

Historiografia da arte face às mudanças de paradigmas: memória e tempo

Maria Lúcia Bastos Kern
(PUCRS/CBHA)

Resumo

A presente comunicação tem o fim de revisar e apresentar reflexões teóricas e propostas para a historiografia da arte, motivada pela consciência do esgotamento do caráter unitário e totalizante da disciplina, cujas teorias e normativas a condicionaram a sistematização da memória, baseada numa ordem cronológica e evolutiva de obras selecionadas em busca de um sentido e do progresso.

Palavras-Chave

Historiografia da Arte, Memória, Tempo.

Resumé

Cette communication a pour but examiner et présenter des réflexions et des propositions théoriques à l'historiographie de l'art, motivé par l'épuisement de la nature totalisante et unitaire de la discipline, dont les théories et les normes d'étudier la mémoire repose sur un certain ordre chronologique et évolutive des œuvres sélectionnées à la recherche d'une direction du progress.

Mots-Clés

Historiographie de l'Art, Memoire, Temps

Nas últimas décadas, têm sido efetuadas revisões nesse campo do conhecimento, concernentes aos problemas evidenciados nos paradigmas científicos e as questões de memória e tempo têm sido reavaliadas. Interrogar e refletir a respeito dos modelos de tempo representa atravessar a espessura de distintas concepções de memória. O pensamento relativo ao tempo no Ocidente tem origem na visão judaico-cristã, teorizada por S. Agostinho, e que se secularizou, segundo Koselleck, na noção de horizontes de expectativas, alicerçada em campos de experiência, possibilitando ao presente histórico o permanente ponto de encontro da recordação e esperança.¹ Essa visão de tempo permeia os modelos historiográficos na modernidade.

O primeiro estudo historiográfico é a *Vida dos artistas* (1550), de G. Vasari (1511-1574), em que relata a biografia de Cimabue aos célebres artistas do Renascimento. O autor, como artista, conhece em profundidade as atividades exercidas pelos colegas em diferentes cidades. O seu conhecimento deve-se, em parte, aos contatos com as obras e concepções estéticas, fatos que o estimulam a desenvolver um pensamento teórico, que acrescido pelo interesse como colecionador de desenhos, colaboram para o empreendimento historiográfico. Ao se basear na premissa de que o desenho é mais importante do que a cor, ele a utiliza para avaliar o talento dos artistas e enfatizar a arte florentina, sem deixar de considerar as normativas do classicismo para julgar as obras. O clássico, na sua temporalidade histórica, é explicado por meio do modelo biológico de crescimento, maturidade e envelhecimento, que se formaliza numa visão de tempo cíclico e que justifica os momentos do seu “renascer”. Assim, a classificação cronológica é ordenada da ausência de beleza, da arte bizantina (infância), à consagração de Miguel Ângelo, símbolo da maturidade, do progresso e da perfeição. Vasari compara três épocas para destacar a superioridade do presente e identificar Miguel Ângelo como gênio e Deus.² O seu objetivo é fazer história como *magistra vitae*, daí a consagração dos artistas selecionados, e dar um sentido narrativo evolutivo, cuja meta é o clássico.

Na modernidade, o prestígio das ciências naturais é crescente, chegando a invadir todos os níveis de seu entendimento do mundo, incluindo a própria reorganização epistêmica.³ Desde Vasari a J.

1 CATROGA, F. Memória, história e historiografia. Coimbra: Quarteto, 2001. p. 18

2 VASARI, G. Vie des artistes. Paris: B. Grasset, 2007. p. 347.

3 CATROGA, F. Os passos do homem como restolho do tempo. Coimbra: Almedina,

Winckelmann (1717-68), os pressupostos e métodos dessas ciências são aplicados na historiografia, sendo que a noção de tempo biológico cíclico é ainda mantida no século XVIII, em pleno Iluminismo. Neste momento, Winckelmann sistematiza a disciplina de História da Arte como conhecimento, desligada das tradicionais hierarquias entre razão e sensibilidade, de origem platônica (desenho e cor), que nortearam o pensamento artístico. O historiador alemão também concebe o apogeu da arte com o classicismo e em *História da arte da antiguidade* (1764), destaca que a disciplina “deve mostrar a sua origem, o seu crescimento, suas modificações e queda, bem como ensinar os diversos estilos dos povos, épocas e artistas.”⁴ Ele abandona os critérios normativos clássicos e introduz a crítica do conhecimento, fazendo da História da Arte uma disciplina autônoma, que tem o fim de estudar a antiguidade com vistas a projetar o futuro.

