

DA NARRATIVA COMUM À HISTÓRIA DA ARTE: UMA PROPOSTA METODOLÓGICA

Rodrigo Vivas¹ UFMG
Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil.

Gisele Guedes² UFMG
Belo Horizonte, Minas Gerais, Brasil.

Resumo: Esse trabalho fornece uma breve introdução a alguns conceitos da história da arte. O objetivo é discutir as perspectivas de análise à obra artística em seus possíveis desdobramentos na sociologia, psicologia e história. Em contraponto, são apresentados os aspectos teórico-metodológicos da história da arte como disciplina autônoma. Na segunda parte do texto é oferecida uma proposta metodológica para a produção artística fundamentada em sua materialidade e visualidade.

Palavras chave: História da Arte; Métodos da História da Arte.

THE COMMON NARRATIVE TO HISTORY OF ART: A METHODOLOGICAL PROPOSAL

Abstract: *This paper provides a brief introduction to some art history concepts. The aim is to discuss the perspectives of analysis to the work of art in its possible developments in sociology, psychology and history. In counterpoint, theoretical and methodological aspects of art history as an autonomous discipline are presented. In the second part of the text, it is offered a methodological proposal to the artistic production based on their materiality and visuality.*

Keywords: *History of Art; Art History Methods.*

¹ Doutor em História da Arte pela UNICAMP, professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFMG e diretor do Centro Cultural UFMG. Tem se dedicado ao estudo das obras artísticas pertencentes aos acervos de Belo Horizonte: Museu Histórico Abílio Barreto, Museu Mineiro e, principalmente, Museu de Arte da Pampulha em trabalhos integrados ao grupo de pesquisa em história da arte *Memória das Artes Visuais em Belo Horizonte-MAV-BH*. Realizou diversas curadorias. Destaca-se a curadoria *O Olhar do Íntimo ao Relacional* realizada no Museu de Arte da Pampulha em 2014. Possui publicado pela C/Arte o livro: *Por uma história da arte em Belo Horizonte: artistas, exposições e salões*.

² Graduada em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis pela Escola de Belas Artes da UFMG. É atualmente mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFMG na linha de pesquisa: *Artes Plásticas, visuais e interartes: manifestações artísticas e suas perspectivas históricas, teóricas e críticas* sob a orientação do prof. Dr. Rodrigo Vivas. É integrante do grupo de pesquisa em história da arte: *Memória das Artes Visuais em Belo Horizonte-MAV-BH*.

Introdução

As discussões sobre arte no Brasil vivem no espaço situado no antagonismo por entre a aproximação e a distância. A aproximação é decorrente do interesse suscitado no público não especializado pelas megaexposições, pelos preços astronômicos alcançados em leilões de obras de arte ou em biografias de artistas convertidas em filmes, excessivamente catastróficos e pautados no sofrimento do indivíduo que por acaso, é também artista. Decorre juntamente do “lugar” ocupado pela arte – como mais um “quadro na parede” em programas de auditório ou em revistas semanais. O problema não está neste tipo de interesse tendo em vista que os meios de comunicação de massa buscam vender o que lhes é conveniente. O problema, contudo, está no distanciamento provocado pelas questões que caracterizam o debate artístico em sua vertente especializada. O público passa a requisitar novos dados, mas igualmente pautados na superficialidade.

Outra preocupação se direciona a um segundo grupo de pessoas, que diferente do conjunto anterior sem conhecimento específico na área, possui formação em cursos de arte, mas que ainda assim, insistem por ausentarem-se ao debate. Vivem em um mundo à parte, com uma coleção de referências enciclopédicas que são usadas como penduricalhos, exercendo a mesma “função” que anéis nos dedos de um bacharel. O texto que se segue não foi dedicado a nenhum desses grupos, pois ambos, mesmo que por motivos distintos, não estão interessados no debate. O texto que se segue dedica-se aos iniciados e não iniciados que gostariam de se localizar na discussão sobre as possibilidades de análises de obras artísticas e como a tradição da história da arte foi constituída.

1. A história da arte

A história da arte é uma disciplina autônoma³ que visa analisar em tempo e espaço obras que foram consideradas artísticas.⁴ Tradicionalmente a história da arte centrou-se na análise de categorias como pintura, escultura e arquitetura e, posteriormente, acompanhou as modificações no campo das expressões artísticas⁵ ao lidar com o tensionamento e a inserção de novas modalidades. O que define o trabalho do historiador da arte não é a busca pelo mais novo talento como um fenômeno da moda ou na descoberta de algum artista capaz de modificar o circuito artístico. Esse tipo de avaliação é advém da crença romântica que dota o artista com uma genialidade natural que não parte do resultado do seu trabalho.

Uma distinção que deve ser realizada e que possui fundamental importância para o estudo da história da arte, está entre a obra artística fisicamente constituída e sua reprodução como imagem. A reprodução é algo que elimina a materialidade própria que caracteriza uma obra artística e é geralmente usada em casos excepcionais quando o acesso a obra não é possível. É necessário esclarecer que até o mais avançado dispositivo técnico é incapaz de recriar o contato direto com a

³ Entende-se por disciplina autônoma uma disciplina que possui suas definições e métodos, não sendo um conhecimento acessório de uma disciplina mais abrangente. Destaca-se, nesse caso, a história e sua relação estabelecida com a história da arte.

⁴ Considera-se, portanto, a obra de arte e seu processo de legitimação e valorização dentro da sociedade que a valoriza como tal.

