XXIV Colóquio CBHA

Historiografia da arte: revisão e reflexões face à arte contemporânea

Profa. Dra. Maria Lúcia Bastos Kern
Programa de Pós-Graduação em História da PUCRS
Pesquisadora do CNPq
Comitê Brasileiro de História da Arte

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

Esse fenômeno tem sido diagnosticado, de forma precipitada, como decorrente da crise das ciências com o fim dos grandes paradigmas e, no caso da História da Arte, pela perda de especificidades de seu objeto de estudo. A explosão dos diferentes campos científicos, dos objetos, dos métodos, a pluralidade das abordagens e o cruzamento com outras ciências conduziram os historiadores da arte a revisar e interrogar suas metodologias e questões epistemológicas. Eles procuram assim encontrar novas soluções, gerando com isto mudanças na disciplina, cujas fronteiras, hoje, encontram-se dilaceradas e povoadas por múltiplas metodologias.

No Brasil, essas revisões historiográficas são recentes e ainda limitadas, talvez motivadas pela pequena tradição da disciplina entre nós e a quase inexistência de formação sistematizada universitária de 3º grau e de estudos publicados nesse âmbito. Entretanto, o início desse debate, entre os pesquisadores, evidencia que a disciplina está em busca de explicações para as mutações que ocorrem nas práticas artísticas e que poderão ser benéficas para a continuidade das investigações.

Para se avaliar e compreender melhor os problemas na atualidade deve-se fazer uma breve retrospectiva da História da historiografia da Arte, procurando refletir sobre certas questões epistemológicas que a nortearam. Para tal, seria importante interrogar os conceitos norteadores relativos ao objeto de estudo e os modelos metodológicos a fim de propor novas questões que possam aumentar a sua capacidade de explicitar e de dar distintas sugestões. Com isto, observa-se de forma crítica o próprio campo de conhecimento, o qual é atravessado por pressupostos da estética, da crítica de arte e da museologia que não podem ser desprezados na medida em que eles interferem nos conceitos teóricos e nas abordagens metodológicas.

Na presente comunicação, tenho em vista refletir a respeito das mudanças de estatuto da obra de arte e dos conceitos pertinentes, com o fim de discutir as questões e os problemas que a arte coloca hoje ao historiador. Para tal, vou fazer a revisão de certas questões pontuais da historiografia da arte e considerar quando necessário o suporte do pensamento estético.

É no século XVIII, em pleno Iluminismo, que a História da Arte emerge de forma mais sistematizada com Johann Joachim Winckelmann (1717-68), 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. Na sua *História da arte da Antigüidade* (1764), Winckelmann abandona os critérios normativos clássicos, e introduz outra concepção filosófica, a crítica do conhecimento, fazendo da História da Arte uma disciplina autônoma.

Ao estudar a arte grega antiga, ele estabelece a articulação do presente com o passado, para projetar o futuro, bem como afirma o sujeito histórico, definido por uma identidade própria, como agente das possíveis mudanças. Ele faz da arte um dos meios pelos quais o projeto de modernidade pode ser concretizado, tendo em vista um mundo melhor. A partir desses pressupostos, o sujeito é livre de agir e independente do destino providencialista que o cerceava até então.

A historiografia de Winckelmann inaugura um fenômeno novo, pois ao abordar o passado por condicionantes do presente para planificar o futuro, ele delimita a ação do sujeito histórico na modernidade pela retomada constante da origem da arte como meio de produzir o novo.

A partir da historiografia da arte na Alemanha e da adoção do pensamento kantiano, Didi-Huberman verifica que a disciplina começa a se fundamentar 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.[1] 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.

A mudança produzida por Winckelmann e pela historiografia alemã no século XIX é significativa, tendo em vista que, após o Renascimento, com as Academias foi produzido o conjunto de regras do classicismo que originou um princípio de arte perfeita tão rígido e hermético que se materializou em "escolas" históricas, em detrimento de obras individuais. Esses princípios estimularam a imitação que era supervisionada por uma crítica onipotente e reservada às autoridades oficiais, com o fim de preservar o "grande gosto" e a "beleza soberana", defendida por André Felibien em *L'Idée du peintre parfait* (1707). A perfeição era avaliada pelos critérios salientados por Roger de Piles no *Cours de peinture par principes* (1700), tais como: composição, desenho, colorido e expressão.