Com o Iluminismo, as reflexões sobre o devir são permeadas pela ideia de progresso e perfeição, apoiadas por consistentes aprofundamentos filosóficos. O presente e o futuro são qualificados como épocas de autonomização e emancipação racional (Kant), funcionando o passado como uma espécie de *preparação* (com avanços e recuos) de um itinerário que só no *por vir* realizaria, plenamente, a essência perfectível da natureza humana. Esta meta leva o homem à luta contra a sua própria natureza (paixões e vícios), a abandonar os determinismos biológicos e a seguir o caminho “sob os imperativos da razão e da liberdade”, bem como a “organizar a sociedade de acordo com seus ditames.” Assim, a história só tem sentido se for entendida como “produto da *ação*”, na sucessão progressiva e teleológica, em que o presente possa ser pensado como produto de escolhas, nas quais o homem pode “continuar a progredir.” A História é concebida na sua dinâmica temporal e o homem na busca de perfeição. O tempo adquire sentido acumulativo e contínuo em direção ao devir, enquanto o passado se configura como *preparação*, o presente como *anunciação* da verdade e o futuro como a promessa de *consumação*. Para Kant, a promessa não é garantida, mas se constitui em possível tendência de caráter ético-racional.⁵ Nessa época, a ciência concebe a natureza pela imutabilidade e constância. Fato que justifica também

2009, p.221

4 BORNHEIM, G. Introdução. IN: WINCKELMANN, J. Reflexões sobre a arte antiga. P. Alegre: Movimento/UFRGS, 1975. p. 23. A visão cíclica passa a ser aplicada no estudo dos estilos.

5 CATROGA, F. Os passos do homem como restolho do tempo. Op. Cit. p. 164-9.

a História ser pensada de modo distinto das ciências naturais e a enfatizar a ação do homem como sujeito, definido como ser racional.

Winckelmann, integrado ao pensamento moderno, ao estudar a arte grega antiga, estabelece a articulação do presente com o passado, para projetar o futuro e afirmar o sujeito histórico como agente de mudanças. Ele faz da arte um dos meios pelo qual o projeto de modernidade possa ser concretizado e inaugura um fenômeno inédito ao delimitar a ação do sujeito pela retomada da origem da arte como meio de produzir o novo. Ao afirmar o sujeito histórico, ele produz uma grande transformação, porque define a sua entidade e o afasta do destino providencialista de teor divino⁶ e dos determinismos biológicos.

Com a emergência da disciplina de História da Arte, contemporânea ao aparecimento dos museus, da crítica de arte e da Estética constitui-se o campo de conhecimento e institucional próprio da arte, o qual interfere na autonomia da criação artística ao traçar teorias normativas e segui-las com certo rigor, buscando dar um sentido unitário permeado pela ideia de evolução e progresso. Essa concepção de tempo permanece com Hegel, que interioriza no tempo da arte, uma espécie de duração e destino. Para tal, estabelece a dialética que dirige a continuidade da arte e se fundamenta, primeiramente, no Espírito, depois no Absoluto e que deve se encontrar finalmente como Espírito Absoluto. A sua noção de tempo é concebida em direção a um futuro misterioso, mas inevitável que se torna a base filosófica da historiografia, a partir do século XIX.⁷ As grandes histórias universais da arte emergem nesse momento, estruturadas em narrativas que buscam dar unidade e sentido evolutivo às obras.

