

**A história da arte como multiplicidade
simbólica**

Dr. Stéphane Huchet - UFMG

A história da arte como multiplicidade simbólica

Dr. Stéphane Huchet - UFMG
UFMG

Ao falar em multiplicidade simbólica, queremos apontar para o fato da "arte" ou da história da arte não interessar apenas aos historiadores da arte. Existem *tantas artes* ou tantos níveis de significação da arte quanto atitudes de relacionamento com ela(s). Restringindo-se às artes plásticas, sabemos que suscitam posturas de produção, de recepção, de gestão etc, todas complementares. Se existem inúmeras maneiras de produzir, de receber e de gerenciar a arte, tampouco existe *a priori* uma postura mais privilegiada do que outra. Hoje, presenciamos um cenário cultural onde produção, recepção e gestão da obra mesclam-se porque nenhuma delas pode existir independentemente das outras. A história recente da arte contemporânea demonstra que as obras de arte são indissociáveis e existem sempre mais através de uma forte dependência dos parâmetros que definem o jogo da exposição, isto é, das estratégias de promoção spatio-institucional da arte. Mas o mais recente não deve nos levar a esquecer do fato seguinte: a história da arte é a história de uma multiplicidade simbólica essencialmente evolutiva, que nos leva dos traços de Lascaux, por exemplo, ou das próprias grutas rupestres do Brasil pré-histórico até os livros de Waltercio Caldas ou as instalações de Cildo Meireles hoje. Num jogo de palavra, poderíamos dizer que a "arte" remete tanto ao *Cosmo da criação* quanto à *instituição da criação*. Eis a *terribilità* da arte: ser o fluxo e o (in)sinuar de algo complexo que existe sob

as várias luzes do conhecimento, luzes cujos raios provém de fontes muito diferenciadas e implicam potencialmente nada menos do que o leque das ciências humanas e sociais.

A modelização do conhecimento da arte pelas ciências humanas sempre produziu uma grande complexidade epistemológica. Sem transformar em uma planície uniforme o passado da teoria da arte, tão bem sintetizado por Panofsky em *Idéia* (1932) ou mais recentemente por Daniel Payot em *Effigies*¹ - dois exemplos em dois terços de século -, é de se observar que, à medida que as ciências humanas ou sociais analisam-na, a arte complexifica-se. É seu estágio neguentrópico. A história da arte representa ao mesmo tempo apenas um tipo de aproximação e de investigação da obra de arte ou da imagem artística e uma disciplina ela mesma subdivida em práticas diferenciadas. Estas desenham internamente a multiplicidade metodológica da história da arte — o que chamaria dos sotaques epistemológicos próprios à história da arte — e são também perpassadas por aspectos e determinações vindas das outras práticas. Um historiador da arte pode ter uma prática mais filológica, mais iconológica, mais sociológica, mais antropológica, mais filosófica, mais semiológica, mais psicológica, mais psicanalítica e inclusive misturá-las sem que isso seja selvageria pseudo-científica.

Se tomarmos o exemplo da *iconologia* de Panofsky, como o ressaltou perfeitamente Georges Didi-Huberman², vemos que sua metodologia é sustentada ou condicionada por uma certa visão filosófica do conhecimento que permite entender porque toda análise das imagens artísticas ou das obras de arte deveria levar à (re)formulação dos valores e códigos culturais que, como documento, refletiriam. É bom saber que toda história da arte universitária tende a praticar uma forma de iconologia espontânea, porque, acima ou debaixo dos condicionamentos teóricos, a história da arte toma

¹PAYOT, Daniel. *Effigies*. La notion d'art et les fins de la ressemblance. Paris: Galilée, 1997.

²DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant l'image*. Paris: Minuit, col. "critique", 1990

geralmente as obras como documentos sobre a época e a cultura na qual foram criadas, época e cultura que ajudam a restituir seu sentido profundo. Mas isso não prejudica a possibilidade de enxergar a arte de outra maneira. Basta apresentar aqui os "lugares" científicos analisados pelo teórico Thierry de Duve, um teórico muito importante porque sabe integrar as fontes críticas de cunho europeu e as de cunho anglo-saxônico. Em um texto publicado em 1989³, Thierry de Duve tenta fazer uma síntese dos vários tipos de olhar científico que a arte pode suscitar. Por falta de tempo, resumiremos apenas alguns componentes da grade estrutural que ele produziu, onde quatro posturas analisadas num primeiro eixo (a do antropólogo, a do historiador da arte, a do filósofo e a do artista — I.1 a I.4 —) conhecem desdobramentos e deslocamentos em um segundo e em um terceiro eixo (no segundo, o antropólogo vira sociólogo, o historiador da arte historiador da vanguardas, o filósofo semiólogo e o artista ainda é artista mas artista de outro tipo — II.1 a II.4 —). No terceiro eixo, a primeira postura vira a do *amateur d'art*, a segunda a do crítico de arte, a terceira a do teórico da arte e a quarta, uma postura complexíssima que leva a integrar instrumentos complexos da filosofia da linguagem para dizer que, da arte, sobrou apenas o nome... — III.1 a III.4 —). Vejamos algumas das posições epistemológicas que existem perante a arte.

I. 1) A arte é objeto do antropólogo: representa tudo o que caracteriza uma classe de objetos, chamados "objetos de arte" — que é mais abrangente do que "obras de arte", termo que tende a restringir o leque dos 'objetos de arte' às categorias nobres das Belas-Artes, pintura, escultura, desenho, gravura —, classe que permite definir a humanidade através daquilo que encarna o salto da natureza à cultura, isto é, a arte. Na arte, de Lascaux até hoje, repete-se o salto fundador do humano: produzir diferenciações simbólicas, sob todas as formas possíveis, sobretudo imagens e formas nobres.

³DUVE, Thierry de. *Au nom de l'art*. Pour une archéologie de la modernité. Paris: Minuit, col. "critique", 1989

I.2) A arte é objeto do historiador: para ele, a arte é definida a partir do conjunto histórico das obras herdadas da tradição. Este historiador não precisa elaborar uma conceituação a respeito do que a arte é porque a arte é um patrimônio e o conjunto consagrado das coleções de obras de arte. Este patrimônio dado reenvia sempre-já a uma família de objetos que os homens consideram todos como sendo arte: Arte. O historiador da Arte é historiador de uma tradição não suspeitada onde estilos, movimentos, escolas, personalidades, códigos e convenções ritmam a evolução histórica. Para o historiador da arte, o tempo tem feito o trabalho de filtragem e de seleção. A história da arte é sempre pré-constituída e o historiador não tem nada a fazer com sua definição: a força da tradição vale como evidência. A história da arte trabalha sobre obras reconhecidas, que têm a patina do sagrado, porque toda coleção só pode ter integrado o que devia sê-lo. O historiador é o investigador de um legado que nunca vê-se desviado por questionamentos do tipo (ontológico): o que é a arte?, o que é arte?, quando há arte? questões que são questões filosóficas por excelência. Mas, já o dissemos, um certo nível de questionamento e de fundamentação da metodologia historiográfica já pode levar o historiador a integrar partidos e escolhas teóricas sobre a melhor e mais profícua maneira de investigar e pôr em perspectiva ou a evolução histórica da produção artística ou a semântica das imagens. O século XIX, na sequência do hegelianismo, forjou assim espaços e visões teóricas particularmente ricas, que tornavam a história da arte uma forma de filosofia *prática* da história (da arte) *Kunstwissenschaften*. Reconhecemos as possantes *Stilgeschichten* e *Geistesgeschichten* (história da arte como história do espírito), a saber a análise de uma história da arte atravessada por visões e concepções do mundo: são os determinantes espirituais, metafísicos e meta-psicológicas da arte. Nisso, rente ao trabalho propriamente historiográfico, a "Escola germânica" ocupava quase que naturalmente um terreno de caráter filosófico, até Panofsky codificar uma certa prática que continua imperando

hoje, quando, deveras, os centros de pesquisa são centros de investigação de ponta.

