



HISTÓRIA DA ARTE E A CENA CONTEMPORÂNEA

Sonia Gomes Pereira. EBA / UFRJ

RESUMO: Nessa comunicação, pretendo examinar a trajetória da história da arte erudita, enfatizando os seus momentos decisivos até a sua reavaliação crítica em torno dos anos 1950. O que me parece ser o ponto comum a todos os momentos de mudança de ideologia e de metodologia na trajetória da História da Arte é a percepção de uma crise na própria arte e a militância por um novo modelo de compreensão do mundo, da cultura e da arte. Vista, portanto, nesta perspectiva a crise atual – com a superação do paradigma anterior e a demanda de novas prerrogativas – faz parte do próprio DNA da disciplina. Isto, no entanto, não simplifica as coisas. Como nas crises do passado, serão necessárias inteligência e sensibilidade para criar algo novo, que possa ser útil à cena contemporânea.

Palavras-chave: História da Arte; ideologia; cena contemporânea.

ABSTRACT: *This paper deals with the Art History trajectory, emphasizing its decisive moments until its critical reevaluation around the 1950's. What seems to be the common point among these movements of changing ideology and methodology is the perception of a crisis within the real art and the struggle for a new model of interpreting world, culture and art itself. Seen from this perspective, the present crisis belongs to the real DNA of the discipline. Obviously, this does not things easier. As in the past crisis, intelligence and sensibility will be necessary do create something new, that can be useful to the contemporary scenery.*

Key words: *Art History; ideology; contemporary scene..*

Historiadores, críticos e teóricos contemporâneos têm denunciado, com bastante veemência, o modelo vigente da História da Arte, enfatizando o seu descompasso com o cenário contemporâneo da arte e apontando mesmo o fim de sua existência.

Nos grandes manuais da disciplina e mesmo no nosso discurso habitual, ainda estamos habituados a lidar com uma História da Arte, que esteve em voga por quase todo o século XX, que se apóia na noção de estilo como um conjunto de formas e temas, que foram preferenciais entre os artistas de determinados períodos históricos, constituindo movimentos distintos. Nessa lógica, os estilos se sucedem em ordem cronológica: renascimento, maneirismo, barroco, rococó, neoclássico, romantismo, realismo, impressionismo e assim por diante.

Os problemas desse modelo explicativo da História da Arte são, de um lado, querer encaixar toda a produção artística nos nichos determinados pela seqüência estilística; e, por outro lado, transformar a tarefa do historiador da arte em simples catalogador de formas e temas.

A prática da História da Arte obriga-nos a reconhecer que muitos movimentos tiveram durações diferentes, freqüentemente conviveram num mesmo período – de forma pacífica ou conflituada – e que o espaço de atuação do artista não se reduz ao repertório que lhe é proposto pelo seu tempo. Além disso, a relação com o passado está sempre presente, mesmo nos movimentos que fizeram da ruptura com a tradição o mote principal de seu discurso, como é o caso do modernismo.

Assim, a concepção que geralmente temos do longo período que vai do século XVI ao XIX como uma seqüência de estilos é uma construção *a posteriori* da História da Arte.¹ Não era desta maneira que se pensava nesta época. Quase todos os artistas se incluíam na tradição clássica, mesmo aqueles que hoje nos parecem anticlássicos.²

Na verdade, desde o Renascimento, artistas e teóricos foram obrigados a conviver e tentar conciliar o ideário clássico com tendências artísticas muito diferentes. Quer dizer, mesmo partindo de alguns pontos consensuais - a concepção da arte como imitação da natureza e da excelência dos modelos dos Antigos -, eles tinham de reconhecer a diversidade da produção artística, não apenas no seu próprio tempo - como, por exemplo, entre Rafael e Michelangelo -, mas também entre os Antigos – o que certamente constituía um grande problema: como organizar esta diversidade óbvia, se os valores da arte eram eternos e imutáveis?

Assim, se o classicismo se apresenta tão dogmático em termos doutrinários, na prática artística ele sempre foi elástico e flexível, tendo, como solo comum, a mediação dos modelos antigos. A construção do conceito de tradição artística, portanto, corresponde a esta necessidade de resolver o problema da dualidade entre um ideário que se acreditava eterno e imutável com uma prática artística diversificada e, em muitos casos, antagônica.

Isto posto, vamos tentar verificar os elementos constitutivos do conceito de tradição, que foi forjado na mesma época do surgimento das academias na Itália do século

XVI, teve desdobramentos importantes tanto na Itália quanto na França a partir do século XVII e resultou num paradigma que norteou todo o universo acadêmico até o século XIX e início do XX. Quais seriam os seus traços mais evidentes?

Nesta concepção de tradição artística, a divisão cronológica mais significativa é feita entre os Antigos - isto é, os artistas da Antiguidade greco-romana - e os Modernos - grupo no qual se incluem todos os mestres a partir do Renascimento. Tratam-se, portanto, de duas longas durações - separadas pelo que se considerava a barbárie da Idade Média.

No interior dessas duas grandes categorias temporais - Antigos e Modernos - , prevalece, quase de forma unânime, a concepção de um tempo unitário - mesmo que a ele seja aplicada a idéia de ciclo vital, isto é, a concepção de que a arte segue a mesma trajetória dos seres vivos, atravessando o ciclo evitável de infância / maturidade / decadência.

