

História e Artes Plásticas – possibilidades e perspectivas

Luciene Lehmkuhl – Universidade Federal de Uberlândia

Tomemos, à partida, um princípio que define a obra de arte como aquilo que ela não é “a capacidade de remeter a outra coisa além de si mesma”¹. Este é um ponto crucial tanto para nós historiadores, quanto para qualquer pessoa interessada em olhar e pensar a arte ou, antes, o mundo através da arte. Ora, se a obra de arte não possui a capacidade de nos mostrar um mundo além do seu próprio mundo, então, significa que o mundo a nós apresentado pela arte “é” o mundo. E “é”, tanto quanto qualquer outra parte do mundo, um pássaro, uma árvore, um livro, uma casa, um som, a fala, o mar, a terra, o céu.

A obra de arte como um corpo auto-referenciado, como uma organização de elementos específicos conforme o campo artístico escolhido, sons, tintas, cores, madeira, papel, luz, escuridão, palavra, espaço, vai delimitar ou produzir uma linguagem que será tomada pelo próprio artista, pela crítica e pelo público em geral, como o campo artístico no qual a obra se insere. É justamente pelo fato da obra se constituir enquanto linguagem que está diretamente vinculada a poética de cada artista que nós, historiadores, precisamos enfrentá-la em sua totalidade. Buscando nela tanto a propriedade que possui de mostrar-se a si mesma, quanto a possibilidade de transcender aos limites da sua materialidade e acessar com ela outros mundos, outras significações.

No caso das artes plásticas, o artista, ao compor a sua obra, faz uma escolha de materiais como as tintas, os pastéis, os crayons, as telas, os papéis, as madeiras, os metais, os plásticos, etc; de técnicas como o pintar, o desenhar, o gravar, o esculpir, o montar que vinculadas a sua poética pessoal vão delimitar uma linguagem específica como as pinturas, as gravuras, as esculturas, as instalações e tantas outras. Esta junção de elementos vai construir a obra em si e, quando qualquer um de nós se aventurar na aproximação a uma obra vai precisar considerar esta junção primordial. Precisaremos empreender, portanto, a tarefa de desconstruir a obra que pretendemos abordar, passando a desnaturalizá-la.

Empreender o ato de desconstruir aquilo que foi construído com materiais, técnicas, linguagem e poética, justamente porque a obra é ao mesmo tempo forma e conteúdo e, a nós, espectadores não deve interessar a distinção entre significado e significante. Para tal enfrentamento não é possível supor que um primeiro e, talvez, único olhar nos dirá tudo. Uma obra de arte não pode ser vista de uma só vez, justamente pelo fato de ter sido elaborada a partir da junção de elementos variados, pressupondo a inclusão da temporalidade na relação que estabelecemos com elas.

Ao trabalhar com artes plásticas, os materiais sobre os quais o historiador se debruça, suas fontes, seus documentos, enfim, o *corpus* por ele organizado é composto por diversificados

elementos como: obras já conhecidas e a literatura acerca delas; objetos do cotidiano ligados ao artesanato e à indústria; esboços, desenhos e projetos indicativos e preparatórios da obra a ser realizada; originais de obras e objetos; reproduções; imagens e textos. Logo, a obra de arte aparece fazendo parte de um sistema de relações, um grupo de fenômenos ligados entre si que encontrarão coerência na trama organizada pelo historiador, na qual, inclui-se o uso de fontes visuais que, por sua vez, exigem uma leitura específica, uma leitura da visualidade das obras.

A História da Arte disponibiliza variados métodos de abordagem e leitura que podem servir de apoio ao historiador conforme a definição de suas problemáticas. Assim, é possível transitar entre as propostas formalista, sociológica, iconológica, estruturalista e a perspectiva histórica trilhando percursos que passam pelas Vite de Vasari; pela aproximação entre estética e arte; pelo método do perito de Morelli; pela pura visualidade da Escola de Viena e de Wölfflin; pelas pesquisas do Instituto Warburg, entre Gombrich e Ginzburg; pela psicologia da visão de Arnheim; pelas aproximações semiológicas, pela vertente social de Antal e Hauser e pela perspectiva histórica de Argan.