A historiografia da arte levava em conta esses princípios, bem como considerava a perfeição da obra a partir da sua retórica, isto é, de sua capacidade técnica de descrição. O critério da invenção originária da retórica possibilitava a valorização da obra única. Philipe de Champaigne, por exemplo, destacou a respeito da pintura de Rafael: "É preciso admitir que o pintor sábio e judicioso sempre ultrapassou a si próprio na parte espiritual de sua arte, que parece dar fala às figuras e fazê-las dizer tudo o que o assunto pode pedir (...)".[2]

Com o Iluminismo, o artista liberta-se das normativas artísticas e espirituais, mas a perfeição continua a ser perseguida, sendo mensurada pela qualidade moral evidenciada na obra e valorizada também por seu caráter pedagógico. Neste momento, as Academias perdem o poder de legislar a arte[3] e Kant desenvolve reflexões sobre o gênio em particular, afirmando que o mesmo é dotado da "faculdade das idéias estéticas" e sabe "exprimir e tornar universalmente comunicável o que é indizível". Assim, ele defende que o gênio artístico opõe-se à noção de imitação da natureza, de origem platônica, rompendo com os critérios normativos das Academias de arte, oriundos da tradição humanista.

---

[1] DIDI-HUBERMAN, G. *Devant l'image*. Paris: Minuit, 1990. p. 112-117. A "Crítica da razão pura" (1781) é concebida como aquela que pode auxiliar na fundação do saber verdadeiro.

[2] Com Alberti, a retórica torna-se referência usual nos textos sobre arte, na França, tanto entre os partidários do desenho, como entre os da cor. Para ele, o pintor deveria ter como modelo o orador e procurar emocionar o público. IN: LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A cor eloqüente*. S. Paulo: Sciciliano, 1994. p. 199

[3] BELTING, Hans. *Le chef-d'oeuvre invisible*. Nîmes: J. Chambond, 2003. p. 28-30.

É com os românticos que emerge a noção de obra de arte absoluta, desejosos de experimentar a transcendência, eles buscam reduzir a obra a uma idéia, que estaria desligada da mesma enquanto suporte material. Essa é agora concebida em termos metafísicos, fato que leva ao desenvolvimento de uma verdadeira religião da arte, que se concentra nos novos templos: os museus. Estes se tornam ao longo do século XIX mais influentes que as Academias, visto que o seu acervo, constituído por obras-primas, passa a ser cultuado e objeto de estudo dos historiadores da arte. As novas instituições museológicas descontextualizam os objetos e ordenam os mesmos estabelecendo a articulação do passado e do futuro que se descortina, tendo em vista preservar o caráter sagrado e universal da arte.

Os museus ao adotarem certas coleções, resultantes de seleções e exclusões, criam um sistema de representação da arte que gera sérias conseqüências para a historiografia, tais como: as classificações, hierarquias, a sacralização das obras-primas, etc. A apresentação de obras eruditas e originais conduz a valorização de certos objetos em detrimento de outros, às vezes mais frágeis, mas importantes para o estudo da História da Arte. Como a disciplina é sistematizada no mesmo momento 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.[4]

No século XIX, a historiografia da arte sustenta-se também nos grandes sistemas filosóficos e estéticos, dentre os quais se destaca o pensamento hegeliano que formaliza novas concepções de arte, artista e história.[5] As obras são concebidas como absolutas e seus ideais são tão elevados, sendo praticamente, inatingíveis.

Hans Belting salienta que a falsa concepção de arte define o que uma obra deveria ser, mas que dificilmente seria realizável. Ela se formaliza enquanto um ideal romântico, mas não se concretiza. A perfeição da arte encontra refúgio na obra individual, agora portadora de "aura". Esse ideal faz emergir um verdadeiro culto às obras dos grandes mestres, que é estimulado também pelos museus, conduzindo assim mais à celebração de mitos do que à arte propriamente dita.[6]

Os românticos produzem uma verdadeira revolução epistemológica ao conceberem que o homem é dotado de faculdades de conhecimento, porém proporcionais às suas necessidades e ambições metafísicas. A razão se constitui como uma das faculdades do espírito, que diferentemente dos iluministas, penetra na sua própria essência com o fim de desvendar as realidades invisíveis ou objetos espirituais.[7]

Nesse momento, a história é concebida como um movimento progressivo de tomada de consciência do Espírito transcendental. Com isto, a historiografia da arte se ocupa de questões imateriais e transcendentais. É neste sentido, que o discípulo de Hegel (1770-1831), Karl Schnaase (1798-1875) acredita que a evolução da arte se processa em direção a um fim que lhe é próprio e que transcende a personalidade individual do artista e o contexto social. O destino da arte é guiar a humanidade ao longo dessa evolução histórica, que teria como projeto integrar a natureza e o espírito.[8]

As questões do absolutismo estético e do gênio, caras a Hegel, repercutem nas ações das vanguardas e nos discursos historiográficos que recorrem à estratégia de sacralização da arte e dos artistas. Com a emergência da arte moderna e dos discursos de ruptura e de 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. Elas 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 teorias e do conhecimento

---

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

[5] Para Hegel o objeto de estudo da história é a manifestação do processo divino absoluto do Espírito em sua caminhada gradual. Esta só é possível através da totalidade e finalidade do devir universal.