⁵ Com a emergência das vanguardas históricas as noções comumente aceitas como pintura, escultura, gravura, desenho, dentre outras passaram a ser questionadas. Grande exemplo pode ser verificado nos “relevos” de Vladimir Tatlin ou nos “violinos” de Pablo Picasso.

obra ou substituir a prática de visitação ao espaço. Nada deve se interpor ao contato direto com a obra.⁶

Diferentemente da dinâmica teórica da Est tica,⁷ que institui “definições” sobre os objetos artísticos, o historiador da arte investiga as produções que foram, em algum momento, consideradas artísticas,⁸ essas foram selecionadas por comportarem o conceito de “valor artístico”⁹ determinante ao seu “valor histórico”, que independe tanto do valor gasto para sua feitura, quanto do valor obtido em transações econ micas como um leilão.¹⁰

O interesse pela “arte” não   exclusividade da história da arte, podendo ser encontrado em outras disciplinas como: sociologia da arte, filosofia da arte e na própria história. A diferença, entretanto, decorre do tipo de interesse. Enquanto os outros campos percebem a obra artística como o meio para outras questões, a história da arte considera a obra artística como um fim. Uma obra artística congrega em sua forma tudo o que necessita conter, possuindo assim uma relaça o de “suficiência” com sua realidade histórica, apesar de não ser dela independente.

A obra de arte não é um fato est tico que tem t mbe m um interesse histórico: É um fato que possui valor histórico porque tem um valor artístico, é uma obra de arte. A obra de um grande artista é uma realidade histórica que não fica atrás da reforma religiosa de Lutero, da política de Carlos V, das descobertas científicas de Galileu. Ela é, pois, explicada historicamente, como se explicam historicamente os fatos da política, da economia, da ciência. (ARGAN, GIULIO CARLO; FAGIOLO DELL'ARCO, MAURICIO; AZEVEDO, 1994, p. 17).

A formaça o em história da arte é incipiente e os cursos de graduaça o na área ainda estão sendo gradativamente criados, sendo comum os professores atuantes serem oriundos das mais diversas formações.   possível encontrar ainda professores que em nenhum momento de sua trajetória (graduaça o, mestrado e doutorado) tiveram contato com a história da arte, mas que mesmo assim, ministram a disciplina. Esses professores não podem ser criticados por não terem formaça o específica, tendo em vista um sistema acad mico muito ineficiente. O problema   ocuparem as

⁶ A experiência direta com a obra de arte não pode ser reduzida, como na fotografia, a questão visual, *ver* de fato uma obra artística envolve percebê-la em seu espaço, compreender as relações estabelecidas com o entorno, com a luz e principalmente, com o ângulo oferecido ao observador através da montagem escolhida. O contato direto exige a presença da obra em sua totalidade na mesma medida que exige ao sujeito, a presença corpórea completa.

⁷ A gradativa moldagem do termo Est tica tem seu início no *Settecento*, momento no qual a beleza se torna objeto do conhecimento sensível. Est tica, em seu sentido moderno delinea-se "somente no momento em que a arte é reconhecida e se reconhece, através de seu conceito, como atividade intelectual, irredutível a qualquer outra tarefa puramente técnica." (JIMENEZ, 1999, p. 32). Não resumindo sua fundaça o enquanto ciência, a simples publicaça o em 1750 da obra do filósofo alemão Alexander Gottlieb Baumgarten *Aesthetica* e sim, como "resultado de um longo processo de emancipaça o que, pelo menos no Ocidente, concerne ao conjunto da atividade espiritual, intelectual, filosófica e artísticas, sobretudo a partir da Renascença". (*Idem*, 1999, p. 32). A distinça o existente entre est tica e teorias da arte consiste necessariamente em qual o aspecto de concepça o da produça o artística. As teorias de arte referem-se   arte como prática visando o estabelecimento de suas diretrizes e parâmetros. A est tica enquanto filosofia da arte assume uma vertente que investiga a arte como atividade da mente.

⁸ O conceito de objeto artístico modifica e é modificado ao longo do tempo e do espaço. O historiador da arte estuda as mudanças conceituais e visa produzir análises dos objetos que historicamente foram considerados artísticos.

⁹ O conceito de arte não define tipologias das coisas, mas um tipo de valor, “este está sempre ligado ao trabalho humano e às suas técnicas e indica o resultado de uma relaça o entre uma actividade (sic) mental e uma actividade (sic) operacional. [...]. O valor artístico de um objecto (sic)   aquele que se evidencia na sua configuraça o visível ou como vulgarmente se diz, na sua *forma*, o que está em relaça o com a maior ou menor importância atribuída à experiência do real, conseguida mediante a percepça o e a representaça o. (ARGAN, 1992, p. 14).

¹⁰ Nos últimos anos algumas obras obtiveram valores astronômicos. Alguns exemplos: “Três estudos de Lucian Freud”, de Francis Bacon, foi arrematada por US\$ 142,4 milhões, ultrapassando "O grito" (1895), de Edvard Munch, que foi vendido por US\$ 120 milhões em maio de 2012. Leia mais sobre esse assunto em <http://oglobo.globo.com/cultura/obra-de-francis-bacon-arrematada-em-leilao-pelo-maior-valor-na-historia-10764330#ixzz2oa57WEf8>.

disciplinas de história da arte e utilizarem-se do nome da disciplina original para lecionarem conteúdos que não se adequam aos objetivos do campo.

Nesse sentido, são básicos alguns esclarecimentos de modo a diferenciar os objetivos de pesquisa moldados pela história da arte e aqueles praticados por vertentes referentes à psicologia, sociologia e à história. É importante ressaltar que o ponto central da discussão aqui relacionada não é a seleção por determinado tipo de análise como “superior” ou mais “completa”, e sim, construir a diferenciação entre as possibilidades de operacionalização da obra de arte. Último esclarecimento refere-se aos títulos e termos aqui utilizados que não podem ser aceitos como definitivos, suas respectivas adoções são decorrentes de usos genéricos e acompanham as noções compartilhadas pelo senso comum.

1.1. Símbolos, signos e códigos

É habitual encontrar análises que estabelecem significados a partir da presença de determinados símbolos nas imagens artísticas. Animais, cores ou a combinação de certos atributos funcionam como signos para a interpretação, sendo decifrados segundo uma concepção anterior que independe da cena a qual se insere. Os símbolos, portanto, são tratados como detentores de significados inerentes que os deslocam de seu contexto, possuindo um “sentido de dicionário”. Exemplo de tal aceção seria o uso do vermelho, que apesar de não possuir significado fixo, é comumente relacionada à violência, agressividade ou paixão.

