

A FAVOR DA HISTÓRIA DA ARTE, UM ENUNCIADO EM SUAS IMPLICAÇÕES FILOSÓFICAS: DA ESTÉTICA À FILOSOFIA DA ARTE ENQUANTO PROBLEMAS E FUNDAMENTOS PARA UMA DISCIPLINA HISTÓRICA

Marcio Pizarro Noronha¹

Introduzindo o problema e a reflexão

Este texto diz respeito a uma proposta e a um desafio intelectual em identificar e separar matrizes constitutivas de uma História e Teoria da Arte e suas associações com a disciplina Filosofia da Arte, distanciando-se dos problemas apontados por uma disciplina filosófica denominada de Estética, cujos conteúdos são os fundamentos para o campo de atuação e produção da Crítica de Arte, do século XIX aos dias atuais.

Os problemas em torno de um nascimento de uma Filosofia da Arte, disciplina-matriz para uma História e para uma Teoria da Arte, são mais recentes do que temos noção e seu contexto inaugural associa-se ao pensamento filosófico do século XIX, com fundamentos no pensamento de Hegel.

“A Estética de Hegel oferece uma gigantesca e vigorosa interpretação do desenvolvimento histórico das diferentes artes. Essa interpretação se fundamenta em um certo número de pressupostos metafísicos, resultantes do sistema hegeliano, e que podem ser assim resumidos:

- 1. A arte, como tal, é um saber: ‘Há na arte um conhecimento do Espírito absoluto’(I, p. 142), mas este conhecimento é apenas imediato ou intuitivo. A arte atinge a verdade absoluta, isto é, em-si e para-si, mas a apreende sob a forma direta da intuição ou do sentimento. Não a concebe. Ocupa, assim, o mesmo nível que a filosofia e a religião, mas permanece como um saber direto que se manifesta diretamente no sensível.*
- 2. A arte é unidade do sensível e do espiritual, da natureza e do espírito, do exterior e do interior. Compreende-se a obra de arte como a encarnação do conteúdo de um pensamento em uma forma do sensível. Devido a isto, a aparência artística não é uma ilusão: ‘Longe de ser algo não-essencial, ela constitui, pelo contrário, um momento essencial da essência’(I, 29) [...]*

¹ Doutor em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Doutor em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo. Professor e pesquisador da Universidade Federal de Goiás, nos Programas de Pós-Graduação em História e em Música. Atua e pesquisa na área de Teoria e História das Artes, com ênfase para os estudos em Filosofia da Arte. E-Mail: <marcpiza@terra.com.br>.

3. O conteúdo da arte é a religião. É o divino, os deuses ou Deus, que constitui 'o centro' em torno do qual a arte gravita. O que não significa que a arte não possa expressar mais que uma teologia explícita. [...]
4. 'Quanto a seu destino supremo, a arte continua sendo para nós uma coisa do passado.' Ou ainda: 'Para nós, a arte não é mais a forma mais elevada pela qual a verdade afirma sua existência'. 'Para nós', quer dizer, do ponto de vista do Sistema, que a arte perdeu a função metafísica que lhe era própria, a missão que teve de 'conciliar a natureza e a realidade finita com a infinita liberdade do pensamento'. 'De agora em diante', diz Hegel, 'a obra de arte solicita nosso veredicto (...). Não vemos mais na arte algo que não poderia ser superado (...), nós a submetemos à análise de nosso pensamento.' 'A arte está morta' significa: a arte não é mais que um objeto de estudo, um momento ultrapassado, cuja necessidade pode ser retroativamente demonstrada; não é mais o meio no qual, e pelo qual, vivemos e onde nos vemos totalmente imersos. Mas a arte não morre apenas por ter cedido seu lugar à filosofia. Morre também por si mesma, quando, pela lógica de seu próprio desenvolvimento, ela mergulha na particularidade, não se interessa mais senão pelos detalhes mais acidentais, mais ínfimos, ou até mesmo mais sórdidos e mais profanos, perdendo de vista todo interesse universal. Morre ainda quando o artista põe a expressão de sua subjetividade acima do conteúdo, quando ele busca, por exemplo, simplesmente exibir seu virtuosismo, seu talento, quando ele procura atingir o espectador apenas para fazer-se admirar."²

Hegel, ao pensar numa filosofia do objeto artístico, enuncia suas relações numa perspectiva dialética - e, portanto, de um devir temporalmente situado, destinando-se a designar uma cronologia histórica universal para as artes.

