



Memória Metodológica

Stéphane Huchet

Escola de Arquitetura – UFMG
Comitê Brasileiro de História da Arte

A História da Arte existe de fato desde o século XVI (Vasari), tem uma justificativa doutrinal desde o século XVIII (Winckelmann) e uma normalização acadêmica desde o fim do século XIX e o início do século XX. Qual é o lugar hoje dessa longa tradição na prática da História da Arte (escrito doravante HA)? Como o historiador da arte atua metodologicamente na presença de um corpus histórico e historiográfico já tão denso? Não nos esqueçamos de que o nascimento da HA resulta de um gesto quase político de afirmação de uma singularidade cultural, simbólica e profissional da arte e do artista; que os critérios de avaliação e de organização sistemática das obras foram ansiosamente procurados, que os meados do século XVIII viram a HA, com Winckelmann, fundar seus primeiros passos verdadeiramente científicos precisamente porque não se tratava de resgatar mais uma vez o paradigma Antigo mas de definir a situação contemporânea de um Modelo histórico. Winckelmann teve a revelação da irreversível morte dessa Antiguidade, chamada, doravante, a não reaparecer no tempo senão sob a forma de objeto de uma análise histórica.

Como escreve Edouard Pommier, “é no contraste, intensamente vivido, entre a revelação da beleza ideal” da Grécia do século V antes de Cristo – beleza histórica e não supra-temporal – “e a constatação de uma situação de crise” – isto é o descompasso total entre a sociedade contemporânea de Winckelmann e a Grécia do século V – “que o destino da Ha [foi] traçado.”¹ A arte clássica apareceu histórica porque a cultura contemporânea tinha perdido toda possibilidade de projetar uma cultura de mesma envergadura. Esse tipo de consciência nova gerava a possibilidade de o historiador da arte inventar uma relação mais dialética com o tempo.

No século XIX a mesma consciência também se encontra em Jakob Burckhardt. O que o interessava era o processo da tradição histórica, a definição, na arte, da relação entre aquilo que é condicionado pela história e aquilo, que, assim condicionado, pode pretender efeitos e validade duradouros. Assim, não basta para Burckhardt estudar apenas o que os mandatários da arte colocaram em circulação, o que os museus fornecem tradicionalmente ou o que o mercado consagrou. Precisa-se focalizar a investigação sobre o que, do passado, manteve sua validade até nós; avaliar os mecanismos históricos que determinaram a validade e a durabilidade, de tal formação cultural, artística ou simbólica. É quase que uma história da enunciação cultural ou artística, de sua cristalização, de sua duração, uma história das permanências etc., em uma palavra, um devir. Burckhardt vê essa abordagem como um ato de

¹ POMMIER, Edouard. Winckelmann: l'art entre la norme et l'histoire. In: *Histoire et théories de l'art. De Winckelmann à Panofsky. Revue Germanique Internationale*. Paris: PUF, n. 2, 1994, p. 23.

participação em processos históricos essenciais, *participação* levando o historiador a evitar tanto as ilusões de um objetivismo histórico que não reflete sobre as condições de sua visão quanto à atualização errônea ou as identificações equivocadamente projetadas de um hoje sobre um momento passado da história. As obras bem podem ser um produto cujas causas históricas podemos discernir, não é, porém, a exposição dessas causas que explicará seu sentido. Assim, nos precedentes históricos do Teorema de Pitágoras, diz Burckhardt, nada permite entender a durabilidade posterior de sua validade.²

Na virada do século XIX para o século XX, Riegl criticará também a metodologia filológica dos historiadores cuja “intenção final era de atribuir aos fenômenos estudados seu lugar certo e imutável na cadeia infinita dos monumentos, com sua articulação cronológica.”³ Panofsky foi extremamente sensível à questão da relação que o historiador estabelece com o tempo, já que não existe tempo nem passado, nem presente homogêneo. Ressaltava no fim de seu texto chamado “o problema do tempo histórico” que uma obra ou uma imagem cria a possibilidade de “uma apreciação da não-contemporaneidade histórica na contemporaneidade objetiva (e vice versa) e a descoberta da contemporaneidade objetiva na não-contemporaneidade histórica (e vice versa)”.⁴

Nesse sentido, ao perguntar se fazer HA significa apenas fazer história, Georges Didi-Huberman lembra as figuras tutelares de Wölfflin, Riegl e Warburg, para quem o estudo da imagem se situa nas dobras da relação entre *tempo* e história, o tempo não sendo apenas história. O passado não é objeto de uma ciência exata, já que não existe passado exato. A história ressai menos a uma restauração do passado do que a uma memória e a uma montagem do tempo e a uma montagem do saber. Toda história é mnemotécnica; toda memória é a instância psíquica de seus efeitos de montagem, de desconstrução e de decantação do tempo. Sem dúvida, isso dá a entender a sentença de W. Benjamin que diz que toda origem assinala aquilo que está nascendo no devir e no declínio...