Isso tudo faz com que a prática da história da arte tornou-se complexa: uma história dos estilos já não é uma história social nem uma das fontes psicológicas da arte. Completam-se mas cada ocupa uma parcela do saber que a obra de arte pode representar. Aliás, chegamos hoje, na descendência da psicanálise, à possibilidade de uma história da arte reivindicando o não-acesso à totalidade, uma história que, ao contrário do gesto iconológico de Panofsky que ambicionava acessá-la, se quer fragmentária por vocação sobretudo quando diz que cada imagem de arte envolve aspectos que escapam a um tipo de apropriação positiv(ist)a. Georges Didi-Huberman, desde os anos oitenta, após Hubert Damisch, vê nas imagens o que nelas e delas testemunha não a subjetividade do artista mas os comportamentos não-intencionais, os "sintomas". Para fundar uma história da arte sobre o desvendamento analítico dos "atos falhos", dos "lapsus", das brechas e não das plenitudes simbólicas que atravessam as obras, tem que levantar uma certa "questão posta aos fins de uma certa história da arte" e uma resposta em forma de escolha de um paradigma crítico de trabalho não filológico, situado por exemplo, no âmbito da ciência moderna da psiqué. De fato, um Didi-Huberman é tanto historiador da arte quanto filósofo da arte porque sua metodologia repousa sobre partidos epistemológicos peculiares e leva a uma interpretação singular das imagens de arte.

I.3) A arte, portanto, também é objeto do filósofo, mas na maioria dos casos, o filósofo é desvinculado de qualquer prática historiográfica. Contribui aos debates que acontecem na corporação dos filósofos e teóricos da arte. Questiona incessantemente o ser conceitual e supratemporal da arte (ontologias metafísicas ou pós-metafísicas) ou as condições nas quais algum objeto pode receber o estatuto de arte a partir de diversas operações que analisam-lhe o contexto institucional dentro de um meio que oferece um certo tipo de gestão simbólica da arte. Reconhecemos aqui a tipologia praticada

pela estética analítica anglo-saxônica. A diferença entre a filosofia da arte de tipo ontológico e a de tipo analítico reside notadamente no papel reservado aos fatores histórico-culturais, a arte no seu surgir sendo sempre contemporânea e perpassada por configurações epistêmicas que a indagação sobre o Ser da Arte tende a desprezar. A estética analítica — que nada tem a ver com qualquer semiótica fossilizada — produziu formidáveis filósofos que levam em conta o componente institucional da arte, o meio onde gerencia-se a produção simbólica que a arte é. Porque, de fato, o símbolo seria ou deveria ser atemporal, supra-temporal ou a-histórica? Um possante embasamento da história da arte em teorias bem marcadas pode enriquecê-la e, nesse contexto, a insistência sobre o exercício de recepção da arte é importantíssima porque rompe com o privilégio dado aos produtores, seja artista ou grupo, o privilégio dado à produção ou à criação enfatizando de maneira excessiva às intencões subjacentes a qualquer obra. O maravilhoso trabalho de Ernst Gombrich tem sido um exemplo de integração mútua de um gesto historiográfico incontestável e de partidos teóricos particularmente bem inspirados: através da análise fina e erudita da relatividade da percepção visual e do caráter evolutivo da concepção da percepção que a história da representação artística e notadamente ilusionista encarna, Gombrich mostra que todo artista também é receptor e observador, que todo artista também recebe e percebe o mundo e que se o olhar dele é mais apurado, ele não deixa de também pertencer à legião dos homens que veem os fenômenos lhe aparecerem. Didi-Huberman, mais recentemente, propôs fazer de sua história da arte uma "antropologia do visual", o que implica o questionamento da cultura do olhar, da percepção e da visão, uma maneira de integrar várias fontes científicas numa trama particularmente densa e instigante.