Essa pesquisa pode ainda ser compreendida como um tipo de aplicação estruturalista que deseja determinar o comum fator a todas as manifestações artísticas, isto é, ressaltar a mínima unidade que constitui o ato artístico.

O estudo do sinal (semiologia) parece ter tendência para subtrair o estudo da arte às metodologias históricas, para o instituir como ciência absoluta, substituindo a mutabilidade das interpretações pela decifração rigorosa dos sinais, mediante a determinação de códigos corretos. (ARGAN, 1992, p. 40).

Como informa Argan, eliminar a historicidade das análises é cair em uma generalização que desconsidera as interpretações culturais. Seria possível afirmar que um cachorro ou determinada cor possuem o mesmo significado interpretativo para culturas distantes tanto temporalmente como historicamente? É necessário evidenciar que mesmo que fosse possível encontrar um sentido único o problema não se exclui em um processo correto de identificação dos elementos, mas sim, em como os mesmos estão relacionados em uma representação figurativa e interação entre si.

1.2. Psicologia e História da Arte

A relação entre psicologia e história da arte situa-se na “significação expressiva”, ou seja, em como determinada obra de arte expressa um “significado particular, pessoal e psicológico” do artista, colocado como “verdadeiro” e “único”. Entretanto, o conhecimento de que particular componente possui um significado pessoal para um artista, não garante sua recepção pelos espectadores.

Ernest Gombrich no livro *Meditações sobre um Cavalinho de Pau* trata dessa correlação citando os sentidos pessoais “que a pomba, ou antes, o pombo” poderiam ter tido para Picasso. O autor relata desde o início o processo de construção de significado registrado no costume do pai de Picasso – Don Pepe Ruiz, artista e curador do museu local de Majorca em pintar “quadros de pombais”. Tais quadros eram realizados como consequência da observação feita por Don Pepe à pombas empalhadas, diariamente deslocados da casa para o escritório. Picasso teria se empenhado tão intensamente na tarefa de auxílio ao projeto do pai, que foi responsável pela colocação de

anúncios em jornais infantis na busca por tais aves e ganhado, quando na idade de doze anos, premiação por exercícios acadêmicos de reprodução do mesmo animal. Apesar da clareza de toda a narrativa, será possível identificá-la na litografia de 1950 “*A pomba da Paz*”? “Embora o pombo estivesse para Picasso carregado e sobrecarregado de significados e memórias [...], não percebo nenhum indício de que esse significado particular reverbera na obra particular, de que ele é comunicado”. (GOMBRICH, 1999, p. 32).

Os estudos acerca da percepção também estão associados a psicologia. Gombrich no livro *Arte e Ilusão*¹¹ tenta desvendar quais aspectos são capazes de constituir a percepção humana. Esses estudos estão construídos muito mais na tentativa complexa de revelar os procedimentos entre sujeito e objeto do que propriamente em analisar obras artísticas.

1.3. Leitura de obras artísticas

Essa concepção é baseada no pressuposto de que existe uma “verdade” ou uma “única” interpretação para a obra de arte. Se for aceita a premissa da possibilidade de “leitura” que confere o verdadeiro conteúdo da obra; o equívoco seria diferenciar “forma” e “conteúdo”, já que o artista realizou uma obra apenas para transmitir uma mensagem que poderia ter sido escrita. O leitor conseguiria, assim como um texto, decodificar os elementos constitutivos da obra para chegar a um sentido. O problema está em imaginar que a capacidade de leitura de um texto pode ser transferida para a leitura de uma imagem. É necessário assim como a leitura textual um mínimo repertório de técnicas artísticas, representações iconográficas e outros elementos. A ideia de uma obra que foi feita para responder um aspecto de um contexto histórico em uma imbricada relação de texto-contexto é questionada por Argan que exemplifica com Michelangelo

Miguel Ângelo (sic) viveu profunda e dramaticamente a crise religiosa de seu tempo e, sem levarmos em linha de conta aquela situação histórica, não podemos compreender os frescos que pintou na Capela Sistina. Estava certamente ciente da enorme responsabilidade que comportava o seu empreendimento pictórico no lugar mais sagrado, no centro ideal da cristandade. Assumiu uma posição ideológica que pôde ser explicada também no plano doutrinário, que decerto influiu de maneira determinante na evolução da crise. Mas não ilustrou nem exprimiu, em figuras, conceitos que teriam podido ser igualmente expressos num discurso falado ou escrito. Sentiu que a crise religiosa colidia também com a arte e enfrentou-a como problema da arte do mesmo modo que os filósofos a enfrentaram como problema filosófico e os políticos como problema político. (ARGAN, 1992, p. 17-18).

1.4. Expressão e Comunicação

Essa vertente aceita a aceção de que o artista consegue construir uma tipologia de efeitos e que em contato com o observador é transmitida imediatamente. Exemplo são as frases de frequente uso: “mas o que o artista quis dizer ou expressar com isto?” “Seria resultante de algum conflito particular?” Gombrich esclarece tal situação na citação abaixo:

A ideia de que a arte realiza algum tipo de contágio emocional serviu de base a toda estética expressionista [...]. No entanto [...] nenhuma teoria da arte poderia ser construída sob a suposição de que, ao compor uma sinfonia um músico teria de aguardar um momento alegre para escrever o *scherzo* e um sentimento de melancolia para inventar o *adágio*. (GOMBRICH, 1999, p. 56).