Vamos examinar melhor esta questão da percepção temporal no grupo dos Modernos. Sabemos que Giorgio Vasari (1511-1574) escreveu em 1550 o livro *As Vidas dos Mais Excelentes Arquitetos, Pintores e Escultores Italianos*. Era dividido em duas partes: a primeira dedicada à arte antiga e a segunda com biografias de artistas basicamente de Florença e de Roma no *Trecento* e no *Quattrocento*. Aos dois grandes períodos em que dividiu a arte, Vasari aplicou o modelo explicativo da evolução biológica. Assim, na história da arte antiga, a infância estava no Egito e na Mesopotâmia; na Grécia, as artes tiveram um desenvolvimento extraordinário, mas a perfeição da maturidade estava reservada a Roma; seguindo-se, depois, a decadência com os Bárbaros. Já para a história do seu próprio tempo, Vasari estrutura a *maniera moderna* da seguinte forma: a infância começou em 1250 e se desenvolveu ao longo do *Trecento*; e o período da maturidade começa com o *Quattrocento*, mas é no *Cinquecento* que a perfeição é alcançada, sobretudo com Michelangelo, que é considerado o modelo insuperável, mais elevado na escala de perfeição do que os próprios Antigos.

Mas é importante ressaltar que, apesar da aplicação interna do conceito de evolução, prevalece a noção de que os chamados artistas modernos constituem um

conjunto único, isto é, uma longa duração de artistas, que foram tocados pela novidade do Renascimento e a ela deram continuidade.

É muito interessante observar a incorporação progressiva de um número cada vez maior de artistas, com suas variadas tendências e origens, ao núcleo original bem reduzido daquilo que se considerava a *maniera moderna*.

Este processo já aparece no próprio Vasari. Conforme já citado antes, a primeira edição de seu livro, em 1550, arrolava apenas artistas de Florença e Roma. Dezoito anos depois, na segunda edição de 1568, Vasari não apenas inclui artistas novos, nascidos entre 1550 e 1567, como incorporou várias outras cidades da Itália, fazendo, desta maneira, um quadro muito mais completo da arte italiana do seu tempo.

Vários autores que se seguiram a Vasari – sempre seguindo o seu método biográfico - trataram de ampliar o repertório dos artistas inscritos no rol de Modernos que mereciam ser incluídos nessa tradição - tanto na Itália como no resto da Europa.

3

O resultado desta ampliação geográfica – compreendida prioritariamente como um todo orgânico - pode ser verificada na obra de Pietro Bellori (1613-1696) - *Vidas dos Pintores, Escultores e Arquitetos Modernos* -, que foi publicada em 1672. Bellori preocupa-se com o conjunto de artistas modernos, independente de suas cronologias e nacionalidades. Analisa largamente os italianos: elogia Rafael, Michelangelo, Giulio Romano, Domenichino, Lanfranco, Guido Reni e os Caracci, mas condena violentamente Caravaggio, acusado de tentar destruir a pintura, ao propor a cópia da natureza, tal como ela é, sem o processo de escolha em busca do belo ideal. Trata, também, de alguns flamengos - como Rubens e Van Dyck -, assim como de franceses – especialmente Poussin, que considera o artista supremo, aquele que melhor corresponde ao gosto clássico.

Neste momento, portanto, a tradição está sendo entendida para um grande conjunto bem mais amplo do que o desenhado por Vasari, independente da cronologia e da geografia, mas unido pelo italianismo.

A mesma concepção de tradição artística estendida geograficamente pode ser encontrada entre os acadêmicos franceses do século XVII. Roger de Piles (1635-1709), por exemplo, coloca os Venezianos acima de Rafael e admite Caravaggio; Poussin lhe parece demasiadamente preso à Antiguidade e pouco humano; elogia Rubens, dando-lhe um lugar central, por ter atingido o perfeito equilíbrio, colocando-o acima, inclusive, de Ticiano; e comenta sobre Rembrandt, em quem descobre afinidades com Ticiano.⁴

Fica bastante evidente nestes autores que se está instalando uma concepção ampla de cultura artística européia, fundada na experiência italiana do Renascimento e referendada pelo modelo dos Antigos.

No entanto, é importante observar que, nesta mesma época – final do XVII e, sobretudo século XVIII - a noção de escolas artísticas regionais estava-se formando no interior da idéia mais ampla de tradição artística.

Os acadêmicos franceses – entre eles o já citado De Piles - historicizam a escola francesa de pintura, localizando - de maneira bastante significativa - as suas origens na chegada dos artistas italianos a Fontainebleau. Em relação à arte italiana, Luigi Lanzi (1732-1810) consolida esta metodologia, em sua *Storia pittorica dell'Italia*, em que tentou criar grandes sínteses, definindo os estilos inerentes aos artistas, às épocas e às escolas.