Os textos do renascentista Giorgio Vasari, também pintor, são tomados, pela história da história da arte, como marco inaugural de um método capaz de pensar o artista como individualidade criadora, inserindo-o numa periodização marcada por um apogeu e por uma decadência, encontrando entre os diversos artistas alguma ligação que permite percebê-los inseridos num mesmo período. Na trilha de Vasari foram construídas histórias ou reflexões sobre a arte, mais ou menos centradas nas biografias e no culto ao passado, levando Wilckelmann, sob as influências do surgimento de uma nova disciplina, a estética, elaborar uma história da arte como “território do belo e da forma”², retirando o artista do centro da cena, dando maior visibilidade aos objetos, ruínas e monumentos encontrados nas escavações sob a égide do Neoclassicismo.

Com as idéias de Kant, para quem o belo encontrado na natureza só pode se exprimir através dos dons naturais inerentes ao gênio, ocorre com Schelling, Hegel, Schopenhauer e Nietzsche um retorno à primazia do artista sobre a obra. A arte, nos seus meandros, é tratada como “progresso do espírito”, estabelecendo-se um pensamento idealista. Na trilha do progresso, ideais positivistas procuraram estabelecer métodos de verificação da verdade baseados no empirismo como, as práticas indiciárias de Giovanni Morelli que pretendia identificar o verdadeiro realizador de uma determinada obra, atribuindo assim, a autoria e a escola a que pertence a obra. Mas, os ideais positivistas foram além, buscando o rigor científico das ciências naturais, formularam interpretações deterministas baseadas na superioridade do meio e da técnica sobre a vontade do artista, como nos textos de Taine, nos quais atribui ao conhecimento dos costumes, do estado de espírito de um determinado local e do momento em que o artista produz suas obras, a explicação da obra ³.

Buscando pensar a arte enquanto linguagem e retomando o conceito de espírito da época, parte da chamada Escola de Viena a formulação de uma teoria centrada na pura visualidade. Iniciada por Konrad Fiedler para quem a arte se desenvolve no âmbito da percepção objetiva, enquanto linguagem de formas e cores, encontrando em Alois Riegl a formulação de uma história da arte como uma história universal, baseada na capacidade do artista, expressar através da linguagem da arte, os ideais do período. Encontrou em Heinrich Wölfflin os esquemas que, talvez, tenham exercido maior influência sobre os estudos do barroco e do renascimento. Com base nas leis da percepção visual, propõe comparações entre linear e pictórico, forma fechada e forma aberta, superfície e profundidade, claro e escuro, multiplicidade e unidade. Os caminhos trilhados pelo grupo de Viena tiveram como antecedente o percurso de Jacob Burckhardt, preocupado em inserir a produção artística da humanidade no seu contexto histórico e dotá-la de um significado espiritual.

Ainda no campo de uma abordagem formal da arte e advinda das teorias da *gestalt*, encontra-se o método proposto por Rudolf Arnheim de uma psicologia da visão na qual estabelece uma série de categorias analíticas, permitindo uma abordagem da obra de arte e da percepção visual não como mero registro ou reprodução, mas como processo de elaboração. Assim, seus conceitos de equilíbrio, configuração, forma, desenvolvimento, espaço, luz, cor, movimento, dinâmica e expressão definem categorias visuais mediante as quais a percepção deduz estruturas e a arte elabora configurações significativas⁴.

Em confluência com a teoria da pura visualidade o estruturalismo se desenvolve em múltiplas direções, tendo como ponto central, a consideração da arte como comunicação estando ligada, portanto à linguagem. Aparece a semiótica, como disciplina que estuda os signos, capaz de empreender uma abordagem das artes visuais, como em Jan Mukarovsky e a ênfase dada à validade autônoma da obra de arte e a realidade evocada pelo signo artístico; Umberto Eco e seus caminhos pela teoria do código e da comunicação, buscando evidenciar significações e apresentando uma teoria da produção de signos.