Assim, interessa à história da arte também ser a história de sua recepção, isto é, das condições e do contexto que presidem ao momento no qual uma obra é percebida, seja na sua época, seja por um olhar atual. Existe um Michelangelo de 1540, um de 1600, o dos Românticos e o de hoje, se

existir um. Também, como Didi-Huberman o mostrou perfeitamente, existe o minimalismo das intenções dos minimalistas, mas um estudo fino leva a enxergar nas obras dos artistas minimalistas uma série de implicações e de efeitos que levam quem percebe-as dentro de uma rede simbólica muito mais ampla do que os minimalistas quiseram ou pretenderam⁴.

II.1) Social, portanto, a arte o é. A arte é objeto social e interessa ao sociólogo. Analisa os termos e os signos com os quais uma sociedade organiza seu leque de valores e seus códigos culturais majoritários ou minoritários. Questiona tanto o gosto geral e maciço (low?) quanto as implicações sociais do funcionamento elitista e/ou institucional do meio artístico.

Todo historiador que se respeite deve atuar como sociólogo do longo prazo.

II.2) De fato, não menos do que em qualquer momento das recentes vanguardas, a produção artística — por exemplo a produção "maneirista" do século XVI — sempre criou os signos, os códigos e os valores onde discerne-se algo das escolhas e das concepções culturais no que tange à relação da arte (e de sua função) com a sociedade. Ao inaugurar uma sensibilidade nova — se a compararmos com os ideais do chamado primeiro Renascimento —, ao inventar por exemplo as primeiras manifestações claras do desejo sexual na pintura moderna, o Maneirismo representava algo que interessa a todo historiador da arte que decide ampliar o leque e a abrangência de sua prática epistemológica, isto é, a *existência histórica das rupturas*. Isso é importantíssimo. O historiador da arte é historiador do patrimônio mas ele pode, por diversas razões, escolher privilegiar na história da arte os momentos onde rompe-se com as convenções e os valores reinando em tal momento. O historiador da arte, nesse sentido, continua sendo historiador do patrimônio mas através dos momentos de crise no quais este patrimônio revive

⁴DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos o que nos olha*. São Paulo: editora 34, 1998

retroperspectivamente à luz daquilo que mostra como um de seus componentes atuais surgiu e inaugurou uma seqüência histórica e cultural nova. De fato, um historiador que escolhe praticar uma historicização dos conceitos ou das concepções da arte que sucederam ou misturaram-se durante toda a história da arte inaugura uma prática investigativa onde a arte não é mais enxergada como o objeto sedimentado do patrimônio pré-estabelecido mas como o material de uma avaliação dos momentos onde, numa sociedade e cultura passada, a arte conheceu práticas e invenções que rompiam com os padrões estéticos e epistêmicos então predominantes: assim, como o formula muito bem Thierry de Duve, o historiador torna-se historiador das vanguardas que rasgaram, em condições complexas, as convenções e o consensus de tal ou tal época. Historiador das crises durante as quais inovou-se, redefiniu-se os códigos, os valores e o amplo leque da expressão estética. Ser este historiador implica investigar os momentos nos quais a tradição conheceu abalos e transgressões, *new deal*. Ser o historiador dos momentos críticos onde algo novo entra no futuro patrimônio artístico. Talvez todo historiador é este historiador das vanguardas mas sem sabê-lo ou o é mesmo de maneira consciente ao tornar-se algo que todo historiador deveria ser, um conhecedor do pensamento crítico que acompanha esses momentos de crise. O historiador da arte como historiador dos momentos conflituosos e polêmicos do surgimento do novo é o historiador que busca a "traição" sob a tradição. Ser o historiador de um patrimônio sedimentado e ser o historiador das crises de transgressão repousa sobre convicções diferentes. Estas levam a acreditar que dentro da evolução histórica das sociedades e das culturas existem saltos diferenciadores; momentos onde aquilo que tem força de evidência para nós foi objeto de lutas e polêmicas no passado; que certas noções que coabitam pacificamente no saber retrospectivo e posterior — quem sofre hoje das tensões entre Caravaggio e a Nobre e Ideal Pintura clássica de História, de Paisagens e de Gêneros? — mas que suscitaram rachas violentas na época precisam de serem revitalizadas e "reperspectivadas" através de uma