Apesar de muito pouco mencionada atualmente, essa concepção de escolas artísticas regionais teve enorme repercussão, sobretudo na organização dos museus daí em diante. Sabemos que as coleções até então eram expostas sem preocupação cronológica e mesmo estilística, obedecendo, mais freqüentemente, ao tema. Esse é o caso de muitas coleções privadas como as dos Borghese, Colonna, Barberini etc. Depois do século XIX, no entanto, alguns acervos foram organizados ou reorganizados segundo o critério das escolas regionais. Um extraordinário exemplo disso é a reformulação do Departamento de Pinturas do Museu do Louvre, a partir do Decreto de 24/3/1848, durante a 2ª República. Objeto de grande polêmica, o Louvre reabriu em agosto/1848 com as pinturas separadas por escolas estrangeiras e – a grande novidade – a galeria da escola francesa! Era um

panorama sem precedentes da pintura francesa até o presente, tentando evidenciar a crescente supremacia da França.⁵

No mesmo século XVIII em que Lanzi consolida o sistema das escolas regionais, outra concepção de História da Arte surge com Johann Joachin Winckelmann (1717-1768). Winckelmann retoma várias das posições de Vasari. Sua teoria também repousa na procura do belo ideal. Entendia igualmente a arte como um processo contínuo, seguindo o ciclo vital de desenvolvimento na natureza. Mas, em outros pontos, sua postura difere totalmente de Vasari. Considera que o padrão mais alto de beleza havia sido alcançado pelos gregos. Explica o gênio grego pela influência do clima: “*Minerva escolheu por residência de seu povo favorito o clima aprazível da Grécia como o mais apropriado aos progressos do espírito e do gênio, graças à temperatura amena e ditosa que reina ali durante as diferentes estações do ano*”. A valorização dos antigos, como sendo os povos que tinham atingido o mais alto grau de perfeição na construção do belo ideal, era uma unanimidade entre praticamente todos os artistas e teóricos desde o Renascimento. Mas quase todos localizavam essa fase áurea da Antigüidade entre os romanos, como era o caso de Vasari. No século XVIII, sobretudo entre os românticos alemães, cresce o interesse pela Grécia. Goethe já compartilhava desse mesmo sentimento: em sua viagem à Itália, fez questão de dirigir-se até as “*praias da Sicília, onde, de pé, nas margens do Mediterrâneo, voltado para a Grécia, recitava os versos de Homero*”.⁶

Winckelmann não foi o inventor dessa teoria que relaciona a cultura ao meio geográfico, pois a idéia da influência do clima sobre a cultura dos povos já tinha sido formulada antes.⁷ Mas essa relação tomou, em seu sistema, um relevo significativo. No entanto, em outro aspecto, a abordagem de Winckelmann é completamente inovadora e terá uma enorme repercussão no desdobramento futuro das teorias sobre arte: não considera a arte grega em isolamento, mas, sim, no contexto da civilização grega tomada como uma totalidade.⁸ Dessa maneira, Winckelmann está em completa sintonia com os conceitos de cultura e civilização de seus conterrâneos românticos.

Portanto, ao se constituir como disciplina, a História da Arte consolidou uma série de noções já esboçadas anteriormente - como belo ideal, estilo, continuidade e

analogia com o ciclo vital. A elas, acrescentou algumas idéias contemporâneas - tais como influência do clima, concepção de povo e cultura e interesse pela história. Assim, imbricado nas noções de relativismo, evolução e nacionalidade, o objetivo da história da arte concentrava-se em torno do conhecimento dos estilos artísticos históricos e sua diferenciação regional e entrava no âmbito do determinismo.

É interessante observar os desdobramentos da historiografia da arte após Winckelmann. Ao longo do século do século XIX, essas mesmas noções – belo ideal, continuidade, evolução, ciclo vital, clima, povo, cultura e história - são retomadas, servindo de base a posturas bastante diferentes, mas sempre gravitando em torno da concepção de que a linguagem artística deriva de fatores externos a ela. Examinemos agora algumas dessas diferentes interpretações.

O arquiteto Gottfried Semper (1803-1879) ⁹ acreditava que todas as formas artísticas, desde as artes decorativas até a arquitetura, obedeciam aos mesmos princípios, que retiravam sua lógica das aplicações da técnica. Apoiava a sua teoria nas idéias da biologia da época, especialmente nos princípios anatômicos de Cuvier e no evolucionismo de Darwin. Para Semper, o estilo geométrico, encontrado nos exemplos artísticos mais antigos então conhecidos, seria devido ao uso predominante das artes têxteis na época neolítica. Assim, a origem da arte era puramente material, regulada apenas pelas questões práticas do avanço técnico.

Hippolyte Taine (1828-1893) ¹⁰ também procura articular a arte a uma explicação materialista, mas centra a sua teoria no meio físico e social. Constrói todo um sistema histórico, cujo método consiste em procurar a causalidade da criação artística nas reações do meio sobre a arte. Taine não foi o inventor dessa teoria, pois, como vimos, Winckelmann já insistia nessa idéia. Mas ele dá às influências climáticas um caráter imperativo, impondo à história e à arte os métodos próprios das ciências. De um lado, apóia-se na biologia, sendo sua teoria do meio uma adaptação da teoria evolucionista darwiniana e do método experimental de Claude Bernard. Por outro lado, Taine dá um destaque ainda maior à ação dos agentes sociais sobre a produção da obra de arte, alinhando-se a idéias que se vão consolidar na Escola de Durkheim e nas ciências sociais. Para Taine, todas as manifestações artísticas, intelectuais, morais, religiosas e institucionais de uma

época guardam entre si certa relação: é o que ele chama lei das dependências mútuas. Estabelece entre todas elas uma relação causal, em que a arte é sempre consequência do meio, sendo a ação individual do artista praticamente nula.¹¹

O contraponto a essas interpretações materialistas da arte surge no final do século XIX com autores de língua alemã, naquilo que muitas vezes é chamado genericamente de Escola de Viena, mas que, na realidade, engloba austríacos, alemães e suíços. Apesar da grande diversidade entre o pensamento de seus autores, esses historiadores da arte têm, em comum, a tendência a procurar a explicação da arte na própria atividade artística.