[6] BELTING, H. *Op. cit.,* p. 13-14.

[7] BAUMER, Franklin. *O pensamento europeu moderno*. Lisboa: Edições 70, 1990. vol II, p. 39.

[8] MCEVILLEY, Thomas. *Art, contenu et mécontentement*. La théorie de l'art et la fin de l'histoire. Nîmes: J. Chambond, 1994. p. 133-134. *Schnaase* partiu suas reflexões sobre a disciplina da filosofia e de suas convicções religiosas a respeito da arte para elaborar a História das Artes Plásticas em 8 volumes.

especializado, cujas fronteiras são bem limitadas. A fragmentação teórica é também decorrente da ausência de uma definição de arte. Assim, cada obra torna-se a representação de um programa que tem em vista uma teoria geral da arte.[9]

Hans Belting, no livro *Le chef-d'oeuvre invisible*, defende a tese de que a concepção de arte autônoma é uma descoberta moderna, que conduziu a nova noção de arte, cujo ideal não tem definição estabelecida. Assim, a arte moderna é portadora de idéias e a obra atua como demonstração das mesmas. Logo, a teoria da arte é realizada através da autoridade de obras particulares, porém consideradas universais por serem criadas a partir de idéias.[10] Além disto, o artista é livre para pesquisar, sendo as suas obras de caráter experimental e direcionadas à busca de formas puras, que atuam como agentes das idéias. O historiador alemão apóia-se nas reflexões filosóficas de Schopenhauer (1788-1860), que delimita a sua concepção moderna de obra de arte, em parte, pela separação da forma e da matéria, pois seu fim é portar o conhecimento da idéia. Para Schopenhauer, a verdadeira obra de arte transforma a experiência individual em direção às coisas que podemos ver em numerosos objetos ou obras, isto é, a forma pura ou a idéia.[11]

A valorização da forma repercute na moderna historiografia praticada por Heinrich Wölfflin (1864-1945), cuja abordagem formalista origina-se da crença de que a autonomia da arte e a concretização progressiva do absoluto na forma lhe são inerentes. Assim, ela é independente de fenômenos externos, como, por exemplo, as transformações sociais e os eventos históricos, pois ela os transcende. O formalismo, apesar de seu fundamento neo-kantiano, é tributário também de Hegel, no que se refere à noção de arte como atividade do espírito.

No plano historiográfico, conceber a autonomia da arte implica a possibilidade de desenvolver uma história interna da mesma, sem os condicionantes das funções sociais que possa exercer. Assim, a História da Arte é a história das formas e da beleza nelas contidas.

Wölfflin, no seu estudo sobre o *Renascimento e Barroco* (1889), elabora conceitos formais que delimitam os dois estilos de arte, de modo mais amplo. No entanto, mais tarde, ao estudar a forma de uma obra, ele procura analisar cada parte da mesma, pois a relação da parte com o todo pode revelar os tipos individuais do estilo. O desenho, a cor e a luz são elementos que auxiliam nesse processo de identificação. Ele estuda tanto o estilo de uma escola, quanto o de um país e individual, buscando na expressão da percepção que a arte porta o aperfeiçoamento das visões de mundo.[12]

Os formalistas, como Konrad Fiedler, Adolf Hildebrand e Wölfflin, praticam diferentes métodos e defendem distintas concepções de arte e idéias, porém delimitados pelos critérios internos, os quais relegam o conteúdo, as significações e os condicionantes externos da obra.

A estética do século XIX, pautada na autonomia, exerce papel importante nas reflexões que são incorporadas no campo da arte, pela crítica e produção, sendo que o juízo de gosto passa a ser também assimilado pelos próprios artistas.[13]

No século XX, a idéia de progresso em arte continua ainda filiada à noção de evolução espiritual da humanidade. É neste sentido que Wölfflin salienta Ticiano como um "grande indivíduo", isto é, um artista da história mundial no sentido hegeliano, que conduzia a humanidade em direção ao apogeu e ao fim da história.[14]

Essa concepção historiográfica permeia os estudos de outros historiadores mais recentes que Wölfflin, como os do norte-americano Clement Greenberg (1909-1994), cujas idéias se pautam no formalismo e na noção de absoluto. Em 1967, Greenberg escreve, por exemplo, que "os princípios de

---

[9] BELTING, H. *Op. cit.*, p.15.