Não temos certeza de que a HA, tal como é espontaneamente produzida, disponha sempre de um conceito do tempo. Georges Didi-Huberman publicou precisamente em 2000 um livro, *Devant le temps*, que ataca de frente a cultura e as concepções do tempo histórico dos historiadores da arte para propor uma metodologia do anacronismo baseado sobre Aby Warburg, Carl Einstein e W. Benjamin. Pensamos que todo historiador deveria se perguntar: “o que eu quero fazer com a obra?; o que eu quero com (fazer d)aquela imagem?”, questão implicando um tratamento da seguinte pergunta: “qual é minha concepção da relação histórica que eu deveria ou poderia ter com aquele objeto, aquela obra ou aquela imagem que surgiu no (e que atravessou o) tempo?”. Questão perturbadora porque submete a prática espontânea da HA a uma suspensão. Todo historiador, basicamente, pensa que a HA é a história de uma obra re-situada no seu contexto de surgimento histórico, para que sua estrutura simbólica seja inteligível. O que implica uma certa definição das tarefas. Os primeiros Congressos Internacionais de História da Arte (Viena, 1873), procuravam de um lado “autenticar os objetos da HA [...], situá-los em uma cronologia geral baseada sobre a história dos estilos, e, de outro lado, elaborar as regras de inventário das peças de museu e dos gêneros da arte. [...] Assim, as sessões [...] eram sobretudo freqüentadas por especialistas encarregados da conservação e da preservação das obras, os universitários comparando muito pouco.”⁵ A respeito, Georges Didi-Huberman escreve:

² Ver BOEHM, Gottfried. La critique de l'historicisme par Jacob Burckhardt: genèse et validité. In: _____. p. 73-81.

³ Citado por KEMP, Wolfgang. Alois Riegl (1858-1905). Le culte moderne de Riegl. In: _____. p.86.

⁴ PANOFSKY, Erwin. Le problème du temps historique. In: *La perspective comme forme symbolique*. (trad. sous la direction de Guy Ballangé). Paris: les éditions de Minuit. 1975, p. 233. Escrevia um pouco antes no texto: “por assim dizer, ‘localizamos’ um certo lapso de tempo histórico em certas fatias do tempo natural exatamente como localizamos uma certa parcela de espaço histórico em um certo lugar do espaço geográfico. O que determina a natureza do fenômeno ‘histórico’ é precisamente que, de um lado, ele se apresenta como uma estrutura de sentido (conjunto significante) desembaraçada dos valores do tempo e do espaço natural mas que, de outro lado, ele é fixado em um momento do tempo natural e em um lugar do espaço natural perfeitamente determinados.” p. 227.

⁵ DILLY, Heinrich. Heinrich Wölfflin: histoire de l'art et germanistique entre 1910 e 1925. In: *Histoire et théories de l'art*. De Winckelmann à Panofsky, *op. cit.*, p. 113-114.

raramente dirigimos um olhar crítico sobre nossa maneira de praticar nossa disciplina; nos recusamos muitas vezes a interrogar a história estratificada [...] das palavras, das categorias ou dos gêneros literários que utilizamos para produzir nosso saber histórico. Já que essa arqueologia nunca demora a levantar regiões inteiras [...] de questões impensadas, sempre acaba por provocar um debate [...]. Nada mais justo do que a sentença de Michel Foucault [que diz]: “saber, mesmo na ordem histórica, não significa ‘reencontrar’, e, ainda menos, ‘nos reencontrar’. A história será efetiva na medida em que introduzirá o descontínuo em nosso próprio ser [...] Já que o saber não existe para compreender mas, para decidir.”⁶

O que são essas regiões inteiras que a arqueologia da disciplina – como método de investigação, de questionamento e de interpretação –, é?: seus conceitos fundadores, diversos e reelaborados a cada época. Constituem ainda um desafio: o de serem redescobertos, relidos, re-questionados, relacionados com nossas grades contemporâneas. Sim, há desafios, ainda, na concepção da HA como narrativa cronológica; na concepção da HA como inventário, atribuição, datação, classificação, catalogação, taxinomia; na concepção da HA como iconologia; na concepção da HA como história da representação e da função mimética; na concepção de uma HA como história dos estilos, dos gêneros; na concepção da HA como formalismo, balanceamento entre polaridades formais exclusivas; na concepção da HA como antropologia histórica das imagens; na concepção da HA como montagem crítica; na concepção da HA como semiologia; na concepção da HA como sociologia; na concepção da HA como magia; na concepção da HA como economia; na concepção da HA como diálogo intercultural; na concepção da HA como vulgata política; na concepção da HA como mitografia nacionalista; na concepção da HA como história do patrimônio; na concepção da HA como história de uma essência indiscutível; a concepção da HA como história da teologia; na concepção da HA como teleologia; na concepção da HA como tradição, movimentos “neo-”, sucessão de crises entre conservadorismos e inovações; na concepção da HA como história da crítica; na concepção da HA como “mediologia” (Régis Debray); na concepção da HA como história dos projetos conscientes dos artistas; na concepção da HA como história da recepção social, da “invenção” do público e de suas demandas profundas; na concepção da HA como história do “lugar do espectador” (Michael Fried); na concepção da HA como depósito de estratos anacrônicos e inconscientes que, nas imagens, vão além das intenções; na concepção da HA como história da experiência sensível e da relação cognitiva com as aparências; na concepção da HA como metapsicologia do visual; na concepção da HA como história do Olhar; na concepção de uma HA como produção de um inconsciente óptico; na concepção da HA como teatro dos corpos, dos sentidos; na concepção da HA como psicoanálise das imagens, dos sintomas e dos artistas; na concepção da HA como história do visível ou do invisível; na concepção da HA como “dehiscência do ser” (Merleau-Ponty); na concepção de uma HA como material de uma filosofia etc...