hermenêutica sólida dos conflitos e dos termos nos quais surgiu ou forjou-se a "verdade" ou a vertente artística nova; que esses debates sempre existiram e que, no final das contas, *o historiador da arte como historiador das vanguardas e das crises também é historiador da crítica de arte*. Com efeito, esta é consubstancial ao fato artístico, sobretudo desde o Renascimento. Os debates e conflitos estéticos históricos que conhecemos ocuparam toda a crítica de arte no decorrer de sua história multi-sécular. Não quero dizer que toda crítica de arte seja a crítica dos momentos de crise mas que esses momentos de crise necessariamente terão suscitado um reflexo no âmbito da crítica de arte. É portanto necessário conhecê-los para que uma história da arte como história dos ápices de criatividade, de experimentação e de elaboração de linguagens inéditas possa fundamentar-se em documentos históricos valiosos e incontornáveis onde manifesta-se a crueza do teor das discussões. O historiador da arte como historiador das crises onde certas propostas transgressivas e inovadoras nasceram trabalha, portanto, sobre as resistências que vieram a tona perante o abalamento do consensus estético-cultural que podia reinar na época estudada. Para isso fazer, bem precisa interrogar a crítica de arte que é o espaço analítico e discursivo onde alguém, alguns, uma corporação de especialistas e de profissionais tornavam "público(s) seus juízos privados".

III.1) Privados são os juízos do *amateur d'art* que gosta, coleciona, reivindica privativamente gostar de tal ou tal obra... Arrisca, portanto, um juízo estético, tem uma certa definição subjetiva da arte, do que deveria ser etc., isto é, também do que é "não-arte". Porém, o *amateur* não faz profissão de tornar públicos seus juízos estéticos, como diz de Duve.

III.2) Eis a definição do crítico de arte: um profissional que, logo o entendemos, não pode mais ser reduzido ao jornalista ou ao crítico de revista mas que também remete aos "profissionais" que arriscam a "publicação" de seus juízos estéticos, isto é, os curadores, os galeristas etc, mesmo se, de fato, eles nem formalizam sempre suas escolhas de uma maneira

particularmente conceituada. Todavia, um século XX de relações íntimas entre arte moderna e contemporânea e crítica de arte — até a subtilização apropriativa da crítica pela produção artística, como na arte conceitual — levou ao fato de que a crítica de arte não pode ser apenas expressão de escolhas subjetivas. Hoje mais do que nunca, publicar seu juízo estético leva a articular o gesto a uma série de componentes críticos que decorrem ou reenviam a uma certa situação da arte num certo espaço cultural dado. É por essa razão que a crítica de arte nunca foi tão conceituada quanto hoje — o que não quer dizer que, do ponto de vista literário, ela rivalize com a qualidade dos textos de Baudelaire, Apollinaire, Sartre ou Jean Genêt, todos escritores do mais alto nível —. O é porque sua função doravante legitimadora leva-a a fundamentar suas análises sobre bases que situam-se sempre mais no âmbito filosófico da arte. Não é por acaso que o filósofo analítico Arthur Danto intitulou um livro a *sujeição* (a subjugação?) *filosófica da arte*. Os críticos não são responsáveis deste fato sozinhos, a apropriação da crítica ou de seu papel pelos artistas tendo sido recorrente desde os textos dos grandes pintores abstratos do início do século XX. Se a crítica de arte sempre contribuiu ao estabelecimento de termos, noções e valores sucetíveis de "tomar o poder" como referências duradouras num certo momento, a prática de legitimação toma hoje por objeto aquilo que, da arte e na arte, não se impõe por si mesmo. Poder-se-ia dizer que, sim, a crítica de arte almeja alcançar um patamar filosófico porque só assim mantém sua qualidade intrínseca mas, ao mesmo tempo, funciona mecanicamente dentro de circuitos institucionais que precisam de seus serviços. A crítica, portanto, também é um objeto de estudo historiográfico que, ao beirar sempre a produção e o que alguns chamam hoje de "prestação estética"⁵, nos fornece critérios sem os quais o conhecimento da arte seria um conhecimento análogo ao olhar inocente tão reivindicado no século XIX. Ver sem saber, ou um ver acultural, o que não existe. Ora,