[10] BELTING, H. *Op. cit.*, p. 21-22.

[11] BELTING, H. *Op. cit.*, p.15-16. Ele apresenta essa concepção em *Parerga und Paralipomena* (1815).

[12] WÖLFFLIN, Henrich. *Conceitos fundamentais de História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2000. p.9.

[13] BOZAL, V. (coord.) *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Madri: Visor, 1996. Vol. II, p. 191.

[14] MCEVILLEY, T. *Op. cit.*, p. 135.

valor objetivos" operam, sem a cumplicidade da pessoa. Seus julgamentos são "involuntários". Detentor do verdadeiro gosto saboreia-se o prazer de saber que em arte, as coisas se fazem, sem o seu domínio.[15] Estas idéias esboçadas de forma sintética justificam as suas dificuldades em aceitar a arte Pop. Como Wölfflin, ele pensa que a dinâmica da arte se processa no encadeamento e na continuidade, isto é, nos princípios que estabelecem as ligações do passado com o presente. Neste sentido, ele procura identificar as relações de ordem formal entre as obras.

Outra questão importante a salientar é que a filosofia moderna supervaloriza a arte moderna européia, declarando-a como a encarnação de critérios universais. Logo, um modelo hegemônico a ser seguido, no qual as diferenças estéticas e culturais não são consideradas e terminam interferindo na historiografia da arte.

Thomas McEvilley, em *Art, contenu et mécontenement,* apresenta as vanguardas divididas entre a defesa da concepção romântica e idealista de arte e uma atitude crítica em relação aos conceitos vigentes. A primeira seria aquela liderada por um grande número de artistas, Malevitch, Kandinsky, Mondrian, etc., que busca através da arte se aproximar do Sublime e do absoluto; enquanto Duchamp seria a figura emblemática que lideraria a postura crítica e desmitificadora da experiência artística.

O historiador norte-americano acredita que a arte moderna defende dois pontos de vista, que ele considera complementares e inseparáveis: a história e o indivíduo. A história como força motriz que faz avançar as mudanças e o progresso, ao passo que o indivíduo seria estimulado pela importância que a história lhe confere, sendo considerado como o herói portador de inovação que aciona o mundo social.[16] Nesta acepção, o original e o novo seriam as forças diretivas da história.

Para Belting, os artistas de vanguarda que renunciam e se opõem à noção de obra de arte romântica e ao mito do grande mestre de arte, como Duchamp, colocam em descrédito o estatuto da obra e salientam o seu anacronismo. Eles assumem uma posição contrária e crítica em relação às concepções vigentes ainda nos museus e academias. Suas propostas não correspondem mais a esses ideais míticos e transcendentais. Belting pensa que a natureza utópica da arte moderna entra em conflito com o caráter acabado e limitado das obras individuais e experimentais, que antecipam a arte do futuro e se projetam além delas mesmas.[17]

No campo da historiografia da arte moderna, observa-se a preponderância dos pensamentos iluminista e romântico, visto que muitos historiadores consideram os movimentos de vanguarda, a partir da análise da evolução das inovações, dentro de uma perspectiva temporal linear e teleológica: o seu fim é o progresso espiritual. Esta acepção de tempo mesclada com o mito do sagrado focaliza o encadeamento ordenado de soluções formais, acentua o discurso especializado e relativamente independente de outros campos de conhecimento e práticas culturais, assim como hipervaloriza o caráter heróico dos artistas que inventam e criam incessantemente o novo em busca de um fim de natureza transcendental. Assim, a abordagem formalista encerra o processo de interpretação da arte, não conduzindo a outras interrogações, nem ao vislumbramento da sua complexidade. No entanto, permite a ilusão da existência de unidade na disciplina, pois esse enfoque pode ser utilizado em diferentes práticas artísticas e momentos históricos. As monografias decorrentes, com pretensões totalizadoras, também se valem dessa prática historiográfica, acentuando as relações de sucessão e continuidade em busca da perfeição absoluta da arte. Entretanto, a sucessão de formas é resultante de certas descontinuidades, das quais emerge o novo e que não são justificadadas pelo formalismo.