Charles Egerton Osgood foi responsável pelo desenvolvimento de uma ferramenta experimental para investigação da equivalência natural existente entre os estados emocionais, os sons, as cores e as formas. Assim, “nosso espaço semântico” seria dividido em três dimensões

¹¹ GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusão: um estudo sobre a psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

referentes às sensações, à visão e aos sons. Se verdadeira, isso seria o mesmo que aceitar o pintor como “aquela pessoa disposta naturalmente a projetar seus sentimentos na escala da visão” e que “o receptor de sua mensagem experimental a emoção idêntica, desde que fizesse parte do código natural de equivalência do artista.” (GOMBRICH, 1999, p. 59).

O que parece inconcebível para tal tipologia de análise são as possibilidades interpretativas que se apresentam ao sujeito, formando no receptor um espectro múltiplo firmado na dúvida. Os sinais não são transmitidos mediante uma única via. O mesmo sinal pode representar sentimentos diferentes em receptores distintos, “o sinal de condescendência que comove uma pessoa até as lágrimas pode desagradar a alguma outra – não porque ela deixou de “captar a mensagem” mas porque a entende toda muito bem.” A “falha” em responder de forma determinada não pode ser compreendida como uma “falha” de entendimento. (GOMBRICH, 1999, p. 62). A capacidade para a interpretação do impacto emocional é, portanto, dependente da compreensão de qual “é a extremidade mais dissonante ou mais aguda dentro da escala” na qual o compositor teria operado. (GOMBRICH, 1999, p. 62).

O artista que deseja expressar ou transmitir uma emoção não encontra apenas seu equivalente natural adequado em termos de tons ou de formas. Antes, ele procede como quando retrata a realidade – escolherá em sua paleta, entre os muitos disponíveis, aquele pigmento que para sua mente seja mais parecido com a emoção que deseja representar. Quanto mais conhecermos sua paleta, mais probabilidade teremos de avaliar sua escolha. (GOMBRICH, 1999, p. 62).

É válido transcrever mais uma passagem de modo a finalizar a contestação à teoria da ressonância que desconsidera as possibilidades de modificação e seleção dentro de um meio de comunicação restrito.

Nenhuma emoção, por forte ou complexa que seja, pode ser transposta para um meio de comunicação desestruturado. Tanto o transmissor quanto o receptor necessitam do grau correto de orientação por meio de um conjunto de alternativas dentro das quais a escolha pode tornar-se expressiva. (GOMBRICH, 1999, p. 68).

1.5. História social da arte

A História Social da Arte possui uma grande relevância para os estudos do campo, principalmente na compreensão dos aspectos que caracterizam a atividade artística como: a condição social do próprio artista, as relações entre compradores de obras e os contratos realizados. O problema decorre quando existe a tentativa de explicar o sentido das obras por intermédio dessas características que são anteriores ao processo artístico propriamente dito.

Entre os factores (sic) que determinam a obra de arte, o historiador-sociólogo estuda especialmente os mecanismos de *encomenda*, da *avaliação* e da *remuneração*: quer dizer, por que interesses, de que maneiras, com que fins, os expoentes do poder religioso, político e econômico encomendam e adquirem obras de arte. (ARGAN, 1999, p. 36).

Define-se genericamente como contexto histórico o conjunto das práticas sociais, econômicas e culturais. Em geral, os estudos que dão ênfase a um contexto histórico, costumam utilizar uma obra artística como parte dependente de outras explicações, isto é: as obras são tratadas como simples ilustrações desse contexto, sendo usual a tentativa de estabelecer conexões diretas entre a data de uma obra e um evento correspondente; o resultado pode chegar à associação entre obras e fatos ainda que esses não compartilhem da mesma temporalidade. É possível citar as considerações realizadas em relação à obra: *A Liberdade Guiando o Povo* de Eugène Delacroix

é uma pintura [...] em comemoração à Revolução de Julho de 1830, com a queda de Carlos X. Uma mulher representando a Liberdade, guia o povo por cima dos corpos dos derrotados, levando a bandeira tricolor da Revolução francesa em uma mão e brandindo um mosquete com baioneta na outra. (Disponível em http://pt.wikipedia.org/wiki/A_Liberdade_Guiando_o_Povo. Acessado em 08 ago. 2014).

O livro publicado por Arnold Hauser em 1951 *História Social da Arte e da Literatura* se apresenta como um significativo exemplo da narrativa sociológica da arte. Gombrich, em seu já citado estudo, se empenha no texto intitulado *A História Social da Arte* em questionar os pressupostos norteadores dessa perspectiva e a teoria do materialismo dialético utilizada por Hauser para estruturação e explicação do pensamento e da arte humana. Gombrich aponta para o convencimento de Hauser de que todos os fatores sejam eles materiais, intelectuais, econômicos e ideológicos, estariam de tal modo ligados, que sua separação seria impossível e acarretaria, portanto, em uma estreita ligação. Todavia:

Ele parece menos consciente do fato de que essa insistência na ‘interdependência indissolúvel’ de toda história torna não menos arbitrária a escolha do material. Onde todas as atividades humanas estão estreitamente ligadas umas às outras e aos fatos econômicos, a questão de saber qual testemunha invocar para escrever a história deve ser deixada à preferência momentânea do historiador. (GOMBRICH, 1999, p. 86).

A hipótese de Hauser possui certa superficialidade que aparece questionada pelo próprio Hauser como bem enumera Gombrich. Quando em análise às artes visuais, Hauser apresenta as sociedades dominadas por uma aristocracia fundiária como possuidoras de uma preferência por “estilos rígidos, hieráticos e conservadores”, ao passo que “elementos do naturalismo, da instabilidade e do subjetivismo, refletem mais provavelmente a mentalidade dos elementos da classe média urbana”. (GOMBRICH, 1999, p. 86). Mas, no percurso de tais acepções, vão sendo simultaneamente destacadas, as impossibilidades de elucidação da

qualidade artística por uma ‘simples receita sociológica’ (pp. 103 e 162), sobre a possibilidade de defasagens de tempo entre mudanças sociais e alterações de estilo (pp. 132, 293, 643), sobre os diferentes estágios de desenvolvimento nos diferentes meios artísticos de comunicação (p. 153) e mesmo sobre a futilidade de comparações fáceis entre as estruturas sociais e aspectos estilísticos (*ibid.*). (GOMBRICH, 1999, p. 86).

