

Historiografia da arte: revisão e reflexões contemporâneas*

MARIA LÚCIA BASTOS KERN**

Resumo: Tem-se em vista fazer a revisão crítica da historiografia da arte, seus conceitos, teorias e metodologias, procurando conectar com os debates epistemológicos de outros campos do conhecimento, com os quais a disciplina está vinculada, e com as mudanças das artes contemporâneas.

Abstract: We have in mind to make a critical review of art historiography, its concepts, theories and methodologies, connecting it to epistemological debates of other related fields of knowledge and with changes in contemporary art.

Palavras-chave: Historiografia da arte. Arte Moderna. Arte Contemporânea.

Key words: Art Historiography. Modern Art. Contemporary Art.

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

Esse fenômeno é decorrente da constatação, nas últimas décadas, da crise da História da Arte como oriunda da perda de especificidades de seu objeto de estudo e das incertezas em relação aos paradigmas no campo do conhecimento científico. O rompimento das fronteiras das práticas artísticas, a sua mescla

* O presente texto foi, em parte, apresentado no XXIII Colóquio Brasileiro de História da Arte, em 2003.

** Professora do Programa de Pós-Graduação em História da PUCRS e Pesquisadora do CNPq.

com as atividades de outros domínios e a sua pluralidade não possibilitam o uso de modelos homogêneos e específicos de análise, como foi durante muito tempo defendido pelos historiadores da arte.

Para se avaliar e compreender melhor os problemas da disciplina na atualidade deve-se fazer uma breve retrospectiva da História da historiografia da Arte, procurando refletir sobre certas questões epistemológicas que a norteam. A epistemologia da História do presente, segundo Agnes Chauveau e Philippe Tétart, consiste em interrogar a disciplina, a fim de propor novas questões que possam aumentar sua capacidade de explicitar e de dar distintas sugestões. Pôr em xeque a História do presente não é defender um novo modelo, mas observá-lo, colocá-lo em dúvida para conhecer melhor seu funcionamento e assegurar-se de sua validade e de sua capacidade heurística.¹ Com isso, observa-se que a História da historiografia não se constitui como mera história dos discursos dos historiadores em relação às práticas artísticas do passado e suas construções narrativas, mas a revisão crítica do próprio campo de conhecimento.

Geralmente, a obra de Vasari situa-se como a primeira na modernidade dedicada à História da Arte e isso se justifica a partir da mudança que ocorre em relação ao estatuto da arte e o status social do artista. Hans Belting,² no seu livro *História da imagem antes da época da arte*, parte da hipótese de que há descontinuidade entre as práticas artísticas anteriores a era da arte e aquelas posteriores, porque o conceito de artista na Idade Média não intervém na explicação das imagens de devoção religiosa. Com o Renascimento, esse fenômeno modifica-se, levando Vasari a escrever a *Vida dos Artistas – As vidas dos melhores pintores, escultores e arquitetos (1555)* – e a declarar que ele não quer se dirigir aos artistas e obras, mas explicar ao leitor o curso das coisas. Justifica-se que a “História é verdadeiramente o espelho da vida humana”, devendo a mesma ser ordenada segundo as intenções e ações humanas.

A historiografia que se inaugura no mundo moderno funda-se na acepção biológica – crescimento, maturidade e envelhecimento –, etapas que se repetiriam em outros momentos. Vasari

1 CHAVEAU, A. & TÉTART, P. *Questões da história do presente*. Florianópolis: EDUSC, 1999, p. 36-7.

2 Belting destaca também que o conceito de arte não se desenvolve na Idade Média e, por isso, as imagens religiosas merecem abordagens distintas dos historiadores da arte, já que as mesmas são atribuídas por sua origem divina. In: DANTO, Arthur. *L'Art contemporain et la clôture de l'histoire*. Paris: Seuil, 2.000, p. 26-7.

tem em vista tratar “as causas e as origens dos diferentes estilos e a curva ascendente ou descendente seguida pelas artes em épocas e personagens diferentes”.³ Essa historiografia assume a concepção normativa da beleza idealizada, bem como a noção de progresso em arte, sendo o mesmo mensurado por esse critério. Assim, a arte atingiria, num estágio avançado, o classicismo universal que teria lugar em outros tempos históricos. A expressão “renascença” designaria o caráter de repetição, baseado na retomada do critério normativo de beleza ideal.⁴