Foi na Áustria que se iniciou a História da Arte centrada na obra de arte, mais especificamente da Universidade de Viena. A obra de seus dois grandes professores Franz Wickhoff (1853-1909) e Alois Riegl (1858-1905) terá continuidade com o trabalho dos alunos: Julius von Schlosser (1866-1938), Max Dvorák (1874-1921), Josef Strzygowski (1862-1941) e Fritz Saxl (1890-1948).¹²

Dentre esse grupo, vamos destacar Alois Riegl (1858-1905)¹³ pela enorme repercussão de seu trabalho em vários historiadores seus contemporâneos ou posteriores. Riegl apóia-se no método de análise histórica e comparativa, derivado da tradição filológica, e atribui grande importância à análise da obra em si, dando a ela a posição central em seus estudos.

Além disso, Riegl procurou sempre, na seleção de seus objetos de estudo, inserir-se nos temas polêmicos de sua época, refutando teorias consagradas e defendendo posições bastante inovadoras, que terão grande repercussão na produção teórica posterior, sobretudo nos países de língua alemã.

Em sua publicação *Stilfragen (Questões de estilo)* em 1893, ele dedica-se à análise do ornato vegetal, combatendo a teoria da primazia da técnica, exatamente discutindo as artes têxteis, que tinham, como foi visto antes, uma importância fundadora na teoria de Semper. Ao mesmo tempo, essa obra insere-se na polêmica da época entre o *Art Nouveau (Jugendstil)*, muito atuante em Viena, e as idéias modernistas de combate ao ornamento, como as de Adolf Loos, que serão reunidas num manifesto logo depois: *Ornament und Verbrechen (Ornamento e crime)*, redigido em 1908 e publicado em 1912 na revista *Der Sturm*.

Novamente em 1901, ao escrever *As artes aplicadas na época romana tardia*, Riegl rejeita as noções de que a arte romana decorre da arte grega e que o romano tardio representa o declínio da cultura latina. Não aceita a idéia de decadência e acredita que a arte romana, assim como o período romano tardio, são culturas autônomas, sem estarem necessariamente relacionadas entre si numa seqüência evolutiva. Por esses motivos, Damisch questiona a crítica posterior que considera Riegl evolucionista e determinista, acreditando que ele cite Darwin justamente para manter distância, pois rejeita totalmente a noção de seleção natural.¹⁴

Mas, certamente, a teoria de Riegl está centrada na idéia de continuidade, e não na de ruptura. Para ele, há uma criatividade contínua, identificada por uma série de transformações, menos pelo desejo de imitar a natureza, e muito mais pelas possibilidades virtuais das formas, que constituem as leis do estilo. Para Riegl, não há imperativo técnico, mas sim uma *Kuntswollen* (vontade da arte). Mais do que simples vontade, trata-se, na verdade, de uma verdadeira pulsão, como no conceito freudiano.

Outra iniciativa voltada para o estudo da obra de arte em seu conteúdo intrínseco, desembaraçando-a assim do determinismo extrínseco de Semper e Taine surge com o suíço Heinrich Wölfflin (1864-1945).¹⁵

Apesar de ter tido contacto com Burckhardt, como aluno da Universidade de Basiléia, Wölfflin vai-se afastar do conceito de espírito da época (*zeitgeist*), que era tão caro a Burckhardt.¹⁶ Suas relações com o grupo de alemães ligados à teoria da pura visualidade – Konrad Fiedler, Hildebrand e Hans von Marees – terão grande repercussão em seu trabalho : a preocupação de ver a obra, evitando tanto quanto possível que o percebido seja contaminado pela memória. Procura defrontar-se com as obras de arte, não através das idéias, não como imagens, mas enquanto fenômenos visuais.

A trajetória intelectual de Wölfflin pode ser acompanhado pela seu entendimento inicial dos conceitos de renascimento e barroco, primeiro em *Renascimento e Barroco* de 1888, depois em *Arte Clássica* de 1899, até chegar à teorização dos cinco pares simétricos de atitudes artísticas antitéticas, que considera como um princípio formal estruturante de toda a história da arte, formulado em

Princípios Fundamentais da História da Arte de 1915. Assim, de uma análise inicialmente histórica e geográfica – no caso da arte italiana dos séculos XVI e XVII – Wölfflin intui a oposição clássico e anti-clássico e transforma-a no eixo de uma continuidade artística fora da história e da geografia : enfim, uma História da Arte autônoma.

Uma terceira investida no estudo da obra pelo seu conteúdo intrínseco surgiu em Hamburgo, em torno de Aby Warburg (1866-1929) e sua famosa biblioteca – constituindo posteriormente o Instituto Warburg. Sabemos que Warburg dedicou seus estudos à decifração do significado simbólico das artes figurativas, estendendo sua pesquisa muito além do que seria estritamente o campo da História da Arte. É bastante significativo que em seu centro de pesquisas tenham atuado teóricos como Ernst Cassirer(1874-1945) e o historiador da arte Erwin Panofsky (1892-1968) – que vão abordar a arte priordamente pelo invés da significação.¹⁷

Erwin Panofsky (1892-1968)¹⁸, em seu período alemão, publicou algumas obras, que podem nos indicam a sua trajetória intelectual. No livro *Idea*, de 1924, segue toda a trajetória desse conceito, desde Platão até o Renascimento e o Maneirismo. Em 1927, faz a primeira aplicação dessa interpretação ideísta das formas em *A Perspectiva como Forma Simbólica*. O seu sistema completo aparecerá em *Ensaio de Iconologia* de 1939 e *Significado nas Artes Visuais* de 1955 – definindo os três níveis de leitura da obras : o mais simples, fenomênico, o iconográfico e o iconológico.¹⁹ Se Wölfflin havia proposto uma História da Arte autônoma, Panofsky consegue erigir uma metodologia específica para a disciplina.