Mesmo no campo da história, estudos recentes questionaram esse tipo de narrativa realizada pelos vencedores ou predeterminada seja pelo contexto, pela política ou pela economia. A utilização da obra de arte como ilustração a um cenário que lhe é anterior, produz o que na concepção de Carlo Ginzburg pode ser denominado *argumento circular*, disposição na qual o historiador [da arte] lê nos documentos figurados “o que já sabe, ou crê saber, por outras vias, e pretende ‘demonstrar’”. (GINZBURG, 1989, p. 63).

Na mesma perspectiva sócio histórica da arte mas já trabalhando em uma abordagem diferenciada de apontamento de vinculações sem o viés redutor, estão autores como Michael Baxandall e Timothy James Clark (T.J. Clark) representantes da “nova história cultural”. Baxandall será trabalhado no próximo item quando em ponderações sobre a noção de influência, para o segundo é apropriado analisar uma de suas principais publicações: *A pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e seus seguidores* do ano de 1984.

Clark elabora uma narrativa que percorre obras do pintor francês Edouard Manet e outros artistas contemporâneos ao mesmo como Edgar Degas, Georges Seurat, Claude Monet e Camille Pissarro de modo a alcançar o entendimento da modernização verificada na cidade de Paris em fins do século XIX. Os quadros vão sendo listados no decorrer do texto e aparecem como auxiliares ao leitor no processo de remontagem da cidade francesa. Ocupando o pano de fundo, as obras citadas são divididas em quatro capítulos centrados na cidade, na personagem, no espaço e nas classes. Interessante no trabalho é perceber a variedade de fontes utilizadas. Clark busca as formas de recepção e reação das obras por parte do público através da literatura, de correspondências trocadas entre poetas e pintores além de consultar jornais e revistas publicadas na época, a recorrência a tais documentos demarca seu interesse em ampliar as formas de compreensão da obra de arte. Mesmo que o interesse do autor seja abarcar as relações existentes entre as práticas artísticas e a sociedade que deseja alcançar, as análises das obras tendem a assumir-se como descrições do que foram as

modificações que perpassaram o cotidiano da cidade parisiense, onde cada quadro acaba funcionando como um encaixe em um cenário estabelecido textualmente.

1.6. Contra a noção de influência

Michael Baxandall em seu livro *Padrões de Intenção: A explicação histórica dos quadros* demarca de forma clara a dificuldade de utilização do termo “influência” na qual o autor assinala a decisão gramatical contrária efetuada no sentido da ação, ou seja, “quem age e quem sofre a ação de influência”. Nesse sentido, Baxandall demonstra que “quando dizemos que X influenciou Y” colocamos o ator histórico Y em estado de passividade ao desconsiderar sua atitude de seleção de X dentre todas as outras opções da história da arte. Pois “de fato parece que estamos dizendo que X fez alguma coisa para Y e não que Y fez alguma coisa para X”. O correto seria atribuir a ação a Y e não a X e distanciar-se do estado de ilusória comodidade produzido pelo termo, fazendo em contrapartida, o uso de uma – ou várias – dentre as expressões apontadas como alternativas das quais se destaca: “apropriar-se de”, “referir-se a”, “retomar”; “citar”, “calcar-se sobre” ou ainda, “defrontar-se com”. (BAXANDALL, 2006, p. 102).

Baxandall apresenta no trabalho acima referenciado uma concepção histórica que almeja conceber a obra de arte como produto final de um comportamento, reconstituindo-o por meio dos objetivos e intenções nela contidos. Nesse mesmo trajeto, situa o descompasso existente entre a linguagem e o quadro materialmente constituído, pontos convergentes na elaboração de sua descrição, ou antes, conforme a tese do autor, na descrição da representação daquilo que pensamos da obra de arte. Merece destaque a honestidade de Baxandall ao reconhecer as impossibilidades de reconstituição da experiência interna do artista, pois independentemente à complexidade alcançada nas análises, essas só podem ser entendidas enquanto simplificações do que é verdadeiramente conceitualizável. Essa possibilidade de escrita tem sido denominada como “*new cultural history*” no original em inglês, e traduzido no Brasil como “nova história cultural”.

Ao discorrer, por exemplo, sobre o quadro de Picasso datado de 1910 “*Retrato de Kahnweiler*”, verifica-se o elencamento dos problemas enfrentados por Picasso no período de 1906-1910 enquanto possuidor de um Encargo resultante nas seguintes bases de sua Diretriz¹²: (1) problema da representação tridimensional em uma superfície bidimensional; (2) importância da forma e da cor e (3) incongruência entre experiência continuada e instantaneidade fictícia. Têm-se deste modo, a narrativa sequencial de formulações e resoluções de problemas segmentados entre os fundamentais e secundários.

Apesar dos vários cuidados da investigação elaborada por Baxandall, não praticada de forma reducionista e sustentada por conceitos marxistas de “classe, ideologia e poder” comumente presentes em análises enviesadas pelo “social”, o pesquisador converte em fim o que poderia ser o início de sua compreensão. Deixa de congrega a essência formal do quadro como (re)condutora ao decurso de localização sociológica.

Após o levantamento das explicações mais comuns e divulgadas como pertencentes à história da arte estão discutidos abaixo os aspectos relacionados à história da arte como disciplina e os prospectos de instituição de sua autonomia, demarcada no século XVIII.

2. A história da arte como disciplina: alguns métodos e sua história

¹² Os termos “Encargo” e “Diretriz” são utilizados por Baxandall no livro *Padrões de intenção: a explicação histórica dos quadros* e por isso foram mantidos em letra maiúscula.

