

2ª PARTE: HISTÓRIA: NOVAS LINGUAGENS

HISTÓRIA E ARTE: A HISTÓRIA EM BUSCA DE NOVAS LINGUAGENS

Anna Teresa Fabris
Profª da USP-E.C.A.

Se o sintagma *história da arte* faz pressupor, à primeira vista, a convivência pacífica de *história e arte*, não é o que acontece, na verdade, se analisarmos a relação da primeira, como disciplina totalizadora, com uma das modalidades das “histórias particulares”. Confrontada com o fenômeno artístico, a história assume geralmente duas posturas: confere-lhé um papel meramente auxiliar ou não o leva em conta, por não considerar o “pensamento visual” parte integrante do pensamento duma época, ao mesmo tempo participante e gerador duma visão de mundo.

Provavelmente, a história encontra dificuldades em lidar com o pensamento visual, pois a “Weltanschauung” de que uma obra de arte é portadora não é deduzida a partir daquilo que costumamos definir “conteúdo” e sim a partir duma análise formal globalizadora, que reconhece a autonomia lingüística da arte, sua capacidade de exprimir-se através de instrumentos e meios semânticos próprios — linha, cor, luz, volume —, exigindo aquela “aproximação ampla” propugnada por Francastel, quando “se querem descobrir todas as suas relações internas e suas relações com o mundo exterior”¹.

A obra de arte, analisada a partir da forma globalizadora, pode ser considerada sob a dupla perspectiva de *objeto estético* e *documento*, mas sua leitura deverá ser complexa e articulada, pois, se o documento nos revela uma “Weltanschauung”, esta só pode ser inferida das leis próprias da representação plástica.

Por sua dimensão de documento, a análise da obra de arte pauta-se por instrumentos de pesquisa que pertencem à história, conjugando procedimentos exteriores com procedimentos interiores, isto é, caminhando da pesquisa filológica das fontes à interpretação dos significados explícitos e/ou implícitos de que é portadora. Se no primeiro momento da investigação historiográfica,

é possível deter-se numa análise articulada do objeto que estude, para além dos aspectos materiais e técnicos, do estado de conservação e da autenticidade, questões mais complexas, tais como: destinação, temática, estilo, ao adotar os procedimentos de leitura interiores, o historiador transcenderá o objeto em si para colocá-lo numa rede de relações muito mais ampla. À análise estrutural do objeto, fará seguir outro tipo de análise que investigue as relações da obra com uma determinada situação histórico-cultural, ampliando, portanto, o campo de abrangência do produto estético, aprofundando o estudo de seus significados pelo cotejo do discurso artístico com o discurso social duma época dada.

Uma análise do panorama atual da história da arte revelar-nos-á o predomínio quase absoluto da “filologia visual” em detrimento da análise propriamente dita, a presença duma noção mecânica e primária de história, que se contenta em arrolar fatos, obras, nomes, datas, com leves pinceladas sociológicas, a idéia no fundo explícita, de que a arte se explica pela arte, pela biografia, pelos procedimentos técnicos, tendo na sociedade um pano de fundo pouco ou nada influente na lógica interna do discurso estético.

A arte, entretanto, está situada na sociedade e é esta relação complexa e, freqüentemente contraditória, que fundamenta as bases teóricas da história da arte, uma história que se inscreve na história sem renunciar à abordagem formal², uma história, portanto, “individual” no interior da história global. Isto significa reconhecer a existência de sistemas construtivos e figurativos próprios, duma temporalidade própria da arte, articulada, porém, com outros sistemas que confluem na sociedade.

Como os tipos de análise da relação arte-sociedade são múltiplos, um exemplo de procedimento possível pode ser oferecido pela visão da arte como modalidade de trabalho social, tal como é proposta por Marc Le Bot: “sustentar que a arte é uma modalidade do trabalho social, que pertence à categoria das coisas e dos meios de produção em geral, significa... colocar em discussão a distinção teórica entre infra e supra-estrutura... Existe sempre, fundamentalmente, um sistema histórico de relações sociais, no qual cada uma das práticas sociais – inclusive a arte – está implicada estruturalmente no econômico, no político, no ideológico, cuja distinção só tem um valor operacional”³.