Todo esse esforço de construção historiográfica, em torno da própria obra de arte – feito essencialmente pelos historiadores de língua alemã – começa a ser questionado a partir dos anos 1950 – crítica que se polariza em torno de duas grandes questões : de um lado, o formalismo – isto é, a redução da leitura da obra a seus aspectos formais – e, de outro lado, o conceito de estilo de época – quer dizer, a noção de que cada época corresponde necessariamente a um determinado estilo.

Ernst Gombrich (1909-2001) teve um papel importante nessa discussão, uma vez que se formara na Escola de Viena e trabalhara longo tempo no Instituto Warburg. Em 1968, ele publica um artigo também intitulado *Style*.²⁰ Sua posição é

de intenso questionamento das teorias do estilo, tanto as materialistas quanto as idealistas. Na verdade, seu argumento está centrado no caráter holístico dessas teorias, que implicam sempre um *a priori*, que dá sentido à arte e à cultura como um todo, submetidas, assim, a um determinismo inexorável. Não aceita as tentativas de determinar a lógica interna de uma evolução, tomando-a como inevitável e genérica, pois, para ele, os estilos traçados numa evolução são sempre recortes arbitrários. Recusa também as tentativas de caracterizações sincrônicas, que vêem o estilo como expressão do espírito coletivo, criticando o *Kunstwollen* (vontade da arte), o *Zeitgeist* (espírito de época) e o *Volksgeist* (espírito do povo). Identifica em Hegel a origem dessa idéia e acredita que “toda a historiografia do XIX e parte do XX tentou se livrar dos traços embaraçosos da metafísica de Hegel, sem sacrificar sua visão unitária”.²¹ Assim, todas essas teorias que têm um caráter *a priori* fundam-se sobre uma presumida interdependência entre estilo e sociedade, constituindo, em sua opinião, generalizações questionáveis. Para Gombrich, o futuro está em aberto, e o artista, sempre compelido a fazer escolhas. A questão central de toda a teoria da expressividade é, portanto, o conceito de escolha, estando a sinonímia na raiz de todo o problema de estilo. Logicamente essas escolhas não são ilimitadas: há restrições impostas pelas diversas situações pessoais ou do meio, mas o artista tem sempre um grau de latitude de atuação. Na opinião de Gombrich, são exatamente essas limitações e escolhas que devem ser observadas. A maneira de identificar os estilos decorre, em parte, da familiaridade com suas convenções e o preenchimento ou não dessas expectativas. Apesar dos esforços de uma morfologia científica, que pretende dar conta da constituição dos estilos, a tomada intuitiva do especialista, para ele, ainda é o melhor caminho, embora não infalível.

Autores mais recentes, como Arthur Danto (nascido em 1924) e Hans Belting (nascido em 1935), estenderam a análise dessa crise do modelo da história da arte e refletido, inclusive, sobre o fim da disciplina. Evidenciam várias de suas limitações. Ela se restringe ao quadro europeu e não se preocupa com as civilizações da África e Oceania. Muitos de seus conceitos não podem ser generalizados nem mesmo para toda a arte do Ocidente, já que foram elaboradas a partir de experiências específicas, em geral da arte italiana. A prática de isolar as formas, ou então de separar forma de conteúdo, ou ainda de encarar a arte como uma realidade autônoma entre os fatos humanos – tudo isso nos parece, hoje, questionável.

No entanto, a crise atual da disciplina não deve ser atribuída apenas ao esgotamento desse modelo de História da Arte como sucessão de estilos históricos. É preciso voltar atrás e perceber que toda a trajetória da História foi estruturada, de um lado, pela militância em prol da valorização das artes visuais e, por outro lado, pela vivência dos impasses da arte e dos artistas em diversos momentos.

Sabemos que as artes visuais no Ocidente foram marcadas, de forma radical, pelo juízo negativo de Platão, consideradas inúteis – uma vez que, sendo simples simulacros, jamais dariam acesso à verdadeira Idéia – e enganadoras – pois, apoiando-se nos sentidos, iludiam, em vez de conduzir à verdade. Desprestigiadas, permaneceram longo tempo como artes mecânicas no âmbito das oficinas e suas corporações.

Uma das grandes lutas do Renascimento foi, justamente, em prol da liberalização das artes visuais. O conceito de arte e o estatuto do artista foram reinventados, pela ação de algumas gerações, sobretudo nos séculos XIV e XV, através, não apenas de sua produção artística, mas também de tratados teóricos e de um novo comportamento profissional.