São vários os debates para que a história encontre seu lugar entre as ciências e tal tarefa é ainda mais difícil para a história da arte. Como continuidade, listam-se abaixo alguns dos caminhos. Nota-se que grande parte das teorias ou segmentos teóricos, ainda sobrevivem e podem ser acessados através de muitas das explicações usuais. É consenso entre os pesquisadores que foi o florentino Giorgio Vasari que em 1550 visou narrar os acontecimentos artísticos a partir dos “grandes nomes”.

2.1. Visibilidade pura

A autonomia do campo da história da arte se deveu principalmente às teorizações de Konrad Fiedler que influenciou um conjunto de pesquisadores. Fiedler afirma que

Do seu ponto de vista, não existem premissas teóricas, experiências culturais, impulsos fantásticos ou sentimentais, conteúdos religiosos, históricos, morais ou narrativos que condicionem a obra do artista: a forma visual é plenamente reveladora do seu “próprio” conteúdo ou significado, que afinal não é senão a sua própria ordem ou equilíbrio, a sua própria estrutura. (ARGAN, GIULIO CARLO; FAGIOLO DELL’ARCO, MAURICIO; AZEVEDO, 1994, p. 145).

Na segunda metade do século XIX, a discussão sobre arte, estava associada ao campo da Estética que tratava especificamente da especulação sobre o “belo”. As discussões do campo do “belo” associaram-se a Antiguidade greco-romana e ao Renascimento italiano, considerados os momentos mais significativos dessa expressão. Cabe aqui destacar o trabalho de Joachim Winckelmann (1717-1768), que “constituiu a base da história da arte como disciplina autônoma”, é exemplar desse “culto ao Antigo” que se espraiou também no campo da história e que na segunda metade do século XVIII impulsiona o Neoclassicismo. Em *Kunstgeschichte des Alterthums* (História da Arte da Antiguidade -1764), Winckelmann pensa a arte como “território de Belo” e procura estabelecer um método baseado em categorias estilísticas para distinguir a arte grega da romana. Mas foi Heinrich Wölfflin (1864-1945) que aplicou a teoria no quadro geral da história da arte. Quando, no final do século, se constitui o grupo de pesquisadores da chamada Escola de Viena¹³, Riegl encontra-se entre seus fundadores defendendo a ideia de que “a história da arte é a única ciência possível da arte”. Passado cerca de um século, verifica-se ainda, no esforço de Jacob Burckhardt (1818-1897) a tentativa em traçar uma história da cultura do Renascimento, a ideia de que o legado da antiguidade tinha na arte do *Quattrocento* seu maior e verdadeiro sucessor.

Burckhardt propusera ainda filiado à ideia de decadência, que os estilos artísticos conheciam uma fase final em que os significados das formas se perdiam e essas continuavam a serem usadas sem serem compreendidas. Chamou esse momento de “rococó”, termo aplicado tanto ao estilo conhecido por esse nome no século XVIII, quanto ao gótico tardio. O barroco começa a ser estudado como estilo autônomo em 1887, por Cornélis Gurlitt, em uma série de obras sobre a arte italiana, alemã e francesa nos séculos XVII e XVIII. No entanto, limitam-se aos relatos de fatos, sendo esse o ponto de diferenciação determinante no trabalho de Wölfflin para a disciplina da História da Arte, uma vez que introduz estudos específicos sobre obras específicas.

Em 1915, Wölfflin publica *Princípios Fundamentais da História da Arte*, obra inserida na tendência da “visibilidade pura”. No texto, desaparecem as anteriores apreciações subjetivas:

No prefácio desse livro, reconhecia ele a importância do escultor Hildebrand, que lhe ensinara a ver, evitando tanto quanto possível que o percebido seja interceptado pelos ideogramas logo apresentados em feedback pelo intelecto que vai se abeberar no thesaurus da memória, tanto o

¹³ Por volta de 1900 a cidade de Viena, na Áustria, é considerada um dos polos da cultura europeia. Local onde surge um celeiro de historiadores da arte, sendo a Universidade de Viena o primeiro instituto em que se ensinou a História da arte moderna como uma disciplina autônoma. Rudolf von Eitelberger inaugura em 1853 a primeira cátedra de História da arte, resultante também, no Museu de Artes Decorativas. É da associação entre o museu e sua cátedra que surgirão conhecidos nomes como Alois Riegl, Julius von Schlosser e Fritz Saxl para citar alguns. (BAZIN, 1989).

nosso espírito sobrecarregado por uma massa de informações e decisões tem pressa de seguir os caminhos batidos. (BAZIN, 1989, p. 144-145).

Sempre no terreno do renascimento e do barroco – agora considerado em extensão mais ampla, do XVI ao XVIII – Wölfflin parte desse esforço do olhar para as obras e define cinco pares de oposições fundamentais de tendências que as governam: linear/pictórica, redução ao plano/busca da profundidade, espaço fechado/espaço aberto, formas ponderáveis/formas que alçam voo, claridade absoluta/claro-escuro.

2.2. A história da arte como a história das imagens

Erwin Panofsky é um dos nomes mais significativos da história da arte e direcionou grande parte da sua carreira ao estudo de grandes temas do renascimento. O objetivo do historiador da arte alemão foi empreender o deslocamento da análise do estilo para uma “história dos tipos”, acabando também por descentralizar o papel da obra artística e inserir variadas categorias de “documentos” como auxiliar à análise.

Panofsky propôs um método de análise dividido em três níveis: pré-iconográfico, iconográfico e iconológico, também conhecidas como a análise formal, semântica e social.

Uma observação importante ressalta a diferença existente entre o método desenvolvido *pelo* pesquisador e de seu próprio trabalho *como* pesquisador. Toda a profunda rede de significados sistematizada nas obras de arte por ele ambicionada cede lugar ao “ato de identificar um tema o qual era considerado como o único agente da significação: cada obra de arte tornou-se um rebus unidimensional, a portadora de uma alegoria velada que tinha de ser decifrada de maneira adequada”. (BOIS, 2005, p. 35). A conclusão demarca que a contrariedade a hierarquia entre os três passos instituída por Panofsky limita-se a identificação temática das obras de arte que conta a história das imagens através da sua recorrência de aparição, não produzindo a investigação de seus significados.