Desta maneira, poderemos dizer que a *arte* é um *processo social* que se concretiza no *pensamento visual*, o qual se serve de *imagens* para expressar determinadas *visões de mundo*.

Nesta linha de análise, coloca-se uma tendência metodológica, que pode esclarecer de maneira mais profunda o nexa arte-sociedade – a história social da arte –, que não postula, entretanto, uma maneira unívoca de abordagem, sendo diferenciadas as variáveis da relação adotadas por seus principais expoentes.

Embora o segundo pós-guerra seja considerado o momento de nascimento da história social da arte, pois, entre 1947 e 1951, são publicadas três obras significativas – “Arte e revolução industrial” (1947) de Francis Klingender, “A pintura florentina e seu ambiente social” (1948) de Frederik Antal, “História social da literatura e da arte” (1951) de Arnold Hauser –, não se pode esquecer que o nexu arte-sociedade postulado por tais livros percorre o pensamento historiográfico anterior a esse período, se bem que, frequentemente, com matizes diferentes. De resto, as três obras-marco vinham duma situação historiográfica anterior, se lembrarmos que o pensamento de Antal (cujo livro havia sido escrito em grande parte antes da eclosão da guerra) e de Hauser está imbuído da sociologia de Scheler e Mannheim e que Klingender, oriundo da “Longon School of Economics”, já se distinguira em pesquisas sociológicas e históricas, onde demonstrara um grande interesse pelo papel da arte como portadora de valores sociais.

Significativo é o fato das três obras terem sido publicadas na Inglaterra, país que na época estava na dianteira dos estudos sociológicos e conhecia um verdadeiro florescimento da história social. Já em 1926, R. H. Tawney havia publicado “A religião e o surgimento do capitalismo”, em que história das idéias e história social se encontravam estritamente relacionadas. Nos anos 40, marcos fundamentais são “Ésquilo e Atenas” de G. Thomson, que esclarece dados fundamentais da relação arte-público ao analisar o significado histórico-político da catarse, e a “História social da Inglaterra” (1942) de G. M. Trevelyan, que vem complementar a “História da Inglaterra”, escrita vinte anos antes.

Existia, de fato, na Inglaterra uma nova visão historiográfica, voltada essencialmente para os estudos sociais, que Hobsbawm caracteriza como “a exigência duma maneira de aproximar-se da história sistematicamente diferente daquela clássica à la Ranke. O que interessava a estes historiadores era a evolução da economia em razão da luz que podia ser lançada sobre a estrutura e as transformações da sociedade e, em particular, sobre a relação entre classes e grupos sociais”⁴.

A história social da arte, por sua vez, reage às visões formalistas, à historiografia à la Wölfflin, postulando a necessidade, naquele momento, de analisar as relações arte-sociedade à luz das teorias marxistas.

A abordagem mais inovadora é, sem dúvida, aquela proposta por Klingender em “Arte e revolução industrial”, análise dos problemas da produção, da distribuição, da recepção da obra de arte e dos significados que estas instâncias assumem na sociedade industrial. Em seu “modus operandi”, Klingender consegue fundir harmoniosamente análise formal e análise sociológica, rompendo com os gêneros e as hierarquias tradicionais, na medida em que suas escolhas incidem em artistas que produzem a partir do contato direto com a revolução industrial. Concebendo a arte como uma modalidade do trabalho social, o

historiador inglês considera os documentos artísticos como “obras primeiras” da revolução industrial. Situam-se, dessa maneira, no mesmo plano de máquinas e manufatos, enquanto seus autores são comparados aos inventores, aos industriais, aos economistas, apesar de desempenharem uma função diferente. O desenvolvimento da arte é considerado em sua relação direta com as transformações técnicas, enquanto o “corpus” iconográfico estabelecido pelo autor fornece elementos para a análise duma nova visão de mundo, vazada sobretudo na cultura e na imaginária do proletariado.