É no século XVIII, em pleno Iluminismo, que a História da Arte emerge de forma mais sistematizada com Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), contemporânea ao aparecimento dos museus, da crítica de arte e da Estética. Esta disciplina estrutura-se como teoria do conhecimento, desligada das tradicionais hierarquias entre razão e sensibilidade de origem platônica, que nortearam o pensamento artístico até esse momento. No entanto, deve-se salientar que o historiador alemão preserva, no seu estudo sobre arte grega, a aceção de crescimento e declínio, isto é, de uma evolução orgânica autônoma. Para justificar a superioridade da arte grega e seu apogeu, ele adota a noção difundida em seu tempo de que o clima e o meio ambiente condicionam o desenvolvimento humano, assim como a liberdade política. Essa explicação é defendida para opor-se ao caso dos egípcios, que viviam num clima sufocante e num regime político despótico, fenômenos que não permitiam a criação de esculturas belas e perfeitas como aquelas realizadas pelos gregos.

Na sua *História da arte da antigüidade* (1764), Winckelmann abandona os critérios normativos clássicos, e introduz outra concepção filosófica: a crítica do conhecimento. Para tal, o historiador apóia-se no pensamento racionalista do Iluminismo e na Estética. Nesse momento, Kant começa a produzir a teoria crítica de grande propagação entre os pesquisadores na Alemanha, levando-os a desempenhar papel importante na constituição da História da Arte científica.

Didi-Huberman⁵ acredita que a origem dos grandes problemas da disciplina seja decorrente da sua fundamentação kantiana e pós-kantiana. Para ele, Kant ao deslocar a conjunção humanista da *mimesis* e da *Idea*, distingue a faculdade de conhecer a natureza

³ BELTING, Hans. *Histoire de l'art est-elle finie?* Nîmes: J. Chambond, 1989, p. 14. As etapas presentes na obra de Vasari estão presentes no pensamento da Antigüidade.

⁴ BELTING, op. cit., p. 18.

⁵ DIDI-HUBERMAN, G. *Devant l'image*. Paris: Minuit, 1990, p. 112-7.

daquela de julgar a arte, assim como a universalidade objetiva da razão pura da universalidade subjetiva das obras do gênio. Para o filósofo, o gênio em particular, é dotado da “faculdade das idéias estéticas” e sabe “expressar e tornar universalmente comunicável o que é indizível”. Assim, ele defende que o gênio artístico opõe-se ao “espírito de imitação”, rompendo com os critérios normativos das academias de arte, oriundos da tradição humanista. A partir da historiografia da arte na Alemanha e da adoção do pensamento kantiano, Didi-Huberman verifica que a disciplina começa a fundamentar-se num conhecimento desinteressado e objetivo, no sentido da verdadeira filosofia crítica do conhecimento. A História da Arte configura-se, assim, como disciplina universitária que tem em vista o conhecimento, em detrimento do julgamento normativo, apoiando-se no kantismo da razão pura mais do que na faculdade do gosto estético. A *Crítica da razão pura* (1781) é concebida como aquela que pode auxiliar na fundação do saber verdadeiro. Quando os historiadores da arte tomam consciência dessa mudança epistemológica, decidem praticar o discurso da universalidade objetiva e não mais o discurso da norma subjetiva, fazendo da arte o objeto de conhecimento.

Não só os historiadores alemães do século XIX difundem a História da Arte positiva, pois, para Didi-Huberman,⁶ Erwin Panofsky exerce, no século XX, uma função expressiva quando vai viver nos EUA e se torna autoridade respeitável devido à sua erudição e ao método iconológico. Este permite inúmeras respostas para certas questões relativas às artes da Idade Média e do Renascimento, sem colocar em discussão as propriedades essenciais das obras.⁷ Panofsky não olha o quadro, mas trabalha com múltiplas fontes literárias para entender os significados das alegorias e símbolos, resgatando as suas origens e identificando como os mesmos foram mantidos ou transformados com o tempo em diferentes sociedades. A sua história da arte é a história da significação das obras, em detrimento de observações de ordem estética. Ela tem o caráter meramente informativo e de conhecimento.

⁶ DIDI-HUBERMAN, G. *L'Image survivante. Histoire de l'Art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Minuit, 2002, p. 99. Panofsky considera as renascenças, Carolíngia e Renascimento dos séculos XV e XVI, como momentos de renovação e de retorno parciais ao antigo.

⁷ Panofsky também procura identificar as mensagens das obras e seus significados. Ver o método iconológico do autor no livro: *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

A História da Arte como conhecimento objetivo encontra-se ainda marcada pelo caráter de positividade, problema muito presente na historiografia, principalmente naquela que se apóia na Semiologia, a qual apresenta como fim identificar os significados das imagens e as mensagens de que elas são portadoras. O discurso das certezas norteia esse método de abordar a obra, cujas origens situam-se no campo da lingüística, tendo assim a convicção de que a mesma é plausível de ser lida e traduzida em busca da verdade.