No polo oposto à supremacia da forma e seu significado encontra-se a formulação sociológica que atribui fatores determinantes à obra de arte como os mecanismos de encomenda, de remuneração do artista e de avaliação da obra, do mercado e da recepção, bem como a influência da crítica sobre o público. Assim, na estrutura da obra, no seu aspecto formal, nos conteúdos e nos temas são procuradas as relações entre arte e sociedade. Neste campo, encontram-se autores com influências diversas como Arnold Hauser, Frederick Antal e Pierre Francastel e mais recentemente, Pierre Bourdieu tem constituído forte referência ao abordar no âmbito do mercado de arte o mercado das trocas simbólicas.

As discussões acerca da supremacia da forma sobre o conteúdo e vice-versa, fazem ver as formulações de Erwin Panofsky como aquele que aperfeiçoou um método de abordagem das obras

de arte a partir das formulações de Eby Warburg, fundador do Instituto que se dedica aos estudos iconológicos. Panofsky estabelece uma metodologia que pressupõe primeiramente uma descrição pré-iconográfica da obra, seguida por uma análise iconográfica, ou seja, uma identificação das imagens e posteriormente, num terceiro momento a análise iconológica que permite elucidar a significação intrínseca ou o conteúdo da obra. Neste campo o que interessa é o significado da obra, sendo atribuído à obra um estatuto de imagem que comporta uma memória e um significado. Entre as diferentes perspectivas, de estudos, assumidas pelos membros do Instituto Warburg estão as formulações de Ernest Gombrich e mais recentemente as propostas de Carlo Ginzburg.

Fagiolo propõe que se faça uso das diversas metodologias, como que num ato de fusão dos contributos de cada uma delas na busca de uma abordagem histórica da obra de arte. Procurando cruzar as possibilidades vislumbradas em cada uma das metodologias na “condição de reintegrar a obra de arte no seu momento histórico, reencontrando os processos que a geraram e as estruturas que a condicionaram”⁵. Assim como para Argan a História da Arte não se restringe ao agrupamento de fatos artísticos mas, procura explicar historicamente toda a fenomenologia da arte, tomando a obra de arte como um fato artístico que é enfrentado e explicado como uma solução de problemas de ordem artística. Por fazer parte de um sistema cultural existe uma “relação entre os problemas artísticos e a problemática geral da época [mas], o historiador não deve tentar entender como aquela problemática geral se desdobra na obra do artista e nela constitui o tema ou o conteúdo, mas como aquela problemática envolve o problema específico da arte e se apresenta ao artista como problema artístico”⁶.

A mudança de ênfase percebida nas práticas dos historiadores, sobretudo, a partir dos anos de 1980, tanto daqueles ligados aos Annales quanto dos marxistas, apontou para um interesse pela cultura, como faz lembrar Lynn Hunt. Em Thompson surge nas mediações culturais e morais e entre a quarta geração dos Annales, com a utilização das representações enquanto componentes da realidade social. É preciso salientar a influência de Michel Foucault entre os historiadores que não ficaram imparciais às suas considerações acerca das práticas e dos discursos e seus questionamentos ao caráter de explicação científica da história. A incorporação das reflexões foucaultianas possibilitou a composição de histórias onde tudo toca tudo, como numa trama, onde os acontecimentos são nós de relações, como anotou Paul Veyne, ao definir o tecido da história como, “uma fatia da vida que o historiador recorta a sua maneira e onde os fatos têm as suas ligações objetivas e a sua importância relativa”⁷.