Um procedimento diferente será adotado por Antal, que vincula a arte dum período com a história, o pensamento, o gosto (concebido como diferentes setores de público e suas concepções de vida), ao mesmo tempo em que analisa em sua especificidade estrutural-formal. Afirma, de fato, o autor: “(...) tarefa do historiador de arte é sobretudo, não aquela de aprovar ou desaprovar uma determinada obra de arte, a partir de seu ponto de vista, e sim a de procurar compreendê-la e explicá-la à luz das premissas históricas próprias daquela obra; (...) não há nenhuma contradição entre o fato de considerar uma pintura como uma obra de arte e aquela de vê-la como um documento de sua época, porque os dois conceitos são complementares (...)”⁵.

Influenciado pela Escola de Viena e pelo Instituto Warburg, Antal confere igual importância aos elementos formais e ao tema da obra de arte. Para tanto, caracteriza o estilo como uma combinação particular de elementos de conteúdo e forma: “(...) os elementos temáticos permitem que nos aproximemos diretamente da concepção geral da vida, da filosofia, da qual derivam as pinturas em questão. Consideradas assim, as obras de arte não são mais isoladas; penetramos além dos elementos formais e tocamos nelas algo de mais profundo: a concepção da vida. Também os elementos formais, por sua vez, dependem, em última análise, da filosofia da época; mas sua conexão é menos direta e pode ser claramente compreendida somente depois que se compreendeu aquela primária dos elementos de conteúdo”⁶.

Descartando as hipóteses correntes que faziam derivar as mudanças na arte dum conceito como o de “geração” ou que tentavam explicar as coexistências estilísticas a partir da dupla estilo progressista/estilo reacionário, Antal afirma, ao contrário, que o verdadeiro artífice da obra de arte é o público, analisado em suas relações com o conteúdo da obra de arte:

“(...) Porque o tema, a substância duma pintura, mais claramente que qualquer outra coisa, revela como o quadro em seu conjunto nada mais é do que parte da concepção, das idéias que o público tem da vida e que se exprimem através do artista”⁷.

Configura-se uma visão de público “produtor de imagens” que tem valido algumas críticas a Antal, pois seu modelo é considerado rígido demais por levar em conta apenas o cliente e o conteúdo da obra de arte. Apesar deste tipo de crítica ter fundamento, Antal, porém, rompe com a “homogenei-

dade” da “história do espírito”, ao transformar o público em sinônimo de sociedade e ao perceber nesta a coexistência de diversas concepções de vida, que estão na base da existência de estilos diferentes num mesmo momento histórico.

Uma vez que a arte não pode ser explicada a partir de razões puramente artísticas, Antal estuda a sociedade em suas várias camadas, reconstrói suas diversas filosofias, que associa a estilos diferenciados, analisa as obras a partir do conteúdo. Só depois deste procedimento que permite passar diretamente da concepção de vida à arte, Antal acredita ser possível formular uma análise mais propriamente estética, que discuta o desenvolvimento histórico da arte, agrupe os estilos, estude as obras individuais.

Se os livros de Klingender e Antal passam quase despercebidos, a “História social da literatura e da arte”, obra de síntese em que Hauser utiliza a teoria marxista do espelhamento para determinar uma “estratégia das imagens” como instrumentos de dominação ideológica, é, ao contrário, violentamente atacada pelos historiadores contemporâneos. A crítica mais radical é provavelmente a de Gombrich, que chega a pôr em dúvida a existência do capitalismo para negar a validade do método dialético-materialista de Hauser:

“(…) Pode ser verdade ou não que o ‘capitalismo’ — se tal coisa existir — possui ‘contradições internas’, se considerarmos o capitalismo um sistema de proposições, crenças estabelecidas ou intenções. Mas equacionar os conflitos no interior da sociedade capitalista com suas ‘contradições’ equivale a fazer um trocadilho sem conhecê-lo. É quando o político se torna historiador que esta confusão se faz desastrosa. Pois lhe impede de testar ou descartar qualquer hipótese. Se ele a encontra confirmada por alguma evidência, está feliz; se uma outra evidência parece entrar em conflito, ele é ainda mais feliz, pois pode introduzir o refinamento das ‘contradições’ (...)”⁸.