⁵POINSOT, Jean-Marc. *Quand l'oeuvre a lieu*. L'oeuvre d'art et ses récits autorisés. Genève: MAMCO, 1999.

I.4) não é difícil introduzir aqui a figura de Marcel Duchamp, o artista que produziu a conflagração que conhecemos com seus vários readymade. De fato, Duchamp representa para de Duve o parangon do artista contemporâneo e seus readymade encarnam uma forma de intervenção crítica muito potente dentro do contexto da legitimação artística, vinculada aos Salões oficiais. Duchamp fez tudo o que era preciso fazer para que todas as posturas epistemológicas dos "cientistas" - e dos artistas - perante a arte mudassem radicalmente. Não há tempo para dizer como mas é claro que o abalo simbólico do meio e das instâncias de legitimação da arte por Duchamp — jurys, comissões, opinião pública, críticos, historiadores etc. — veio deslocar o conforto crítico das pessoas envolvidas no meio da arte. De Duve propõe mesmo que todos coloquem-se frente ao readymade e experimentem assim o grau de subversão que esse objeto traz. Não há historiador do patrimônio artístico humano que não encontre no readymade o maior desafio feito aos valores auráticos e sagrados da arte; não há filósofo do conceito ontológico da arte que não seja levado a sofrer perante o desafio irônico que o readymade representa para qualquer estética que quer esquecer da história; não há sociólogo do consensus ou do dissentimento dos gostos que não encontre no readymade uma provocação social irreduzível; e não há inclusive artista que não seja levado a rever suas concepções e a integrar o paradigma duchampiano quando debruça-se sobre a questão de como inventar o "prolongamento" da arte uma vez que qualquer objeto escolhido é dotado do estatuto de obra de arte. Sobretudo porque hoje o próprio readymade foi recuperado e que as instâncias de gestão e de seleção transformaram a Instituição em algo que parece com a história da arte, mas é uma analogia parcelar: a *assimilação* da obra de arte (no caso contemporânea) a uma obra eterna. A efemeridade é eternizada porque, simbolicamente, a presença d(entr)o do Museu eternisa. Mas é uma eternidade fictícia porque a natureza da durabilidade da obra contemporânea — que pretende tornar-se patrimonial no futuro enquanto imita provisoriamente a eternidade da obra clássica — não

é a mesma desta. A esse respeito, assinalo que a onda das Instalações, hoje, veio reinvestir o espaço físico e institucional onde a obra de arte encontra desde sempre sua legitimidade: o Museu. Hoje, temos o maior dos paradoxos: o máximo do efêmero, aquilo que instala-se e pretende, em termos heideggerianos, inaugurar e instalar um mundo na obra, um mundo pela obra e o mundo da obra, sem sempre consegui-lo, e o involucro eterno da instituição oriunda dos antigos Tesouros nos santuários da Grécia arcaica. A Instituição é o único lugar onde passa o eterno da arte.