Neste sentido, Wölfflin destaca em *Conceitos fundamentais da História da Arte* (1915) que o objetivo da história científica da arte é descobrir a lei natural que opera as transformações em arte. A lei natural estaria relacionada com o olhar humano. Para ele, a capacidade de ver tem também a sua

---

[15] GREENBERG, C. Complaints of an art critic. *Artforum*, out. 1967. IN: MCEVILLEY P. *Op. cit.*, p. 147.

[16] MCEVELLEY, T. *Art,* contenu et mécontentement. La théorie de l'art et la fin de l'histoire. Nîmes: Jacqueline Chambon, 1994, p. 122-124.

[17] BELTING, H. *Op. cit.*, p. 18.

história e o descobrimento desses estratos óticos deve ser considerado como tarefa primordial da história artística.[18]

Outra concepção de história vinculada à noção de progresso é aquela cognitiva, oriunda do pensamento kantiano, que tem como principal expoente Erwin Panofsky (1892-1968). Ele exerce, no século XX, função expressiva nos EUA, onde se torna autoridade respeitável com o 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. Ele, ao não aceitar os pressupostos do formalismo, não olha o quadro e os aspectos estéticos e sensíveis do mesmo, preferindo trabalhar com as múltiplas fontes literárias para entender os significados das alegorias e símbolos e como estes foram mantidos ou transformados com o tempo em diferentes sociedades. A sua história da arte é a história da significação, a qual tem o caráter meramente informativo e de conhecimento. Ele se detém apenas nas categorias relativas à representação objetiva que homogeneízam a obra como parte de um conjunto, no qual ela perde a sua identidade e o seu caráter sensível.[19]

A História da Arte, como conhecimento objetivo, está marcada pela positividade e ainda muito presente na historiografia, principalmente, naquela que se apóia na Semiologia, que tem como fim identificar os significados das imagens e as mensagens, das quais elas são portadoras.[20] O discurso das certezas norteia este método de abordar a obra, cujas origens situa-se no campo da lingüística, tendo assim a convicção de que a mesma é plausível de ser lida e traduzida em busca da verdade.[21]

Hoje, essas abordagens historiográficas não permitem a compreensão da complexidade da arte contemporânea, que se produz a partir de mudanças substanciais em relação à arte moderna. As práticas artísticas das últimas décadas, como performances, instalações, vídeos, etc., colocam em xeque o estatuto da obra de arte, da peça única, se rebelando contra o mercado de arte e se alinhando, conforme Jean Baudrillard, ao destino físico dos objetos degradáveis.[22] As formas efêmeras são desprovidas de intenções originais da peça única. Conforme Joseph Kosuth, o artista não se exprime mais por meio da autoridade da obra assinada, mas faz proposições[23] ou utiliza o seu próprio corpo procurando suplantá-lo, assim como a sua palavra ou a sua fala no vazio que essa deixou. Em lugar da obra surge o espetáculo, que fica registrado pela fotografia ou vídeo.

O olhar crítico do artista em relação às convicções da arte moderna – autonomia, originalidade, autoria, teleologia – levam à banalização do gesto criador, ao empréstimo de formas, materiais, técnicas e linguagens do mundo massificado, do consumo e da comunicação, não possibilitando mais ao historiador a manutenção de enfoques, essencialmente, formalistas e idealistas da obra e do artista, ou apenas dirigidos à representação.

A história da totalidade, da unidade espiritual, da temporalidade linear e do progresso do Espírito também foi discutida nas obras de Michel Foucault, como *Arqueologia do saber* (1968) e *Ordem do discurso* (1970), onde ele coloca em questão as concepções de História fundamentadas no pensamento filosófico hegeliano.[24]

Hoje, os artistas retornam às artes do passado e, mesmo, moderna, fazendo assim um percurso retrospectivo, sem produzir a retórica das rupturas das vanguardas históricas. Apesar das transformações, suas práticas continuam sendo desenvolvidas a partir de idéias e intenções, porém as últimas

---

[18] WOLFFLIN, H. *Op. cit.*.,p. 23.

[19] Ver o método icnológico do autor no livro: Significado nas artes visuais. São Paulo: Perspectiva, 1991. Essa historiografia condiciona-se à visão de ciência e às dificuldades vividas por Panosfsky e outros que fogem do nazismo e do controle ideológico.

[20] A iconologia aproxima a interpretação da arte das estruturas lingüísticas ao buscar a gênese das imagens, conduzindo à Semiologia.

[21] Poder-se-ia ainda destacar a História Social da Arte, cujos expoentes são Frederik Antal e Arnold Hauser, que se apóiam no materialismo histórico.

[22] BAUDRILLARD, J. *Le système des objets*. Paris: Gallimard, 1968. p. 127.