A análise pré-iconográfica, tema primário ou natural é fracionado em fatural e expressional. O fatural é apreendido pela “identificação das formas puras” ou em certas configurações de “linha e cor, ou determinados pedaços de bronze” assim como no reconhecimento de objetos naturais, plantas, casas, seres humanos. O expressional é caracterizado pela identificação das relações mútuas entre os acontecimentos. (PANOFSKY, 1979, p. 50).

Tema secundário, convencional ou análise iconográfica. Para esse segundo nível é possível reconhecer os elementos que compõem as cenas para identificação dos grandes temas característicos do século XIX: bíblicos, mitológicos ou políticos. O reconhecimento das convenções é fundamental para a identificação do tema secundário. Diferentemente da análise pré-iconográfica que faz uso da experiência prática, a iconográfica depende de um conhecimento cultural dos motivos artísticos.

Significado intrínseco ou conteúdo também conhecido como iconologia corresponde aos elementos sociais que caracterizam uma “atitude básica de uma nação”, de um período, como questões religiosas ou filosóficas.

Para a definição das alterações nos “métodos de composição” por intermédio da “significação iconográfica” é necessário selecionar um conjunto de obras que tratam o mesmo tema e buscar as modificações ao longo de um período histórico. Essas modificações explicariam a razão de um mesmo tema ser tratado por vários artistas em épocas diferentes. Para conferir uma nova interpretação ao tema o artista buscará um novo “método de composição”.

Apenas justificava a feitura de uma nova obra se a mesma fosse detentora de outra interpretação que seria resultado da mudança formal. Para tanto, o artista terá que criar um novo

sistema de representação considerando as cores, a disposição dos elementos da cena. O que é necessário entender é por qual razão o artista escolhe propor uma interpretação inovadora de um tema já representado por outros artistas? Tal pergunta deve ser realizada considerando os aspectos culturais de uma determinada época. Um conjunto de novas referências culturais possibilita que o artista construa uma nova interpretação de um tema tradicional como a Anunciação, a Crucificação ou o Nascimento de Vênus.

Contudo, o historiador da arte não se concentra somente em responder quais foram os fatores históricos, sociais ou culturais que permitiram essa mudança formal, mas também em compreendê-los no que trata de sua relação em menor e maior escala, ou seja, nos aspectos internos ao quadro, e ainda em sua associação com as outras representações sobre o mesmo tema. Existe uma passagem dos elementos da imagem ao estudo histórico e social. O trabalho do historiador da arte não termina na iconologia, apenas começa.

3. Proposta metodológica para a análise de obras artísticas

A análise das obras artísticas segue os seguintes procedimentos:

3.1) Formal: descrição física e espacial;

3.2) Aspectos narrativos: a iconografia e a iconologia;

ou

3.3) Aspectos descritivos: Motivos artísticos, arte não figurativa e experimentação;

3.4) Mundo da Arte: Valoração, Inserção e Veiculação.

3.1. Formal: descrição física e espacial

O primeiro pressuposto da análise de obras artísticas é o contato direto. A obra é uma experiência visual que foi trabalhada com um material e técnica específicos; antes da análise do sentido, considera-se inicialmente a forma pela qual a imagem se apresenta. É necessário realizar a **descrição física** identificando: a) **modalidade artística** (pintura, escultura, desenho, gravura ou objeto), b) **os materiais** (óleo, acrílico, têmpera, aquarela, guache, pastel, encáustica, lápis, carvão, nanquim e grafite); c) **suporte** (madeira, tela, papel, ferro, mármore, pedra, argila, gesso), d) **dimensão**. No segundo momento, é importante compreender qual a relação estabelecida entre a obra, o observador e o espaço, ou seja, a percepção de sua instalação a partir dos possíveis pontos de vista assumidos pelo observador, o que denominamos d) **descrição espacial** (observação aproximada, observação distanciada, necessidade de movimentação ou circulação no entorno da obra).

3.2. Semântico, iconografia e alegoria

Semântico designa o sentido das obras artísticas. Como será desenvolvido neste item, algumas obras se referem a textos - iconografia outras ao sentido moral ou a alegorias.

a) Iconografia: trata da recorrência de determinado tema e de seu reconhecimento na obra artística através de atributos ligados a uma história, seja ela bíblica, mitológica ou da vida dos santos (hagiografia). Para a realização de uma investigação iconográfica, há a necessidade de comparação com outras obras que já representaram o mesmo tema, associando ao texto ao qual exista relação. A iconografia estabelece-se na interligação entre texto e imagem.

b) Inúmeras referências imagéticas podem estar associadas a fontes literárias, históricas, religiosas, das personificações ou alegorias transmitidas historicamente, nesse momento é importante realizar as conexões entre texto e imagem.

3.3. Motivos artísticos, arte não figurativa e experimentação

Algumas obras artísticas não fazem referência nem à iconografia e nem à iconologia. Elas são divididas em obras descritivas e arte não figurativa. As obras descritivas aproximam-se tanto da apresentação de elementos do cotidiano como também referenciam as pinturas de gênero. A partir dos séculos XIV-XV e principalmente no século XVI surgem temas específicos na pintura: o retrato; a natureza-morta (com as “ vaidades ” evocando o caráter efêmero dos prazeres), a paisagem (em Veneza, no início do século XVI) e, por último, a “ pintura de gênero ”, centrada na vida cotidiana, também associada ao gênero moral. A arte moderna dialoga com os motivos artísticos e pode selecionar um objeto, ou recorte da natureza para exercício de experimentação como ocorreu com Paul Cézanne, Claude Monet, Pablo Picasso, dentre outros.