Hegel procura uma justificativa filosófica para a história da evolução da arte, devendo a mesma ser comum a todos os povos e tempos, a partir do discernimento do seu papel histórico e conclui que ela é símbolo de visão de mundo, *Weltanschauung*. Ele introduz ainda outra explicação para a ideia de repetição cíclica de uma forma particular, como o classicismo, que não termina motivado pelo declínio, mas está relacionado ao desenvolvimento mental e cultural que não se repete. Com essa justificativa, o filósofo reconcilia o es-

6 BOZAL, V. Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporaneas. Madri: Visor, 1996. p. 23.

7 THUILLIER, J. Théorie générale de l'histoire de l'art. Paris: O. Jacob, 2003.p.116-18. Pensamento distinto de Kant, cuja noção de futuro é prometida e não determinada. O Iluminismo acentua a importância do sujeito e da razão, e o Romantismo enfatiza a ideia de Deus, sendo o belo concebido como Espírito Absoluto. O conteúdo da religião e da cultura ocupa uma hierarquia mais elevada do que a arte.

pírito e o mundo e estabelece nova relação da arte com a história, como uma tomada de posse do mundo pelo espírito. Mesmo que a arte continue, sua forma não pode satisfazer mais o espírito. Assim, a arte enquanto manifestação sensível do espírito assume a função histórica, podendo se tornar objeto da história universal, visto que ele concede a ela nova modalidade de compreensão e estabelece as bases da historiografia.⁸ Entretanto, a sua história da arte é pensada pela morte de suas figuras e seus objetos singulares, como a contemplação de um mundo passado que não desempenha outra função. Para Hegel, o historiador deve encarnar o conteúdo total do Espírito da forma, através de movimento continuado, no qual ela morre ao revelar para a história sua própria verdade. O problema da História após Hegel é que ela se apóia no pressuposto de que a verdade só pode ser proferida depois da morte.⁹

Após o Romantismo, ocorre a progressiva separação entre historiadores da arte e artistas, visto que os primeiros não reconhecem mais os artistas e as obras de seu tempo, deixando de analisá-las. Essa separação se processa no momento em que a História da Arte se torna disciplina autônoma e acadêmica, apesar de Quatremère de Quincy, em 1815, já ter questionado a desconexão da arte com a vida, ao criticar a disciplina e os museus por esse afastamento, em *Considérations Morales sur la destination des ouvrages de l'art*.¹⁰

A autonomia da disciplina e da arte levou H. Wölfflin (1864-1945) a afirmar que é possível fazer “História da Arte sem nome”, isto é, sem artista já que ele apenas executa aquilo que é conceituado por Hegel, como “espírito do tempo”. Os artistas também começam a não evocar os mestres do passado como modelos e adotam a missão de vanguarda, afirmando sua autonomia, o caráter militar de suas ações e direcionando a arte para o devir.

Wölfflin, em *Conceitos fundamentais da história da arte* (1915), afirma que o estilo como a natureza é imutável, defendendo a noção cíclica do tempo em arte, formada pelas fases antiga, clássica e barroca. Para estudar estas fases, o método rigoroso formal é, para ele, o mais adequado, mas que, hoje, evidencia certa permanência e homogeneidade em cada ciclo, ao se estruturar sob o dualismo: linear e pictórico; forma aberta e fechada etc. A partir dessa acep-

8 BELTING, H. *L'Histoire de l'art est-elle finie?* Nîmes: J. Chambond, 1989. p. 19-22.

9 DIDI-HUBERMAN, G. *Devant l'image*. Paris: Minuit, 1990. p. 59-63.

10 BELTING, H. *O fim da História: Uma revisão dez anos depois*. S. Paulo: Cosac & Naif, 2006. p. 193.

ção, ele destaca que é preciso “uma história da arte em que se possa seguir, passo a passo, o surgimento da visão moderna” e que descreva, “numa série sem lacunas”, a sequência dos estilos,¹¹ num sentido cíclico e evolutivo.