Desafios, portanto, ainda plenos, porque certas dessas concepções se sedimentaram e ficam quase “naturais”; outras nem chegaram a ressurgir ou a encontrar seu tempo. Não é inútil saber o que os ilustres ou menos ilustres predecessores pensaram, já que estamos em uma época em que as tradições tendem a coabitar, gerando um risco de equivalência metodológica generalizada que não serve à disciplina.

Existe urgência de uma arqueologia que cave na espessura dos esquecimentos que nossa disciplina acumula a respeito de suas fundações. Existe urgência na prospecção que leva a resgatar e relançar conceitos esquecidos ou negligenciados.

A HA por exemplo não tem uma posição muito clara sobre o estatuto da imagem. Esta é pré-texto? Tradução? *Ergon*? *Energieia*? Autonomia? Mediação? Gramática? Código? Simulacro? Ídolo? etc. O leque lexical é amplo. Desde longos tempos, por exemplo, a HA distribuiu suas tarefas e algumas de suas problemáticas mais cruciais acerca da *semelhança da imagem*, um conceito-chave com o qual não é possível lidar sem cultura histórica e sem cultura filosófica. Assim Didi-Huberman lembra como, no século I d.C., Plínio, o Velho, na sua *História Natural*, tinha uma concepção jurídica dos objetos visuais.

⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant le temps*. Histoire de l'art et anachronisme des images. Paris: les éditions de Minuit, 2000, p. 23-44.

Em Plínio, a *imago*, cujo paradigma por excelência é a máscara de cera que grava o rosto de um ancestral morto, é um gênero jurídico e não artístico. A *imago* é o suporte ritual de um culto genealógico dos ancestrais, algo que não pode ser submetido a qualquer tipo de câmbio. A “luxúria” já começou, diz e deplora Plínio, quando a pintura e o retrato artístico acabaram com a dignidade e a inalienabilidade da *imago* semelhante de um indivíduo singular. No séc. I, Plínio já lamenta a sedução inerente à representação e ao retrato, a constituição das galerias de exposição e de um mercado de circulação das imagens. Isto corrompe a lei natural de transmissão da semelhança pela *imago* mortuária, imagem, ela, que é não comercial, não vendável nem comprável. Essa *imago* – a máscara –, verdadeira semelhança natural, duplicava tatilmente a origem, o que, segundo Plínio, a retórica do retrato pictórico não sabia mais fazer: em Plínio, a representação produz simulacros e imagens artificiais que valem muito por seu valor de câmbio.⁷ Vemos tudo que essa perspectiva sobre a instituição jurídica da semelhança inalienável e sua traição pelo simulacro pictórico tem a nos dizer hoje, numa época tão idolátrica.

O que nos parece importante é saber que só pelo ato produtivo que consiste em esfregar nossas cabeças com esses espessos estratos metodológicos, temos chances de encontrar marcos e referências nutritivas. Por que a HA não conheceria de reminiscências deflagradoras, que são sua memória? Como escreve Benjamin no *Paris, capital do século XIX*, “um método científico é caracterizado pelo fato de que, ao encontrar novos objetos, ele desenvolve novos métodos. Exatamente como a forma, em arte, caracteriza-se pelo fato de que, ao levar a novos conteúdos, ela desenvolve novas formas. É apenas para um olhar externo que a obra de arte tem uma só e única forma, como o tratado tem um só e único método”.⁸

Trata-se verdadeiramente de pleitear que cada um de nós consagre um momento ao levantamento das “constelações lexicais” que manipulamos, às vezes, sem termos muita consciência de que toda prática disciplinar integra uma escolha metodológica decisiva.

⁷ Ver DIDI-HUBERMAN, Georges. *Op. cit.*, p.60-83.

⁸ Citado in DIDI-HUBERMAN, Georges. *Op. cit.*, p.122.