No século XX, principalmente a partir da segunda metade, inúmeros artistas passaram a reivindicar uma arte não figurativa. Verifica-se a ausência de tema e o tensionamento das categorias consensuais de identificação de pintura, escultura ou desenho. Não existe um tipo de material específico para a arte e muito menos um tema obrigatório. Ao artista contemporâneo a iconografia, a iconologia e os motivos artísticos podem ser referenciados sem a obrigatoriedade de aceite à convenção.

4. Mundo da Arte: Inserção e Valoração

O último momento desta proposta metodológica se refere à análise dos aspectos externos à obra artística e ligados ao “ mundo da arte ”. Para a valoração buscam-se os motivos pelos quais tal obra é considerada artística, seria o resultado da feitura do artista? Do uso de uma técnica inovadora? Quais os valores agregados ao objeto com a passagem do tempo? Para a inserção, o interesse está no modo pelo qual o objeto se insere ou foi inserido em determinada coleção. Mesmo se tratando do estudo de obras específicas que podem ser analisadas de forma individual, é importante relacionar o caminho percorrido pelo objeto que o levou a fazer parte de instituição museológica. Nessa mesma travessia, está também a veiculação, que passa pelo estudo dos discursos produzidos sobre o objeto. Para se caracterizar o “ mundo da arte ” é fundamental a comparação com outras obras artísticas, mas ressaltando-se os problemas derivados do “ pseudomorfismo ”¹⁴, que pode conduzir a associações precipitadas entre obras artísticas similares apenas em sua aparência, e não em seu processo de realização.

Há que se considerar ainda, algumas variações a respeito das aplicações do método, que poderá englobar todas as etapas acima expostas (1,2 e 3) ou se restringir a somente algumas delas, processo que será definido de acordo com as necessidades apresentadas pelo objeto de análise. Quando este se caracterizar como uma obra não figurativa, abstrata ou voltada para a representação de alguns dos motivos artísticos, a etapa em que se trata da análise formal e visa à descrição da materialidade e visualidade do objeto, será suficiente. Isso porque obras inseridas na concepção

¹⁴ O historiador da arte Yve-Alain Bois trata do “ pseudomorfismo ” no artigo intitulado *A questão do pseudomorfismo: um desafio para a abordagem formalista*. No trabalho citado analisa a identificação inicial por Erwin Panofsky no livro *Tomb Sculpture* da “ pseudomorfose ” que indica “ O surgimento de uma forma A, morfológicamente análoga, ou mesmo idêntica a uma forma B, que, no entanto, não mantém relação alguma do ponto de vista genético. ” (PANOFSKY *apud* BOYS, 2007, p. 13). A partir daí segue investigando exemplos de obras de arte que apresentam semelhanças apenas em seus aspectos formais e não no que diz respeito ao “ processo histórico ” – como colocado por Bois (2007) – originador de sua concepção formal.

referida anteriormente (item 3.3) não possibilitam associação a textos anteriores nem requerem a construção de narrativas; são autorreferentes. Outra questão a ser ressaltada é o duplo registro do objeto analisado, que poderá ser tratado em sua individualidade, com base em seus aspectos formais, bem como em sua participação ao supracitado mundo da arte.

O método visa instituir um caminho capaz de facilitar ao pesquisador o contato com os objetos artísticos, não intui, contudo, em limitar as possibilidades de pesquisa. Nesse sentido, refaz-se o alerta com relação a necessidade de reconhecer as exigências inerentes ao objeto, que deve ser sempre, o ponto de partida no trabalho do pesquisador. Deste modo, recolocando-se aqui o objetivo inicialmente demarcado em diferenciar os interesses que podem envolver a obra artística e algumas de suas possibilidades de operacionalização, o método se insere como mais uma dessas vertentes. É importante resgatar somente, dois importantes aspectos, um primeiro que identifica o método exposto a história da arte, no caso, a centralidade conferida aos aspectos materiais e visuais da obra de arte e o segundo, que reside na tentativa em abarcar também o público não especializado e/ou em estágio inicial de contato aos processos de análise a obras artísticas, o que justifica também, as divisões feitas no método, apresentado didaticamente. Como apontamento final, registra-se o método em sua perspectiva de “proposta” que segue aberto a aprimoramentos e contribuições.

Referências bibliográficas

ARGAN, Giulio Carlo; FAGIOLO DELL'ARCO, Mauricio; AZEVEDO, M. F. Gonçalves de. *Guia de história da arte*. 2. ed. Lisboa: Estampa, 1994. 158p.

BAXANDALL, Michael. *Padrões de Intenção: a explicação histórica dos quadros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BAZIN, Germain. *História da história da arte: de Vasari aos nossos dias*. São Paulo: Martins Fontes, 1989. 545p.

BOIS, Yve-Alain. A questão do pseudomorfismo: um desafio para a abordagem formalista. In: RIBEIRO, Marília Andrés; RIBEIRO, Maria Isabel Branco (Org.) *Anais do XXVI Colóquio do CBHA*, São Paulo, Outubro de 2006. Belo Horizonte: C/Arte, 2007, p.13-27.

BOIS, Yve-Alain. *Introdução: Resistir à chantagem*. In: *A pintura como modelo*. WMF, 2009. p. 13-39.

CLARK, T. J.; MICELI, Sérgio. *Pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e de seus seguidores*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

GOMBRICH, Ernst Hans. *Meditações sobre um Cavalinho de Pau e Outros Ensaios sobre a Teoria da Arte*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

JIMENEZ, Marc. *O que é estética?*. São Leopoldo, (RS): Ed. Unisinos, 1999.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1991. 358p.

VIVAS, Rodrigo. *O que queremos dizer quando falamos em História da Arte no Brasil?* Revista Científica/FAP (Curitiba. Impresso), v. 11, p. 94-114, 2011.

Sites

<http://oglobo.globo.com/cultura/obra-de-francis-bacon-arrematada-em-leilao-pelo-maior-valor-na-historia-10764330#ixzz2oa57WEf8>.

http://pt.wikipedia.org/wiki/A_Liberdade_Guiando_o_Povo. Acessado em 08 ago. 2014.