[23] BELTING, H. *Op. cit.*, p. 499.

[24] No caso da historiografia da arte, o pensamento de Kant não pode deixar de ser destacado.

não se revestem mais de aspirações utópicas. Segundo Belting,[25] o papel consciente do olhar retrospectivo do artista 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.

Essas mudanças não se enquadram nos critérios da historiografia tradicional, de obras originais e eternas, de evolução e progresso espiritual, de arte universal monolítica ou restrita às categorias, tais como pintura, escultura, gravura e desenho. A sua complexidade amplia-se, à medida que o historiador observa a pluralidade, a fragmentação, a mudança de estatuto da obra e a função assumida pelos artistas de reinterpretarem o passado.

As vinculações da arte contemporânea com outros campos do saber e das atividades culturais acentuam os questionamentos da História da Arte que até então trabalhava com o conhecimento especializado e restrito a abordagens cerceadoras, internas ou externas às obras. Além disto, 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 e do estatuto da obra? Como o historiador pode trabalhar com obras efêmeras, cuja memória só é mantida por meio do registro fotográfico e do vídeo, considerando que os mesmos apresentam 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 e a integração com outras atividades cotidianas conduzem a uma série de questões, levando as antigas certezas a se desagregarem. Elas nascem de perguntas que não foram postas, anteriormente, e nem mesmo colocadas à prova pelos distintos procedimentos metodológicos utilizados pelos historiadores.[26]

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 a repensar o 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, no papel que a arte exerce neste mundo, no estatuto da obra, nas suas funções e 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, formas e artistas, mas como cultura visual produzida por homens e grupos sociais que colaboram nas expressões de sentidos de mundos. Isto, entretanto, não significa o abandono do artista-indivíduo e das singularidades de sua obra, já que elas revelam, ao mesmo tempo, a sua individualidade e a sua relação com o seu meio cultural.

No momento em que as dimensões de sentidos partem das esferas culturais, que o sujeito não é mais considerado o agente de transformações históricas, que as teleologias desaparecem, os programas e projetos normativos enfraquecem, a História da Arte deve enfrentar essas mudanças de paradigmas com os quais ela se norteava. Ela é assim obrigada a repensar suas teorias e metodologias.

A historiografia atual está em construção, ela não tem formas definidas. Os historiadores e filósofos da arte têm feito revisões epistemológicas com o fim de buscar soluções diante da complexidade e das interrogações que as práticas contemporâneas colocam. É nesse sentido que os estudos, as reflexões teóricas e as metodologias têm sido retomados, como aqueles produzidos por Alby Warburg (1866-1929) e Carl Einstein (? – 1940).

Warburg, contemporâneo de Wofflin, opõe-se ao formalismo e ao positivismo dominantes na historiografia da arte do início do século XX, propondo o desenvolvimento de estudos interdisciplinares.[27] Ele tece as relações entre as experiências individuais e os sistemas simbólicos vinculados às tradições

---

[25] BELTING, H. *L'Histoire de l'art est-elle finie?* Nîmes : J. Chambond, 1989. p. 79-80.

[26] KERN, Maria Lúcia. Colóquio Brasileiro de História da Arte. 23. *Anais.* Rio de Janeiro, 200 p.

[27] Warburg apóia-se em parte na historiografia de Jacob Burckhardt – Escola de Viena – que se notabilizou pela criação de uma História Cultural, na qual a arte é considerada peça fundamental para o seu estudo.

culturais, dentre os quais a arte é um meio de expressão. Além disto, ele difere de seu tempo porque não considera a noção de ruptura, mas trabalha com as continuidades e permanências. Ele cria o método iconológico e recorre a instrumentos analíticos interdisciplinares que permitem a análise dos contextos sócio-culturais em que as obras foram produzidas, procurando as suas gêneses e significações. Porém, Warburg não se atém apenas no estudo dos símbolos e alegorias como Panofsky.[28] O método iconológico tem em vista se constituir como a primeira etapa de suas pesquisas, isto é, assegurar um estoque de conhecimentos históricos e literários indispensáveis para analisar as representações.

Warburg, nos seus estudos sobre o Renascimento, é pioneiro da História social da arte porque, ao trabalhar com o objeto artístico, considera a trama de relações que se estabelecem entre os mecenas, humanistas e artistas, assim como a função social exercida pela obra naquele momento.[29] Além dessa trama de relações, ele estuda as redes culturais construídas entre os centros econômicos do norte europeu e do sul, assim como a mentalidade dos artífices, artistas e clientes. Analisa também a identidade social dos colecionadores e o estímulo que dão para a renovação do gosto. Para Warburg, o estilo e o gênio não são graças divinas, mas resultantes de uma "energia consciente" e da "vontade social".