Se a crítica de Gombrich exaspera o lado marxista da obra de Hauser, há nela, entretanto, um certo aspecto idealista — a idéia da arte como dado trans-social, natural —, uma visão do trabalho artístico como atividade prevalentemente cultural e alguns pontos claramente discutíveis:

1. a obra de arte é analisada quase tão somente em sua gênese, havendo pouco interesse pelos momentos da distribuição e da recepção;

2. são utilizadas as categorias estilísticas tradicionais, sem nenhuma discussão sobre sua legitimidade;

3. a análise das várias épocas tem um caráter monolítico, caracterizando-se por uma profunda unidade estilística e perceptiva. O próprio Hauser percebe o esquematismo desta concepção: no capítulo sobre o barroco, por exemplo, afirma que não se deveria falar dum único *estilo* porque existiram tantos estilos quantos foram os grupos sociais artisticamente produtivos. A questão será retomada num texto de 1957, “Teorias da arte”, em que, ao

estudar a relação ideologia/estilo, o autor declara existirem num mesmo período histórico *ideologias e estilos*;

4. a relação estilo/sociedade é determinada a partir de poucas variáveis: os estilos geométricos correspondem a sociedades dominadas por uma aristocracia fundiária; os estilos realistas correspondem à mentalidade da classe média urbana;

5. a obra de arte perde sua especificidade para transformar-se num reflexo da estrutura social.

Embora a história social da arte conceda pouco espaço à análise propriamente estética, permite, entretanto, renovar algumas das diretrizes metodológicas da disciplina, na medida em que rompe com conceitos tradicionais como os de gênio e obra-prima, pois leva em consideração toda a produção artística dum período; insere a questão da “autonomia da arte” no contexto geral da história, ao apresentá-la como uma modalidade do trabalho social, ao relacionar a estratégia das imagens com situações sociais concretas; estuda os mecanismos de fruição da obra de arte a partir duma nova visão do público como “co-produtor ideológico”.

A história social da arte conhece um novo surto após 1968, destacando-se atualmente em seu interior quatro tendências principais:

1. análise tipológica: encomendantes, instituições, público, artistas, obras;

2. análise cronológica, concentrada sobretudo nos “tempos longos”;

3. análise da estratégia das imagens: dominação simbólica, relações entre classes sociais, hábitos perceptivos, cultura visual, expectativas;

4. análise sociológica: produção-distribuição-consumo; instituição-cultura-personalidade⁹.

NOTAS

¹ P. Francastel, *La figura y el lugar* (Caracas, 1969), p. 16.

² M. Dufrenne, “Arte e società”, in Dufrenne-Formaggio, *Tratato di estetica*, II (Milano, 1981), p. 55.

³ Apud: *ibid.*, 61.

⁴ Apud: E. Castelnovo, “Per una storia sociale dell’arte I”. *Paragone*, Firenze, XXVII (313), mar. 1976, p. 9-10.

⁵ F. Antal, “Osservazioni sul metodo della storia dell’arte”, in *Classicismo e romanticismo* (Torino, 1975), p. 213.

- ⁶ Antal, *La pittura fiorentina e il suo ambiente sociale* (Torino, 1969), p. 7.
- ⁷ Id., *ibid.*
- ⁸ E. Gombrich, "The social history of art", in *Meditations on a hobby horse* (London, 1965), p. 88-9.
- ⁹ Castelnovo, "Per una storia sociale dell'arte -- II". *Paragone*, XXVIII (323), gen. 1977, p. 4.