No entanto, o século XVI é abalado, não apenas por crises políticas, econômicas e religiosas, mas, no caso direto dos artistas, pelo medo da decadência. Se a arte se processava, como eles acreditavam, como ciclos vitais, após aquele período de apogeu glorioso da arte italiana, só mesmo o declínio poderia ser esperado. Assim, a atuação de Vasari é sintomática do medo de sua geração. Seu protagonismo volta-se para, de um lado, criar uma instituição, que possa lutar pela continuidade dos valores anteriores – a academia. Por outro lado, empenha-se anos a fio na confecção do seu livro, que reúne, como vimos, as biografias dos verdadeiros heróis responsáveis por todo aquele esforço.

Novamente, no século XVIII, os artistas pareciam se defrontar com impasses sérios. O Iluminismo, de um lado, e o Romantismo, de outro, colocavam em cheque a longa tradição de uma concepção metafísica do mundo. Se os valores universais e imutáveis começam, agora, a ser desacreditados, outros valores – nação, civilização, cultura, história - passam a servir de modelos para a maneira como essas sociedades se reconhecem e, também, para historiadores e teóricos, como

Lanzi e Winckelmann, interpretarem a arte do passado. Os artistas, desprovidos da missão de busca do belo ideal, vão procurar em outras realidades – na própria subjetividade, na natureza, em lugares longínquos e exóticos – as fontes para recompor o seu universo poético.

A partir do final do século XIX, sabemos que o movimento moderno questiona quase tudo que ainda restava da tradição renascentista. Se o belo ideal já estava sendo posto em questão antes, agora vários outros cânones são criticados: o compromisso com a mimesis, a função narrativa, o atrelamento à retórica, a sujeição aos valores literários. Se o Renascimento havia lutado para que as artes visuais passassem a ser vistas como liberais, agora os artistas modernos falavam em autonomia de linguagem. Não é, portanto, de graça que os historiadores – especialmente os de língua alemã – se voltem para a arte do passado, procurando nela valores intrínsecos, sejam formais ou em termos de significação.

Se Vasari era, ao mesmo tempo, artista e historiador, tanto do passado quanto do seu próprio tempo, Winckelmann, Lanzi, Riegl, Wölfflin, Panofsky e os demais aqui citados não eram artistas, mas teóricos e historiadores concentrados no passado. Esse aparente desligamento do seu próprio tempo, no entanto, não deve nos enganar: eles também sentiam na pele os impasses dos artistas.

Vista, portanto, nesta perspectiva a crise atual – com a superação do paradigma anterior e a demanda de novas prerrogativas – faz parte do próprio DNA da disciplina. Isto, no entanto, não simplifica as coisas. Como nas crises do passado, serão necessárias inteligência e sensibilidade para criar algo novo, que possa ser útil à cena contemporânea.

NOTAS

² O conceito de Barroco foi introduzido quase no final do século XIX, sobretudo com a obra de Heinrich Wölfflin. O de Maneirismo é bem posterior, tendo surgido em meados do XX, especialmente com os estudos de Walter Friedländer. Somente a partir do Romantismo, os movimentos se auto-denominaram de imediato. A escrita de Beaudelaire, no *Salão de 1846*, é uma evidência disto: “*Quem diz romantismo, diz arte moderna, isto é, intimidade, espiritualidade, cor, aspiração pelo infinito, expressas por todos os meios de que dispõem as artes*”. LICHTENSTEIN (2004), p. 96.

² “*Muito surpreso ficaria Bernini se lhe dissessem que ele se afastara do classicismo; foi barroco sem ter consciência disso! Só Borromini, Guarini, Caravaggio e Pietro da Cortona tiveram a vontade de transgredir normas*”. BAZIN (1989), p. 49.

³ Germain Bazin descreve a literatura dos séculos XVI e XVII, evidenciando a progressiva incorporação, não apenas de um espectro mais amplo de artistas italianos, mas também dos estrangeiros. Karl Van Mander, por exemplo, escreveu numerosas obras, de caráter enciclopédico, tratando dos artistas italianos e do resto da Europa; as informações biográficas sobre a maioria dos pintores do Norte nos foram transmitidas exclusivamente por ele. BAZIN (1989), p. 45. Joachim Sandrart concebeu uma verdadeira enciclopédia da arte: bastante eclético, admitia todos os estilos; em sua obra, há biografias desde a Antiguidade até os seus contemporâneos, aparecendo, inclusive um espanhol: Murillo. BAZIN (1989), p. 46. O isolamento da Espanha neste quadro cultural é surpreendente. O pintor Francisco Pacheco escreveu *L'arte de la pintura* em 1649, em que trata de Rubens e de Velásquez, seu genro, mas esta obra não teve grande repercussão fora da Espanha e Velasquez permanecerá desconhecido no resto da Europa até o século XIX. BAZIN (1989), p. 41.

⁴ Roger de Piles: *Dissertations sur les ouvrages des plus fameux peintres*. Paris, 1681.

⁵ GUÉGAN, Stéphane (2012) p. 77-96. O autor trata da reforma do Departamento de Pinturas do Museu do Louvre em 1848 em que o Romantismo é acolhido como estágio atual da evolução da escola francesa.

⁶ Winckelmann (1713-1783) e Goethe (1749-1832) pertenciam à geração que iniciou o romantismo na Alemanha. Gerd Bornheim chama atenção para o isolamento em que a Alemanha tinha vivido até então em relação à cultura latina, propiciando, em muitos casos, um verdadeiro sentimento de inferioridade cultural. Winckelmann tinha uma necessidade imperiosa de afastar-se de seu país, pois dizia-se incapaz de suportar a sua “*terrível e deprimente paisagem*”. Sofria de uma “*perene e insubstituível nostalgia – quase mórbida – pelo sol mediterrâneo*”. BORNHEIM (1998), p. 78-113.