A originalidade de seu método, na época, consiste em relacionar as imagens e documentos escritos, interrogar as obras, não somente sob ponto de vista formal, mas também de seus sentidos e funções. Nessas conexões estabelecidas, Warburg, insere tanto obras clássicas eruditas, quanto efígies de rituais funerários e objetos de caráter popular, elucidando assim a cultura visual da época focalizada. A sua História da Arte apresenta o caráter associativo, cujos métodos e interpretações são sempre renovados diante de novas pesquisas. Neste sentido, ele estabelece a relação da pintura de Botticelli com expressões gestuais, com a dança, identificando-as com as paixões e emoções, pois acredita que a imagem não se constitui como um saber fechado, mas como um movimento que requer as dimensões antropológicas do ser e do tempo. A partir dessas conexões com outros campos do conhecimento, da recorrente busca de questionamentos e soluções ele repensa a disciplina, abandonando a linearidade, as tipologias e desenvolvendo o conceito de *pathosformal* que inaugura uma nova percepção do Renascimento. Esse conceito se elabora pela observação das imagens, através dos gestos e movimentos das figuras, de diferentes estados psíquicos. A partir do *pathosformal* ele verifica o caráter híbrido da arte do Renascimento, rompendo assim com a visão homogeneizadora do formalismo de Wölfflin.[30]

Outro historiador alemão, que só é reconhecido, na Europa, mais recentemente, é Carl Einstein.[31] Entre 1910 e 1930, ele desenvolve uma prática historiográfica pautada no questionamento de conceitos e métodos e num pensamento aberto a outros campos da ciência, pois tem consciência que o saber específico não possibilitaria a compreensão da complexidade das imagens artísticas. Ele escreve para a revista *Documents*,[32] produz livros, podendo se destacar os estudos a respeito do Cubismo, de Georges Braque e da estatuária africana. É em Paris que ele conhece o Cubismo e percebe a importância da invenção de Picasso e Braque, pelo fato de que, transformando as formas plásticas, eles transformam a visão e, assim, as coordenadas do pensamento. A criação de novo espaço pelo Cubismo é analisado por Einstein, como a negação e a decomposição do espaço antropocêntrico clássico. Isto significa a

---

[28] O conceito de tradição emerge de seus estudos, porém não apenas na acepção de vínculo com o passado, mas também como reconstrução da história.

[29] Vide: WARBURG, A. *Essais florentins*. Paris: Klincksieck, 1990.

[30] Ver DIDI-HUBERMAN, G. Savoir-mouvement. IN: MICHAUD, Philippe A. *Aby Warburg et l'image em mouvement*. Paris: Macula, 1998. p. 7-22. DIDI-HUBERMAN, G. L'Image survivante. *Histoire de l'Art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Minuit, 2002.

[31] Ele é introduzido na França em 1978, por Jean Laude no catálogo da exposição *Paris-Berlim 1900-1933*, no Centro Cultural Georges Pompidou. Einstein foi discípulo de Wölfflin e George Simmel e depois de formado se afastou do meio acadêmico. DIDI-HUBERMAN, G, *Devant le temps*. Paris: Minuit, 2000. p. 163-164.

[32] A revista *Documents – Doctrines, Archéologie, Beaux-Arts, Etnographie* é criada, em 1929, por Georges-Henri Rivière, na época diretor do Museu do Homem. Einstein participa do seu comitê editorial e Georges Bataille como secretário e redator. Como seu sub-título evidencia, é uma revista de caráter pluralista para a qual os surrealistas colaboram e cujas metodologias são muitas vezes experimentais. Ele escreve para outros periódicos alemães importantes, nos anos 20, como, por exemplo, *Propyläen-Kunstgeschichte* e *Kunsliteratur*.

decomposição do saber humanista, enquanto a colagem evidencia a destruição da realidade convencional. [33] Para ele, a tarefa da História da Arte seria a de compreender as imagens da arte, fenômeno que conduziria ao "entendimento de sua eficácia como fundamentalmente sobredeterminada, alargada, multifocal, invasiva." É em todas as frentes do pensamento – matemática, filosofia, psicanálise... – que a imagem exige ser experimentada e que Einstein procura compreendê-la.[34]