No prefácio da 6ª. Edição (1943), ele modifica, em parte, sua noção de tempo em arte quando destaca que “dentro do processo geral da evolução é possível distinguir evoluções isoladas, fechadas em si mesmas, e que, nesses períodos, a linha de evolução apresenta certo paralelismo”. Ele afirma ainda que a evolução nem sempre é sincrônica, nas diferentes artes, podendo coexistir heterogeneidade de imagens num mesmo tempo, decorrente das distintas atmosferas ópticas em diferentes povos. Entretanto, salienta que essas desigualdades não anulam a importância da evolução, porque podem se unir em um estilo comum próprio a uma geração.¹²

No século XIX e parte do XX, domina na historiografia a noção de “espírito do tempo” que é contestada pelas vanguardas devido ao seu caráter homogêneo, face à diversidade de suas ações em prol da invenção e do devir. Entretanto, a historiografia continua, em geral, atrelada ao historicismo¹³, numa concepção de tempo unitário e evolutivo e de arte universal. Ela centraliza seus estudos em artistas ou movimentos, cujas obras se pautam pela autonomia, qualidade e originalidade segundo a visão de mundo de seu tempo, bem como exalta seus feitos criativos pelo fato deles anunciarem o futuro, numa orientação teleológica. As noções de progresso e espírito absoluto são os fins adotados, em parte, pela historiografia. O “espírito do tempo” aparece muitas vezes interligado à ideia de cosmovisão de mundo cara a Panofsky, apesar de alguns historiadores contestarem essas noções, tendo em vista a percepção de que o tempo da arte é um tempo próprio que na realidade é plural e heterogêneo.

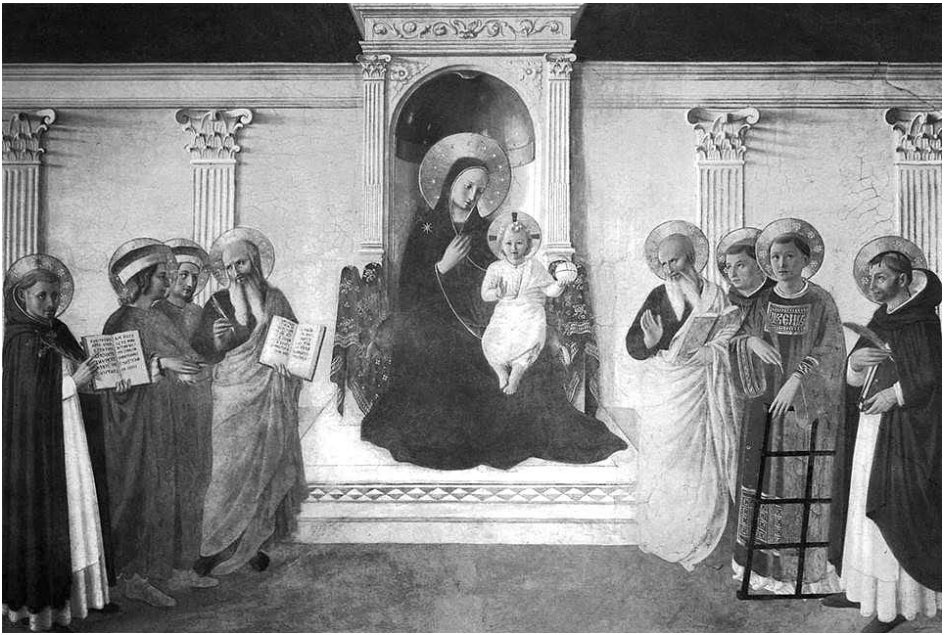
Na atualidade, Didi-Huberman percebe a necessidade de revisar esses paradigmas, fato que o conduz a fazer a arqueologia crítica das modalidades de pensar o tempo e a memória e a refletir sobre os valores que estão conectados com os mesmos. Assim, pensar o tempo é interrogar a disciplina, seus modelos de análise, a história.¹⁴

11 WOLFFLIN, H. Conceitos fundamentais da história da arte. S. Paulo: Martins Fontes, 2000. p. 202.

12 WOLFFLIN, H. Conceitos fundamentais da história da arte. Op. Cit., p. X – XI.

13 O historicismo baseia-se na ideia de memória oriunda da noção de sociedade como organismo ou totalidade, na qual os sujeitos sociais são postulados como motores imanes do dinamismo histórico.