Neste desenvolvimento histórico, a arte seria uma das formas do saber universal, garantindo seu lugar em todas as civilizações humanas, anteriormente aos modos históricos de organização das culturas. Então, a arte é dada como um saber cuja ordem semântica é a da religiosidade - do mundo divino, transcendental. Uma forma seria a manifestação no mundo sensível do supra-sensível, revelando-se como um modo de expressão da espiritualidade - e dos sentimentos nela amalgamados tais como, a fé, o amor, a natureza, a contemplação.

Suas classificações e hierarquizações dentro do sistema são, talvez, respostas ao sistema da Estética, predominante forma do raciocínio entre os séculos XVIII e XIX, e, provavelmente, menos importantes para os fundamentos de uma História da Arte e para o trabalho do historiador e do teórico da Arte³.

² HAAR, Michel. *A obra de arte: ensaio sobre a ontologia das obras de arte*. Rio de Janeiro: Difel, 2000, p. 54-59.

³ Estas noções mais amplas remetem ao texto canônico da estética de Hegel e a seus leitores e intérpretes na contemporaneidade. Faço referência, especialmente, a Michel Haar e a Marc Jimenez. HEGEL, G. W. F. *Introducción a la estética*. Barcelona: Nexos, 1985. HEGEL, G. W. F. *Estética*. Lisboa: Guimarães Editores, 1993.

Nestes termos, o Hegel das “três épocas” designa mais abstratamente o senso histórico da arte, sua realidade enquanto matéria do mundo e das civilizações e, mais particularmente, enquanto delimitação de um problema original, o d’*”a morte da arte”*.

Neste problema, Hegel afirma seu sistema histórico e evolutivo e, ao mesmo tempo, coloca-se ao lado da perspectiva do declínio - e da evanescência - de todas as formas civilizacionais. Tal como as culturas-civilizações, a forma-arte teria sido conduzida de um princípio de expressão formal e sensível do plano supra-sensível para um desaparecimento do enfrentamento do mundo exterior e uma expansão e exploração da subjetividade humana como reino exclusivo da arte - após o Romantismo, na época do próprio Hegel.

Assim, seu comentário histórico torna-se aqui uma forma de teoria que sustenta uma posição macro-crítica em relação à sua própria época⁴. É do raciocínio histórico que surge uma crítica contundente.

A arte, nos seus fundamentos clássicos - onde a lógica do sensível corresponde a tornar inteligível o campo do espiritual (transcendental, supra-sensível) -, conciliaria ainda em sua materialidade e formalidade um raciocínio sobre a natureza (os meios, os materiais), sobre a finitude (a forma) e sobre a infinitude (o espiritual). Em sua própria época, a arte é absorvida num paradigma do sujeito - subjetivismo, particularismo, emocionalismo exacerbado, hiper-realização das emoções humanas - e transforma-se num mero testemunho individual do modo como nos posicionamos no mundo. Ela agora seria incapaz de refletir sobre um lugar da natureza e do transcendente, enquanto forma não-humana da espiritualidade. Tudo diz respeito exclusivamente a universos imbricados na exploração de uma interioridade subjetiva do ser humano⁵.