A noção de que os documentos não são inocentes e nem transparentes e foram construídos por autores com diferentes intenções remete ao ato de criação, também praticado pelo historiador que desenvolve suas próprias estratégias de utilização os documentos. Se em história “tudo começa com o gesto de separar” ⁸, um gesto de reunir em um outro agrupamento documentos que estavam

separados e que faziam parte de outras coleções, então, as estratégias de utilização destes documentos, ou seja, do material selecionado e nomeado pelo historiador como documentos, são também elas, parte da operação historiográfica, exigindo tanto a elaboração de estratégias para a sua utilização, quanto um conhecimento *a priori* que fundamente seu manuseio.

O documento visual comporta especificidades na sua utilização, para as quais, o historiador deve atentar durante a elaboração do seu trabalho historiográfico. Argan nos faz lembrar que o historiador mesmo operando efetivamente com reproduções, das obras que estuda, porque seu trabalho consiste no confronto entre as obras, seu “objetivo é explicar a obra de arte como um sistema de relações, e as relações são muitas vezes indiretas e a longo prazo”⁹. Neste caso, o historiador teria inúmeros ganhos se, “no limite do possível”, utilizasse além das reproduções, também os originais das obras. Coloca a obra de arte como uma “realidade complexa, que não pode ser reduzida apenas a imagens”¹⁰, pois, as reproduções comportam limites evidentes tanto na arquitetura quanto na escultura, pintura, desenhos, instalações e outros, relativos à dimensão, luminosidade, pormenores, relações espaciais, sutileza das texturas, espessuras dos suportes e dos materiais, além de tantos outros aspectos.

No processo de formação do seu *corpus* documental o historiador usa e cruza dados e questões, passando a deslocar os documentos das suas coleções originais e formar com eles novas coleções evidenciando, neste processo, a tipologia das fontes, seus suportes, técnicas de confecção, lugar de produção, mecanismos de circulação, distribuição e apropriação. Ao lidar com as artes plásticas o historiador transitará no campo do acontecimento plástico. No entanto, no *corpus* por ele formado, estarão presentes também, outros documentos, aqueles que permitirão ao historiador ampliar a dimensão da obra, relacionando-a com outras falas, outros textos, remetendo o objeto de estudo a sua intertextualidade. Estes “outros”, textos e falas, encontram-se tanto na linguagem verbal quanto fora dela, em toda sorte de linguagens que igualmente são sistemas de representação do mundo, através dos quais os grupos humanos se expressam e se comunicam em seu meio social e histórico, dando “sentido ao mundo que é deles”¹¹. Considerando, com os ensinamentos da semiótica, que “todo e qualquer fato cultural, toda e qualquer prática social constituem-se como práticas de produção de linguagem e de sentido”¹².

Notas:

- 1- HAAR, Michel. **A obra de arte: ensaio sobre a ontologia das obras**. Rio de Janeiro: Difel, 2000. P.6
- 2- FAGIOLO, Maurizio. Guia bibliográfico. In: ARGAN, Giulio Carlo e FAGIOLO, Maurizio. **Guia de História da Arte**. Lisboa: Estampa, 1994. P.89.
- 3- OCAMPO, Estela y PERAN, Martí. **Teorias del Arte**. Barcelona: Icaria, 1998. P.26.
- 4- Ibidem. p.169.
- 5- FAGIOLO, Maurizio. Op. cit. P.102.

- 6- ARGAN, Giulio Carlo. **Preâmbulo do Estudo da História da Arte**. In: ARGAN, Giulio Carlo e FAGIOLO, Maurizio. **Guia de História da Arte**. Lisboa: Estampa, 1994. P.17.
- 7- VEYNE, Paul. **Como se escreve a história**. Lisboa: Edições 70, 1987. P.44.
- 8- CERTEAU, Michel de. **A escrita da história**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982. P.81.
- 9- ARGAN, Giulio Carlo. Op. cit. P.24.
- 10- Ibidem. P.23.
- 11- CHARTIER, Roger. O mundo como representação. **Estudos Avançados**. 11(5), 1991.
- 12- SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense. P.12.