encomendam ou adquirem obras de arte

O método sociológico tem a sua origem no pensamento positivista do século passado; e a primeira história social da arte, a de H. Taine, mais do que uma história da arte é uma história da sociedade vista no espelho da arte.

A historiografia marxista orientou a pesquisa para os motivos profundos: mais do que nos conteúdos ou nos temas, a relação entre arte e sociedade é procurada (Hauser, Antal) na própria estrutura da forma, na organização dos sistemas de representação.

[...] Não é, pois, correto dizer-se que a crítica de orientação sociológica considera a obra de arte apenas como documento e descura-lhe a qualidade. Porém, é verdade que essa crítica não tem dado todos os resultados que podia dar. Quando muito operou em campos já trabalhados, sem se aventurar a novas direções de pesquisa mais condizentes com as suas premissas e com os seus objetivos: a relação entre a atividade artística e o mundo da produção e do trabalho; a sua organização no quadro de atividades sociais; a fruição artística a diversos níveis sociais e os seus meios (decalques, gravuras, reproduções mecânicas, etc.).

14 O MÉTODO ICONOLÓGICO

Se o método formalista estuda a formação da obra de arte na consciência do artista, e o método sociológico a sua génese e a sua existência na realidade social, o método iconológico, instaurado por A. Warburg e desenvolvido principalmente por E. Panofsky para as artes figurativas, e por R.

Wittkower para a arquitectura, parte da premissa de que a atividade artística tem impulsos mais profundos, ao nível do inconsciente individual e coletivo. Períodos houve (por exemplo, o da arte bizantina) em que as figurações obedeciam a prescrições iconográficas precisas e inevitáveis, fixadas pela liturgia, e toda a actividade inventiva era vedada aos artistas: mas nem por isso o seu valor artístico era menor. A iconologia é diferente da iconografia: num caso e noutro, porém, o que conta, porque tem um significado próprio, é a imagem. O assunto, que a crítica formalista elimina como facto inteiramente contingente, é sempre uma componente da obra: uma interpretação que se queira exaustiva não pode desprezá-la.

A figuração de Nossa Senhora com o Menino é sempre uma mulher jovem com o filho, mas houve épocas em que foi representada como uma rainha no trono, outras como un1a dama nobre ou até uma mulher do povo com o filhinho. Tal como se pode fazer a história da arte como história das formas, também se pode fazê-la como história das imagens. A actividade

artística é essencialmente actividade da imaginação: mas na imaginação incluem-se também as imagens sedimentadas na memória. Qs processos da memória e da imaginação são diferentes dos da observação e da invenção.

[...] A história da arte (do ponto de vista iconológico) é_pois, a história da transmissão, da transmutação das imagens

Haveria então na arte duas categorias distintas, a das formas e das imagens, a da representação de uma realidade objetiva (seja natural ou histórica) e a da evocação de imagens remotas sedimentadas na memória? Panofsky conseguiu demonstrar que as consideradas formas representativas mais não são do que um caso particular, uma classe de imagens (p 38)

Vejamos o exemplo da perspectiva: tem uma base geométrica científica e é considerada a representação rigorosamente objetiva do espaço; todavia é, também ela, uma "forma simbólica", uma iconografia do espaço, que não difere substancialmente da iconografia do Omnipotente ou da Trindade. Existe, pois, e tem uma importância capital na história da civilização, uma cultura de imagens; a **história da arte é a história da cultura elaborada não pela via dos conceitos mas por meio das imagens.**

Neste sentido, o método iconológico permite uma análise dos processos de fruição e de recuperação ainda mais extensa do que a que se faz com o método sociológico. Também ao método iconológico se censura o facto de não ter em conta a qualidade, e de não estar em posição de a assegurar. Limitar-se-ia a recolher e ordenar um imenso mas indiscriminado material icónico, em que se misturariam a criação do génio e as medíocres e por vezes mesquinhas imagens devotas, ilustrativas, populares

Por outras palavras, se a iconografia é o estudo do conformidade com uma _imagem-tipo, a **iconologia é o estudo das infracções ao modelo, do percurso muitas vezes misterioso da imagem na imaginação, dos motivos para as suas reaparições por vezes muito distante no tempo**....Não é coreto dizer-se, como se tem dito, que o método iconológico não é um método histórico: exatamente como método histórico é que ele estuda e descreve processos peculiares da cultura artística como cultura da imagem, que explicam a sua maneira especifica de evoluir e difundir-se

15 – O MÉTODO ESTRUTURALISTA

O estruturalismo linguístico pôs em movimento, no campo dos estudos da arte, pesquisas que ainda se encontram em fase experimental e que, até hoje, se localizaram especialmente no campo da arquitectura. **O objetivo da pesquisa é aquilo a que se poderia chamar o factor comum a todas as manifestações artísticas, a unidade mínima constitutiva do acto artístico, ou seja, o lugar, o tempo e a cultura em que se produziu. Para além do conceito de forma, cuja validade se limita às culturas que veem a arte como representações interpretativas da realidade e depois como ação de conhecimento; para além do conceito de imagem, que limita a atividade artística à esfera da imaginação, o conceito de sinal surge hoje como o único válido indistintamente para todos os fenómenos artísticos e que por isso consente uma delimitação da área fenomenal da arte.**

O estudo do sinal (semiologia) parece ter tendência para subtrair o estudo da arte às metodologias históricas, para o instituir como ciência absoluta, substituindo a mutabilidade das interpretações pela decifração rigorosa dos sinais, mediante a determinação dos códigos correctos. **JUSTAMENTE POR ISTO SE ATRIBUI AO ESTUDIOSO DA ARTE A FUNÇÃO ESPECÍFICA DA DESCODIFICAÇÃO DAS MENSAGENS POR SINAIS. UMA VEZ QUE OS SINAIS SÃO SIGNIFICANTES, O PROBLEMA DA ARTE ESTÁ INCLUÍDO NO DA COMUNICAÇÃO**: e mais do que nunca fica aberto o debate acerca da possibilidade ou da legitimidade de distinguir a mensagem estética da mensagem puramente informativa

De facto, não basta identificar o valor com a não-redundância, isto é, a novidade da informação: uma obra de arte não deixa de ser esteticamente fruível pelo facto de ser antiga, já vista vezes sem fim, conhecidíssima. Está claro que não é possível estabelecer categorias de comunicações estéticas e comunicações não-estéticas: um edifício comunica sem dúvida informações sobre a sua função própria (igreja, palácio, fortaleza, vivenda, hospital, biblioteca, etc.), mas esta informação não é necessariamente estética, e é tanto assim que, entre vários edifícios que têm a mesma função e a mesma configuração, distinguimos os que têm valor estético dos que não o têm.

Se o mesmo sinal de sinais funciona a nível estético e a nível não-estético, o problema desloca-se mais uma vez para aquele plano sociológico que o estruturalismo exclui: teremos de concluir que o mesmo objecto vale somente pela sua função prática para quem não possua o código que lhe permita decifrar a mensagem estética, e vale também (ou apenas) como mensagem estética para quem o possua.

Este problema, porém, não se apresenta apenas no âmbito dos estudos da arte: insere-se, de facto, no problema mais vasto da cultura de massas. No âmbito da cultura de massas é possível

a produção estética, como produção superior ou de elite? E possível uma estética ou uma teoria de arte que , não se insiram numa teoria de valores? E possível uma ciência estética que não seja história da arte? Finalmente, é possível a história, como pensamento e como pesquisa, num sistema cultural em que se toma conhecimento dos atos humanos através de circuitos de informação próprios, mas não se pode formular um juízo?