⁴ Esta perspectiva será conservada no pensamento frankfurtiano, com ênfase para Theodor Adorno e sua teoria estética e a crítica musical. Para tal desenvolvimento de leitura podemos indicar os textos de Marc Jimenez, teórico da estética e especialista na obra de Adorno. Nestes termos, Jimenez alude à concepção de obra de arte cindida em duas direções: uma delas, pela via da abordagem formal, a outra, pela via da abordagem histórica, fazendo o uso da expressão adorniana de que “*a obra de arte é a escrita inconsciente da história*”. Estes termos remetem ao jogo do filósofo alemão entre escritura e escriptural. A conferência de 1966, “A Arte e as artes”, de Adorno também retoma esta problemática dual e uma dupla teoria do signo, retirada das diversas teses benjaminianas. Aqui a questão histórica ganha outros contornos. Ver o debate em: DÉOTTE, Jean-Louis. Du bom enchaînement d’un art sur l’autre (Lessing, Adorno, Benjamin). In: LAUXEROIS, Jean & SZENDY, Peter (eds.). *De la différence des arts*. Paris: IRCAM/ Centre Georges Pompidou; Montréal: L’Harmattan Inc., 1997, p. 83-107. ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. Lisboa: Presença, s./d. JIMENEZ, Marc. *Para ler Adorno*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977. JIMENEZ, Marc. *O que é estética*. São Leopoldo: UNISINOS, 1999.

⁵ Esta é mais do que explicitamente a afirmação da estética romântica, a qual será alvo da crítica hegeliana. Mas, devemos notar também que o filósofo não abre mão de seu raciocínio em torno da historicidade da morte da própria arte e do lugar que esta morte ocupa na civilização do seu tempo. Há uma importante reflexão sobre o lugar ocupado pelo sujeito na arte e na cultura a partir da estética hegeliana. Nestes termos, podemos considerar que esta crítica ao romantismo assume todo o seu teor dialetizante, fazendo do momento da negação um lugar de interiorização do romântico ao campo do estético, o que permite encontrar em diferentes estudiosos da estética hegeliana, uma empatia com esta filosofia do objeto artístico.

Para efeitos de nosso estudo, devemos reter uma questão. Esta, diz respeito à separação original entre os desígnios da teoria e da crítica de arte, afirmando que a teoria é campo de atuação que se aproxima da formação do historiador enquanto que a crítica diz respeito aos modos de inserção nos círculos do juízo e da interpretação das obras, de acordo com os critérios do gosto - que, para aceder ao lugar de um juízo, deve ser capaz de ser apresentado argumentativamente -, numa filosofia estética de matrizes kantianas, ou, ainda, integrar-se a um certo circuito de hermenêutica interpretativa, no qual e para o qual o gosto deve aceder às determinações do contexto dos falantes mais do que aos critérios racionais da produção do discurso - coisa da ordem kantiana⁶.

Neste sentido, o artigo - e a pesquisa que o antecede⁷ - propõe-se a retomar uma polêmica antiga que diz que o lugar da teoria da arte é ao lado da história da arte e todas elas devem grande parte do seu desenvolvimento disciplinar a um campo abrangente denominado de filosofia da arte, deixando de fora da sua constituição e da formulação do pensamento histórico os meandros da disciplina da Estética, configurada em torno de representações, discursos e interpretações da arte que falam mais das posições tomadas pelos sujeitos e dos critérios que estão em jogo quando falamos da Educação Estética.

Para uma certa síntese do problema, posso afirmar a existência de duas grandes tradições e seus desdobramentos: a tradição estética e a tradição da filosofia da arte. Em linhas breves, neste artigo, trataremos de ampliar as reflexões da problematização em torno da tradição estética, levantando, posteriormente, alguns