⁷ Aparece, por exemplo, em Montesquieu em *L'esprit des lois* de 1748. Diretamente relacionada à atividade artística, já havia aparecido em 1719 em *Refléxions critiques sur la poésie et la peinture*, do padre Du Bos. BAZIN (1989), p. 111-115.

⁸ Um século antes de Winckelmann, já aparecera uma história das artes: em 1698 Pierre Monier escrevera a *Histoire des arts qui sont rapport avec le dessin idivisée en trois livres, où il est traité de son origine, de son progrès, de sa chute et de son rétablissement*, incorporando vários povos: egípcios, hebreus, babilônios, gregos, romanos, decadência da arte romana, gosto gótico, idade média e renascimento. BAZIN (1989), p. 56. Não há, entretanto em Monier o mesmo conceito de cultura global como em Winckelmann.

⁹ Gottfried Semper (1803-1879) era arquiteto, teórico e historiador da arte. Exilado da Alemanha, esteve na França e na Inglaterra, onde visitou a 1ª. Exposição Universal de Londres em 1851, que o impressionou muito. No ano seguinte, em 1852, publica seu livro de História da Arte. De 1855 a 1871, dirigiu a seção de arquitetura da Escola Politécnica de Zurique. Pretendia escrever uma obra bastante mais ampla, mas publicou apenas a primeira parte: os dois volumes de *O estilo nas artes técnicas e arquitetônicas* de 1861 a 1863.

¹⁰ Hippolyte Taine (1828-1893) foi professor de história da arte e estética na *École des Beaux Arts* de 1864 a 1874. Substituiu Viollet-le-Duc, que ficara nessa cátedra pouco tempo (de 1863 a 1864). O seu livro *Philosophie de l'art* de 1865 foi acolhido quase genericamente nos ambientes acadêmicos na França e também fora da França, seguindo em paralelo à expansão das idéias francesas ligadas ao positivismo.

¹¹ Essas teorias de Taine sobre a influência do meio físico e social sobre a arte deixaram uma marca profunda e persistente na História da Arte, tanto na França, quanto fora dela, instalando-se em vários países, na época, culturalmente francófilos – como é o caso do Brasil no século XIX e mesmo XX.

¹² Germain Bazin atribui a fecundidade da Escola de Viena à aliança cátedra-museu, fazendo com que o ensino fosse feito por profissionais que tinham grande intimidade com as obras. O criador da primeira cátedra em 1853, Rudolf von Eitelberger, foi também o fundador do Museu das Artes Decorativas em Viena. A segunda cátedra, criada em 1873, uniu-se aos Institutos de Pesquisas para a História da Áustria, seguiu o modelo da Escola francesa de Chartres, o que, na opinião de Bazin, deu à História da Arte em Viena uma sólida base técnica. Alois Riegl trabalhou durante muito tempo no Museu de Artes Decorativas, antes de dedicar-se ao ensino. Julius von Schlosser, sucessor de Dvorák na cátedra, foi também diretor do Museu de História da Arte. BAZIN (1989) p. 128.

¹³ Alois Riegl (1858-1905) foi formado no Instituto de Pesquisas Históricas de Viena, que mantinha estreita ligação com a filologia e a Escola Francesa de Chartres. Dirigiu o Departamento de Artes Têxteis do Museu de Artes Decorativas durante 12 anos (de 1885 a 1897). Assumiu a cátedra de História da Arte na Universidade de Viena em 1897. Publicou várias obras. Em 1893, *Stilfragen (Questões de estilo)*. Em 1901, *As artes aplicadas na época romana tardia segundo as descobertas na Áustria-Hungria*. Em 1902, *O retrato de grupo na Holanda do século XVII*. Deixou manuscrita a *Gramática Histórica das artes plásticas*, escrito em 1897-1898, e publicada por Swoboda e Otto Pächt em 1963.

¹⁴ Damisch, Hubert. “Le texte mis à nu”. In Riegl, Alois. *Les questions de style*. Paris: Hazan, 1992. Prefácio p. IX-XXI. Damisch acredita que Riegl esteja mais próximo de Lamarck (1744-1820), que apresentou a teoria da vontade animal, também examinada por Freud.

¹⁵ Suiço de língua alemã, Wölfflin nasceu em Winterthur, fez seus estudos na Universidade de Basiléia, onde ouviu as conferências de Jacob Burckhardt (1818-1897). De 1883 a 1886, seguiu cursos das universidades de Berlim e Munique. Foi professor em Basiléia, onde em 1893 sucedeu a Burckhardt, e, mais tarde, em Berlim, onde ensinou onze anos, de 1901 a 1912.

¹⁶ Jacob Burckhardt (1818-1897) escreveu *A Civilização do Renascimento na Itália*, em que toma a cultura e a sociedade, do século XIV e XV, como um estado particular de civilização, cujo ponto focal é a expressão do individualismo. Apesar de não tratar nesse livro das questões artísticas, esse conceito de que existe um fio condutor que une todas as expressões de uma época histórica, constituindo a sua especificidade, terá grande repercussão nos historiadores da arte posteriores. Burckhardt não inventou o termo *Zeitgeist* - espírito da

época, espírito do tempo ou *sinal dos tempos* – que remonta a Johann Gottfried Herder e outros românticos alemães. Será depois desenvolvido na obra de Hegel, *Filosofia da História*.