14 DIDI-HUBERMAN, G. *Devant le temps*. Paris: Minuit, 2000. p. 13.



Fra Angelico

Santa conversação, 1438-50

Afresco, 1597 x 273cm

Convento de São Marco

Florença



Fra Angelico

Bosque para os frades, 1450
Têmpera sobre madeira, 174 x 174cm
Museu de São Marco, Florença

Para atingir tal fim, ele parte do exemplo da pintura de Fra Angélico, “Santa Conversação” (1438-1450), que se encontra no convento de São Marco, em Florença. Huberman observa que essa pintura constitui a interpretação específica de uma tradição textual recolhida na biblioteca de São Marco, bem como a sobrevivência de antiga tradição figural, oriunda de Bizâncio, do uso litúrgico de pedras semipreciosas multicoloridas, via arte gótica e obra de Giotto. Para ele, diante dessa imagem o presente não cessa de se reconfigurar, pois ela tem tanto de memória quanto evidência de presente e futuro. A pintura florentina do Renascimento ao ser analisada pelas bordas e margens, poderia ser apreendida sob etiqueta de arte abstrata devido às manchas coloridas. Fra Angélico representa o momento mítico da Encarnação e revela a sua devoção espiritual, que não o obriga à representação do visível. O estudioso verifica diante da singularidade pictural que é necessário revisar os métodos da História da Arte, visto que os inúmeros estudos sobre arte florentina não se detiveram, rigorosamente, na imagem e a identificaram com representações visíveis próprias ao Renascimento.¹⁵ Entretanto, para Fra Angélico e os religiosos, condicionados à concepção medieval, figurar o mundo sagrado significava se afastar do visível.¹⁶

Huberman considera que nem a iconologia de Panofsky e a semiologia deram conta da complexidade dessa imagem e que as considerações que Michael Baxandall, como historiador social da arte, propõe não são satisfatórias. A relação que ele estabelece da pintura com os sermões de seu tempo e o texto do humanista Cristoforo Landino, de 1481 (trinta anos após a morte do artista), a respeito da recepção da obra não são pertinentes, porque não há concordância de tempos; e os sermões não são elementos de comparação, visto que a devoção de Fra Angélico, revelada na obra, não é resultante do estilo dos mesmos, mas da espiritualidade e representação do momento mítico. O artista preserva o pensamento da Escolástica e o latim medieval, enquanto o humanista Landino utiliza o latim clássico.

Essa pintura evidencia distintas memórias, fenômeno que conduz Huberman¹⁷ refletir sobre a temporalidade, ao observar as sobrevivências, os anacronismos e os reencontros de temporalidades contraditórias e descontínuas que compõem a imagem. A partir desse estudo e outros, ele defende o anacronismo como meio fecundo

15 DIDI-HUBERMAN, G. *Devant le temps*. Op. Cit.p. 10-11.

16 DIDI-HUBERMAN, G. *Fra Angelico*. Paris: Flammarion, 1995. p. 12.

17 DIDI-HUBERMAN, G. *Devant le temps*. Op. Cit.p. 10 – 39.

de entender as imagens, quando afirma que o historiador não pode se contentar em fazer a história da arte apenas sob ângulo da *euchronie*, isto é, o ângulo conveniente do artista e seu tempo (cânone da disciplina). As artes visuais exigem que se aborde sob ponto de vista da memória, das “suas manipulações do tempo”. Para ele, diante da imagem contemporânea o passado não cessa de se reconfigurar, porque ela é pensada numa construção de memória, de tempos impuros e complexos. Pensar o tempo é interrogar o objeto de estudo da História da Arte e a sua historicidade.