⁶ Neste termo, minha intenção é a de aproximar o juízo estético kantiano à formação do juízo interpretativo de caráter hermenêutico. Esta afirmação terá decorrências nas abordagens das estéticas da arte e da vida cotidiana para pensadores que se fazem valer de “paradigmas pós-modernos”. Na atualidade, estes paradigmas acabam por afirmar uma posição hiper-valorizada do sujeito, ou, um hiper-sujeito, em detrimento da problemática do objeto e da ontologia dos objetos (o Ser do objeto, o Ser da coisa). Dentro deste espírito é que afirmo que, em grande parte, as afirmações do pós-modernismo representam um “kantismo” velado. Sua posição que ressalta o gosto expande-se agora no sentido de uma hermenêutica (literária) e de um interpretativismo (dos valores e da cultura). Para este debate, indico a leitura da publicação do seminário *Y después del postmodernismo ?qué?*. Neste livro, os textos de Christopher Norris, Juan Luis Moraza e Román de la Calle indicam os caminhos para esta problemática. RODRÍGUEZ-MAGDA, Rosa Maria y ÁFRICA VIDAL, Maria Carmen (eds.) *Y después del postmodernismo ?qué?* Rubi (Barcelona): Anthropos, 1998. No Brasil, o seminário internacional *Kant em Questão*, realizado em maio de 1988 no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e publicado pelo SENAC-SP, reconduz aos problemas da obra de arte, da produção artística e da crítica de arte - crítica do sistema do gosto - no século XX. PRADILLA CÉRON, Ileana e REIS, Paulo (orgs.). *Seminário Internacional Kant em Questão* (1998: Rio de Janeiro). São Paulo: EdSENAC SP, 1999. KANT, Immanuel. *Lo bello y lo sublime: metafísica de las costumbres*. Buenos Aires, Libertador, 2004.

⁷ Este texto é parte integrante das reflexões teóricas acerca das relações inter-artes e as noções de união/ fusão/ obra de arte total e territórios/ separação/ distinção entre as artes, projeto de pesquisa que venho desenvolvendo na atualidade, na construção de modelos de análise da produção artística contemporânea. Este projeto integra-se ao Grupo de Pesquisa Interartes (Diretório CNPq) e tem como objeto de estudo sistemas e processos interartísticos, nas abordagens da fusão (das estéticas do kitsch e do massivo) e da diferença (das estéticas modernistas e contemporâneas). A pesquisa envolve mapeamento, formação de banco audiovisual, análise e interpretação de obras artísticas contemporâneas, produção artística e sua decorrente difusão e estudos de crítica de arte.

dos pontos de uma filosofia da arte e suas possibilidades de articulação com o campo da teoria e da história da arte propriamente ditas.

A tradição estética

A Estética, de Kant aos Hermeneutas, diz respeito ao conjunto das representações de objeto. Para Kant, estas são mentais, e traçam linhas que nascem das representações de objeto em direção aos sujeitos falantes - o verdadeiro objeto da estética - em determinadas condições racionais de enunciação e argumentação, o que terminaria por evoluir numa estética da comunicação poética, num sentido da leitura que pode ser tanto focado na forma habermasiana quanto na perspectiva de Boaventura de Souza Santos, demonstrando uma linha tênue no campo estético comunicacional entre modernos e pós-modernos⁸. Nos hermeneutas, as representações dizem respeito a um procedimento interpretativo que pode ser o fato de se estar perseguindo a letra dos textos, o sentido na exegese, ou, ainda, mais contemporaneamente, um sentido ampliado da noção do contexto interpretativo, denominado de contexto cultural ou sócio-cultural. Ainda aqui não estamos diante de um paradigma histórico - no sentido mesmo do devir e dos problemas em torno da evolução. A história aqui recebe o nome de historicidade e é co-dependente dos lugares designados pela interpretação para o próprio intérprete, num modelo de hermenêutica radical.

Todas estas são questões de caráter, todas muito interessantes, embora, nenhuma delas se ponha a efetivamente constituir uma história das artes ou da arte propriamente dita e, portanto, designar, o que venha a ser a arte - o que faz a fundação de uma teoria da arte, separada do dizer da estética.

Todo o problema aqui apontado nos leva a posicionamentos diferentes em relação à crítica de arte e, mais aplicadamente, a um determinado sentido, da educação estética.

De Kant aos hermeneutas, em filosofia, os temas sempre passam do erudito à doxa, como o fazem em torno dos pólos da crítica e da educação⁹.