Ele concebe a História da Arte como uma luta, um conflito, uma tensão, difícil de ser apaziguada, porque como fato, ele quer pensá-la como conflito e luta de formas contra formas de experiências óticas, de espaços inventados e de figurações sempre reconfiguradas. Como discurso que requer a interpretação dessas figurações e reconfigurações, ele procura exercer uma luta, contrapondo pensamentos, não aceitando a clausura da disciplina praticada no meio acadêmico. Einstein constrói uma História da Arte contra o modelo estético do juízo de gosto kantiano e idealista, visto que a obra não é destinada a agradar à sensibilidade, sendo a seu ver um conhecimento fundamental. Ele critica assim os critérios de beleza, que levam à adoração das obras fazendo delas verdadeiros fetiches. Didi-Huberman salienta a importância de seu pensamento, visto que hoje, a filosofia analítica anglo-saxã tenta criar uma estética normativa.[35]

Einstein, no seu estudo sobre Georges Braque, acredita que o historiador ao julgar a arte pelo critério estético da beleza se recusa em afrontá-la, pois acabaria isolando-a do conjunto da história, bem como de seus procedimentos formais e da sua eficácia antropológica. A estética ignora a imagem, a sua relação com a produção de saber e o uso do pensamento, apoiado na força mítica pelo viés de uma metafísica da totalidade. Para ele, a "missão da história da arte reside (...) num estudo das condições que engendram as obras, e não num simples alinhamento histórico e descritivo das imagens".[36]

As suas reflexões sobre história da arte não são apenas teóricas, mas também práticas, sobretudo, aquelas realizadas no estudo da estatuária africana. Neste, ele propõe o método genealógico, no qual a origem e a novidade combinam-se dialeticamente, porque a origem não é pensada como fonte do futuro e nem a novidade é pensada como ruptura com o passado. Einstein procura analisar as esculturas africanas ultrapassando seu caráter etnográfico, religioso ou como refém do uso que a arte moderna faz delas. Ele parte da consideração do Cubismo, do espaço tridimensional, buscando analisar a experiência formal e rearticulando nela os elementos antropológicos próprios às culturas africanas. "É passando do geral para o particular que a etnografia pode oferecer novos temas de estudo ao historiador da arte".[37] Assim, ele acredita que abre caminhos para a pesquisa pontual das artes africanas. Einstein cria uma nova metodologia, na qual concilia a história da arte e a antropologia, sem deixar de produzir a análise formal das obras. Esta análise se faz via Adolf Hildebrand que afirma a exigência formalista da "visão à distância" da escultura e que Einstein a articula com as condições culturais e religiosas africanas, partindo da noção de espaço do Cubismo.[38]

Como se pode observar, as reflexões teóricas e os métodos desenvolvidos por esses historiadores alemães nos permitem verificar que eles se atêm às questões internas e externas às obras, recorrem a outros campos do conhecimento e estabelecem uma rica trama de associações que possibilitam chegar a respostas diversas daquelas homogeneizadoras, idealistas ou com enfoques utilitaristas, como no caso das artes africanas. Essas questões trabalhadas por eles estão sendo retomadas, pois se inserem no debate epistemológico que ocorre no campo da História da Arte, no qual o estatuto da obra, intenções, usos, funções e fins estão em pauta, porém sem esquecer que a arte tem um pensamento visual que

---

[33] DIDI-HUBERMAN, G. *Devant le temps. Op. cit.,* p. 196-198. A colagem é também interpretada como a reafirmação do fazer artesanal diante da mecanização do mundo moderno.

[34] DIDI-HUBERMANN, G. O anacronismo fabrica a história: sobre a inatualidade de Carl Einstein. IN: ZIELINSKY, Mônica. *Fronteiras*: arte, críticas e outros ensaios. Porto Alegre: UFRGS, 2003. p. 24-25.

[35] DIDI-HUBERMAN, G. *Op. cit.*, p. 27-28.

[36] EINSTEIN, C. Georges Braque p. 17-8. IN: DIDI-HUBERMAN, G. *Op. cit.,* p. 33.

[37] EINSTEIN, C. La sculpture nègre. p. 3 e 5. IN: DIDI-HUBERMAN, G. *Op. cit.*, p. 46.

[38] DIDI-HUBERMAN,G. *Op. cit.*, p. 43-6.

lhe é próprio. Com isto, não se pretendeu apresentar essas metodologias como receituário, face à pluralidade de métodos possíveis, mas expor de modo sintético estudos pouco conhecidos no Brasil para se inserirem no debate contemporâneo. A História da Arte está em construção, devendo nesse processo dinâmico e mutante procurar iluminar o objeto visual na sua complexidade e na intricada rede de relações.