As abordagens pautadas apenas nas noções de estilo ou de época não dão conta da complexidade da obra e de sua montagem de tempos, e muitas vezes elas criam camisas de força para determinar que certos fenômenos sejam resultantes de um mesmo tempo e estilo. Colocar em xeque o anacronismo é interrogar a plasticidade e com ela a mescla de diferentes tempos e memórias, em detrimento de um tempo estático e rígido, próprio aos estudos de Semiótica. O anacronismo é necessário quando o passado se revela insuficiente e ele pode dar indícios de sintoma, isto é, de novo problema a ser analisado pelo historiador da arte.¹⁸

Huberman acredita que a grande potencialidade da imagem está no fato dela ser sintoma, como interrupção do saber, e conhecimento, como interrupção do *caos*. O sintoma é a presença da sobrevivência de outros tempos e a conjunção da diferença e da repetição. Pensar o tempo implica a diferença e a repetição, o sintoma e o anacronismo. De modo semelhante a Warburg, ele verifica que a presença de memórias distintas evidencia o sintoma e a necessidade de interrogação que permite o avanço do conhecimento sobre a obra. A imagem-sintoma interrompe o curso da representação visual e da história cronológica, devendo ser pensada como o inconsciente da representação e de memórias entrelaçadas.

Fazer história é ato de anacronismo porque se remonta ao passado através do conhecimento do presente. A partir deste pressuposto, ele busca nos estudos de Carl Einstein sobre o Cubismo e a arte africana, subsídios para pensar a História da Arte, assumindo a concepção contra a ordem dos acontecimentos com vistas a deter com profundidade o seu olhar sobre a obra. Para Einstein, a “missão da história da arte reside num estudo das condições que engendraram as obras, e não no simples alinhamento histórico e descritivo das imagens”.¹⁹

18 DIDI – HUBERMAN, G. *Devant le temps*. Op. Cit. p. 21-28.

19 EINSTEIN, C. *Georges Braque*. Bruxelas: La Part D'Oeil, 2003. p. 17-18.

Para refletir sobre a imagem e o tempo, Huberman retoma também o pensamento dialético de Walter Benjamin, que previne a respeito da dimensão própria da obra moderna ao alertar que esta não pode ser concebida como novidade absoluta, nem como retorno total às fontes.²⁰

O tempo não significa necessariamente o passado, mas a memória, porque ela decanta o passado e humaniza, configurando-o. A memória é psíquica no seu processo e anacrônica nos seus efeitos de montagem ao conectar o inconsciente.

As reflexões teóricas e metodológicas propostos por Huberman são resultantes da revisão dos estudos de Warburg, Freud, Einstein e Benjamin, para demonstrar a complexidade da imagem e colocar em xeque métodos canônicos presentes na disciplina. Ao defender que a imagem nada mais é do que montagem de tempos, ele demonstra que o seu tempo é impuro e que ela forma anacronismos. Gilles Deleuze²¹ acredita também que a “imagem não é presente”, mas um “conjunto de relações de tempos” e que essas relações “estão na imagem desde a sua criação.”

Na atualidade, a consciência da complexidade do conhecimento não permite mais o historiador isolar e purificar a arte, ao procurar dar unidade aos fenômenos e se limitar apenas a *euchronia*. Ora o objeto da História da Arte não é a unidade do período descrito, mas sua dinâmica, o que supõe movimentos em todos os sentidos, tensões e contradições.²² Vive-se um momento de mudanças nos campos da arte e do conhecimento e a disciplina deve ser pensada dentro deste processo, tendo sempre como foco as mutações de seu objeto de estudo. A História da Arte continua em construção e o seu olhar sobre as práticas contemporâneas permite ao historiador comparar e refletir sob outras premissas a respeito do tempo e da memória.

Concluindo com Benjamin,²³ rememorar não significa apenas evocar o passado, ao contrário, nesse ato há um desejo em transformá-lo de modo acabar o que ficou inacabado. Por isto, a evocação do passado não se limita à ordenação irreversível, assim como seus nexos são ditados por afinidades eletivas e estas condicionam a cada presente a construção de sua própria história.

20 DIDI-HUBERMAN, G. O que vemos, o que nos olha. São Paulo: Ed. 34, 1998. p.193.

21 ZIMERMAN, L. Penser par les images. Nantes: Defaut, 2006. p. 28.

22 DIDI-HUBERMAN, G. Ouvrir Vênus. Paris: Gallimard, 1999. p. 27.

23 CATROGA, F. Memória, história e historiografia. Op. Cit., p. 33-34.