Outro problema que se evidencia na historiografia da arte é que durante longo tempo ela esteve pautada na noção de universalidade, cuja lógica exige o estudo de obras e acontecimentos, de classificações e sistematizações estilísticas típicas de um modelo, condicionando os próprios artistas a se integrarem aos mesmos para assegurarem um espaço na História. Esse modelo utilizado pela disciplina opera muitas exclusões, tornando difícil a compreensão da complexidade artística. Com isto, os pressupostos teóricos e metodológicos se desenvolvem segundo uma visão monolítica, na qual teoria, metodologia e empirismo existem enquanto unidades isoladas sem conexões. Esse modelo de ciência produziu conseqüências profundas sobre a historiografia da arte na América Latina, bem como no Brasil, conduzindo a adoção de noções que não são suficientemente delimitadas e nem questionadas por sua validade, como transplante, influência, reflexo, atraso, etc. Assim, os historiadores da arte, fora dos grandes centros cosmopolitas, nem sempre abordam a arte nas suas singularidades e especificidades culturais, mas focalizam seus estudos com o fim de verificar as mudanças ocorridas na periferia em relação aos centros de criação. Quando as práticas artísticas diferem, são logo rotuladas como atrasadas, pois a historiografia se fundamenta no paradigma dominante, adotando seus cânones e valores como critérios de avaliação, os quais levam muitas vezes a desqualificação das obras em estudo. O paradigma dominante ao ser prestigiado se impõe como normativa, excluindo as criações que não se equiparam ao mesmo.⁸

⁸ Carlo Ginzburg discute o conceito centro/periferia, mostrando que o mesmo, apesar de se originar dos estudos do geógrafo Yves Lacoste, não é pacífico, visto que se vincula ao problema de dominação simbólica, na era dos imperialismos. Para ele, a historiografia da arte européia estrutura-se como uma história de centros metropolitanos que irradiam estilos, os quais se tornam internacionais. Graças à dominação dos centros é que quantidade de obras da periferia é levada aos seus museus. Ao analisar a arte nas cidades italianas, ele verifica que as relações centro/periferia não se constituem como relações invariáveis, mas, ao contrário, estão sujeitas às acelera-

O modelo vinculado à ideologia universalista engendrou a necessidade de atualização e equiparação às matrizes européias e norte-americanas, como se os artistas não fossem, segundo esse olhar, detentores do poder de invenção ou de criações alternativas. Essas acepções estão ainda atreladas àquelas de evolução em direção ao progresso e à perfeição e de tempo linear, daí o eterno desejo de produção do novo e de equiparação às matrizes dos grandes centros.

Hubert Damisch⁹ alerta que o pressuposto da unidade, baseado na idéia de objetividade e cientificidade, não tem conseguido delimitar o conceito de arte, já que o mesmo designa uma síntese empírica, sem estrutura conceitual rigorosa cujas propriedades estéticas não são bem definidas. Ele acredita que a noção sintética e fluida do objeto de estudo da História da Arte origina-se do vínculo inicial da disciplina com a instituição do museu, que a condiciona ao estudo de obras datadas de culturas locais, apesar de suas pretensões universalistas. Os museus ao adotarem certas coleções, fruto de seleção e exclusões, criam um sistema de representação da arte que gera sérias conseqüências para a disciplina, tais como: as classificações, hierarquias, a sacralização das obras-primas, etc. A apresentação de obras eruditas e originais conduz à valorização de certos objetos em detrimento de outros, às vezes mais frágeis, mas importantes para o estudo da História da Arte, como por exemplo, a convivência no Renascimento de efígies de cera, oriundas de rituais funerários da antigüidade, lado a lado, a obras de caráter humanista. Graças à exclusão, esses objetos têm despertado maior interesse de antropólogos do que de historiadores da arte. Como a disciplina é sistematizada no mesmo tempo que emerge o museu, essa se relaciona com o seu projeto e subordina-se às suas coleções, seguindo os critérios de valorização das obras selecionadas em detrimento de outras.

É com Alois Riegl (1858-1905), dirigente do departamento de tecidos do Museu de Artes Decorativas, em Viena, que a História da Arte começa a produzir mudanças, ao iniciar a conexão com a Arqueologia e as “artes menores”, em detrimento das “artes elevadas”. Riegl estuda *A indústria artística da Baixa Antigüidade*, focalizando os objetos produzidos em série, no lugar das peças únicas.