¹⁷ É interessante observar como, em torno do Instituto Warburg, houve um verdadeiro entrelaçamento das várias vertentes da História da Arte de língua alemã. Em 1914, o austríaco Fritz Saxl (1890-1948), que seguira os cursos de Dvòrak em Viena e os de Wolfflin em Berlim, foi encarregado da biblioteca. Saxl passou a ser o único responsável por ela em 1920, em razão do afastamento de Warburg por motivo de doença. Em 1933, com a ascensão do nazismo, foi ele quem transportou o Instituto com a biblioteca para Londres, incluindo jovens vienenses: E. H. Hombrich e Otto Kurz.

¹⁸ Erwin Panofsky ((1892-1968), nascido em Hanover, estudou na Universidade de Friburgo. Em 1920, ensinava na Universidade de Hamburgo. Foi então que formou, com Ernst Cassirer, um grupo em torno de Aby Warburg. Em 1931, foi convidado a ensinar também na Universidade de Nova York. Expulso da Universidade de Hamburgo em 1933, instala-se em Nova York, passando no ano seguinte a lecionar em Princeton. Em 1935, foi admitido no recém-criado Instituto de Altos Estudos desta Universidade, que abrigava, entre outros, Einstein. BAZIN (1989), p. 178, 180 e 448.

¹⁹ Segundo Bazin, Panofsky empenha-se em assumir suas posições pessoais diante dos dois grandes sistemas então dominantes na história da arte: o de Wolfflin e o de Riegl. Panofsky se opõe a Wolfflin, em quem reprova o formalismo. Aluno de von Schlosser, é mais afinado com Riegl. Interpreta o *Kunstwollen* como o significado essencial ou intrínseco dos fenômenos artísticos, aquele de que fará em suma seu terceiro nível de significação. BAZIN (1989) p. 180.

²⁰ Ernst Gombrich foi professor do Warburg Institute em Londres e seu diretor de 1959 a 1976. Foi também professor nas Universidades de Oxford e Cambridge. Esse artigo *Style* foi publicado na *International Encyclopaedia of the Social Sciences*. New York: Marmillan, 1968, tomo 15.

²¹ PRECIOZI (1989). O pensamento de Gombrich foi muito influenciado por K. R. Popper, especialmente pela obra *Pobreza do Historicismo*, de 1957, que critica e refuta o holismo cultural.

REFERÊNCIAS

BAZIN, Germain. *História da História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BELLORI, Pietro. *Le vite dei pittori, scultori e architetti moderni*. Roma: Mascardi, 1672.

BELTING, Hans. *O Fim da História da Arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Coisac Naify, 2006.

BORNHEIM, Gerd. “Introdução à leitura de Winckelmann” . In *Páginas de filosofia da arte*. Rio de Janeiro: Uapê, 1998.

DAMISCH, Hubert. “Le texte mis à nu”. In RIEGL, Alois. *Les questions de style*. Paris: Hazan, 1992. p. IX-XXI (Prefácio).

DANTO, Arthur. *Após o Fim da Arte: a Arte Contemporânea e os Limites da História*. São Paulo: Edusp, 2006.

GOMBRICH, Ernst. *Réflexions sur l’Histoire de l’Art*. Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon, 1992.

GUÉGAN, Stéphane. Saison et raison des fleurs. In *Délaçroix: des fleurs en hiver*. Paris: Musée national Eugène Délaçroix, 2012. p. 77-96. Catálogo de exposição.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A Pintura: Textos Essenciais*. São Paulo: Editora 34, 2004, vol. 9.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. *Studies in Iconology*. New York: Harper & Row, 1972.

PILES, Roger de. *Dissertations sur les ouvrages des plus fameux peintres*. Paris: Jacques Estienne, 1681.

PRECIOZI, Donald. *Rethinking Art History*. New Haven: Yale University Press, 1989.

RIEGL, Alois. *Stilfragen (Questões de estilo: Fundamentos para uma história do ornamento)*. Berlim: 1893.

SEMPER, Gottfried.. *Style in the Technical and Tectonic Arts; or, Practical Aesthetics*. Trans. Harry F. Mallgrave. Santa Monica: 2004).

TAINÉ, Hippolyte. *Philosophie de l'art*. Paris: Hachette, 1895. 7ª ed. 2 vols.

VASARI, Giorgio. *Life of the Artists*. Harmondsworth: Penguin Books, 1974.

WINCKELMANN, Johan Joachin. *Histoire de l'Art chez les Anciens* (traduit de l'allemand). Paris: Saillant, 1766.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Renaissance and Baroque*. Ithaca: Cornell University Press, 1967.

_____. *Classic Art*. London: Phaidon, 1968. 3ª ed.

_____. *Principles of Art History: the Problem fo the Development of Style in Later Art*. New York: Dover Publications, 1950.

WOODFIELD, Richard, ed. *The Essential Gombrich*. London: Phaidon, 1996.

Sonia Gomes Pereira

Historiadora da arte e museóloga. Fez o mestrado na Universidade da Pennsylvania, o doutorado na UFRJ e o pós-doutorado no Laboratoires de Reserches du Patrimoine Français / CNRS. É professora titular da Escola de Belas Artes da UFRJ.