ções e tensões bruscas, ligadas às modificações políticas e sociais e não só artísticas. GINZBURG, C. História da arte italiana. In: *A micro-história e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1991, p. 5-93

⁹ DAMISCH, H. História da arte. In: LE GOFF, J. et al. *A nova história*. Coimbra: Almedina, 1990, p. 68-70.

Nesse momento, ele desenvolve o conceito de *Kunstwollen*¹⁰ – “querer artístico” – para induzir à abordagem objetiva, externa à arte, contrapondo-se aos estudos centrados na individualidade do artista e nas obras excepcionais oriundas da estética do belo e da visão romântica do gênio.¹¹ Riegl trabalha, assim, com a dualidade indivíduo e entidade coletiva, bem como aplica o método formal sem deixar de integrá-lo à análise histórica.

No século XIX, a historiografia da arte sustenta-se nos grandes sistemas filosóficos e estéticos, dentre os quais se destaca o pensamento hegeliano, que formaliza novas concepções de arte, artista e história. As questões de absolutismo estético e gênio, caras a Hegel, repercutem na modernidade, fundamentando as ações das vanguardas e os discursos historiográficos que recorrem à estratégia de sacralização da arte e do artista.

Com a emergência da arte moderna e dos discursos de ruptura e autonomia, os sistemas filosóficos universais dão lugar às teorias específicas de cada movimento de arte. As práticas modernas fazem da obra o seu objeto, buscando a sua essência e o conhecimento de domínio e competência próprios. Condicionam a disciplina, num primeiro momento, a rejeitar os pressupostos da arte moderna e, posteriormente, a nortear as suas interpretações das obras a partir de suas teorias e do conhecimento especializado, cujas fronteiras são bem limitadas.

A historiografia da arte moderna passa a contemplar os movimentos de vanguarda, analisando a evolução das inovações, classificadas segundo os “ismos”, dentro de uma perspectiva temporal linear. Essa acepção do tempo está interligada à antiga noção de progresso, professada pelos primeiros historiadores. Ela acentua o discurso especializado e independente de outros campos de conhecimento e atividades culturais, assim como o caráter heróico

¹⁰ PÄCTCH, Otto. *Questions de méthode en histoire de l'art*. Paris: Macula, 1994, p. 122. Destaca que o conceito é ambíguo, podendo significar intenção, fenômeno genético de estilo, em que o historiador deve descobrir seus ancestrais e descendentes, ou ainda esforço inconsciente que conduz à impulsão transgressora. O *Kunstwollen* situa-se em face ao “espírito de mundo” de Hegel e “vontade de poder” de Nietzsche, com vistas a solucionar a dualidade indivíduo e entidade coletiva. No entanto, ao desenvolver o conceito de estilo, como meio de sistematizar o conhecimento histórico da arte, Riegl adota mecanismos de análise interna das obras e explica as mudanças estilísticas a partir do conceito de evolução orgânica relativamente autônomo. Sobre esses conceitos ver: RIEGL, Alois. *Grammaire historique des arts plastiques*. Paris: Klincksieck, 1978.

¹¹ Henri Zeuner considera que o estudo de Riegl dirigido à estética do feio, relaciona-se com a prefiguração do Expressionismo, que emerge alguns anos depois. In: *Ecrire l'Histoire de l'Art*. Paris: Gallimard, 1997, p.143.

dos artistas que inventam e criam incessantemente o novo. A unidade da arte, apesar da sua pluralidade, continua não sendo objeto de questionamento. Como a prática historiográfica se limita às obras, ela não se aventura à análise do espírito moderno e às possíveis referências ao mundo em constante transformação, pois se apóia no conceito autônomo de arte e nas teorias formalistas.

A historiografia da arte tradicional prossegue focalizando a arte isolada, dirigida pelos grandes enunciados e acontecimentos, muitas vezes marcada pelo empirismo, outras, por uma visão idealista ou ainda formalista que centraliza a sua análise no artista como ente quase divino e/ou nas formas por ele criadas. A descrição por ela mesma e o mero formalismo encerram o processo de interpretação da arte, não conduzindo a outras interrogações, nem ao vislumbamento de sua complexidade. No entanto, permitem a ilusão da existência de unidade na disciplina, pois essas abordagens podem ser utilizadas em diferentes práticas artísticas e momentos históricos.

Hoje, a autonomia da disciplina dificulta a compreensão da arte contemporânea, que se produz a partir de mudanças substanciais em relação à arte moderna. No entanto, ela retorna às artes do passado e, mesmo, moderna, fazendo assim um percurso retrospectivo, sem produzir a retórica discursiva das rupturas das vanguardas históricas. Essas mudanças não se enquadram mais nos critérios da historiografia tradicional, de obras originais e eternas, de evolução e progresso, de arte universal monolítica ou a restrição às categorias, tais como pintura, escultura, gravura e desenho. A sua complexidade amplia-se, à medida que o historiador observa a pluralidade, a fragmentação e a função assumida pelos artistas de reinterpretar o passado. Segundo Belting,¹² o papel consciente do olhar retrospectivo e da via percorrida tem o fim de avaliar a natureza da arte e as suas funções, devendo ser também objeto de reflexão pelo historiador.

As vinculações da arte contemporânea com outros campos do saber e das atividades culturais acentuam a crise da História da Arte que até então trabalhava com o conhecimento especializado. Além disso, a instabilidade da arte contemporânea, as polêmicas internas ao seu campo e lançadas para fora do mesmo, bem como a sua constante constituição, dificultam a sua definição. O que vem a ser arte contemporânea? É o critério temporal que a delimita ou as mudanças ocorridas na essência das práticas artísticas? Como o historiador pode trabalhar com obras efêmeras, cuja me-

¹² BELTING, op. cit., p. 79-80.

mória só é mantida por meio do registro fotográfico, considerando que o mesmo apresenta limitações perceptivas de espaço, volume, cores, textura, etc.? Como estudar as obras produzidas de modo interativo na Internet, sem acompanhar o processo de execução? A pluralidade de práticas artísticas na atualidade, o abandono dos suportes tradicionais e a integração com outras atividades cotidianas conduzem a uma série de questões. Novas interrogações aparecem quando as antigas certezas se desagregam. Elas nascem de perguntas que não foram postas, anteriormente, e nem mesmo colocadas à prova pelos distintos procedimentos metodológicos utilizados pelos historiadores.

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

Para Henri Zeuner, a História da Arte deve inserir as obras no conjunto de discursos e práticas próprias à sociedade que as produziu, com o fim de compreender o funcionamento social da arte, como elemento ativo na construção de identidades dos indivíduos e grupos.¹³

As reflexões teórico-metodológicas dos historiadores da arte são decorrentes também da crise das ciências e das dúvidas em relação aos paradigmas. O paradigma clássico, por exemplo, se fundamenta na suposição de que a complexidade dos fenômenos pode ser resolvida a partir de princípios simples, grandes sínteses

¹³ ZEUNER, op. cit., p. 10.

e leis gerais. Frente à situação das ciências hoje, Edgar Morin¹⁴ observa a fragmentação do conhecimento científico e propõe a transdisciplinaridade em vez da interdisciplinaridade, visto que a última se caracteriza pelo controle da soberania dos distintos campos do saber e, assim, dificulta as trocas entre os mesmos. Para o autor, a transdisciplinaridade requer a criação de um novo paradigma, baseado no conhecimento complexo, para pôr fim às simplificações e ao sistema coerente de idéias que conduz às certezas.

O novo paradigma proposto por Morin, ao incorporar o acaso, a probabilidade e a incerteza, como fatores condicionantes necessários para a compreensão da complexidade, permite ao historiador da arte aplicá-lo no estudo do fenômeno artístico e, dessa forma, ampliar os horizontes das explicações. São os questionamentos e as incertezas que possibilitam enfrentar o imprevisível e encontrar outras respostas aos problemas colocados pela disciplina. A complexidade atual representa um desafio a ser superado pela História da Arte, pois o seu objeto de estudo não é circunscrito e se configura, segundo Didi-Huberman,¹⁵ como uma nuvem sem contornos definidos, que muda constantemente de forma. Como enquadrá-lo no discurso das especificidades e das certezas?

Como se pode observar, a crise da disciplina se insere no debate epistemológico que ocorre nos distintos campos do conhecimento científico e a partir das provocações e dos questionamentos dos artistas contemporâneos. Esse debate é extremamente frutífero, já que condiciona os historiadores da arte a buscarem soluções e fazerem revisões teórico-metodológicas pertinentes, preservando a dinâmica interna da disciplina, aliada às diferentes áreas do conhecimento, e cultivando o constante diálogo com os olhares dos artistas contemporâneos em relação às obras do passado, pois eles podem suscitar outras interpretações e novas questões.

¹⁴ MORIN, E. *Ciência com consciência*. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 1996, p. 135-140; *Introdução ao pensamento complexo*. Lisboa: Inst. Piaget, 1991, p. 7-11.

¹⁵ DIDI-HUBERMAN, op. cit., p. 11.