⁸ O problema assinalado aqui é o da estética enquanto um princípio comunicacional, o que faz afirmar, contra todos os modernos - da revolução artística moderna do século XX - que arte é comunicação e pode ser subsumida às regras (kantianas?) da comunicação estética. Esta é uma das questões-chave no embate moderno e contemporâneo. O confronto entre estéticas comunicacionais e a estética do silêncio pode ser identificado nas abordagens de Adorno, Habermas, Sontag, Lacan, dentre tantos autores e teóricos.

⁹ Esta problemática fica explícita em grande parte da obra de Boaventura de Souza Santos. Sua perspectiva contemplativa associa-se a autores como Michel Maffesoli, numa enunciação do espetáculo do mundo do vivido e de uma aprendizagem das artes do bem-viver e, mais esteticamente, das regras do bom-gosto. Assim, vemos uma articulação teórica entre crítica estética e educação estética. Há uma subordinação do conhecimento à atividade contemplativa, de caráter subjetivo. Este é, por sua vez, uma interpretação que poderá ser mais ou menos restrita à concepção kantiana, acedendo aos universais do diálogo e a uma possível vitória da posição e de uma interpretação mais consistente da obra e dos seus sentidos. Então, a passagem do erudito à doxa parece ser justamente a própria afirmação da ciência pós-moderna que, destina toda a ciência a transitar para a doxa ou para o senso comum/ senso comunal. A racionalidade de uma época é a estrutura formal dos diálogos entre os diferentes modos do saber e do conhecimento instituídos e a aceitação de zonas de

O problema maior, numa perspectiva da história destes modos do pensamento, estaria então em designar os momentos afirmativos destes posicionamentos oscilantes entre discursos mais afeitos à aceitação dos cânones - erudição - ou à designação do lugar social, cultural, subjetivo da interpretação - doxa, senso comum.

Se, nos séculos XVIII e XIX, a instauração do campo da Estética, teria nos levado para um lugar social de afirmação dos cânones, baseados numa determinada tradição dos modos de enunciação de um discurso racional sobre o belo, o século XX, põe-se, no campo das forças históricas, a problematizar o cânone - primeiramente, de dentro do próprio discurso erudito e, posteriormente, ao enunciar presenças populares, *naïfs*, contexturas multiculturais, elementos marcadores sociais dos discursos produzidos (etnicidade/ raça, gênero/ sexo, nacionalidade, cultura, grupamento social, classe social, etc.).

Assim, princípios de funcionamento da hermenêutica textual ampliam-se na direção de uma hermenêutica social e acabam por antropologizar o discurso da crítica de arte.

Por outro lado, e em continuidade, estes problemas da crítica também designam, historicamente, problemas da Educação Estética ou da Educação em Arte.

De forma geral, numa história do pensamento, a educação estética teria sido kantiana, a educação para o aprendizado da enunciação do gosto - eminentemente subjetivo.

Mas, como o sabemos hoje, o gosto subjetivo enunciado segundo regras do discurso deixa de ser subjetivo para fazer da subjetividade apenas um dos marcadores do discurso. Nada muito além de uma estratégia das superfícies discursivas.

Assim, ao final, traçando um olhar histórico para o campo estético, o que se quer, ideologicamente, é promover uma formação dos falantes que seja capaz de, durante o diálogo, obter a perspectiva do consenso.

No caso dos fundamentos hermenêuticos, a radicalidade dos conceitos de interpretação, de interpretativismo e de contexto, enunciar-se-ia apenas os lugares de cada um dos falantes, dando a seus discursos uma menoridade e ressaltando a força da trama ou da urdidura contextual.

Pensando nos termos de uma determinada prática social educacional, esta educação estética voltada para o aprendizado das interpretações e dos lugares diferentes dos quais estamos falando, acaba por ser uma perspectiva de inclusão

consenso e de normatização. Isto viria a constituir o caminho da normalização dos saberes. No caso do campo artístico, os conhecimentos seriam o acúmulo de saberes experienciais advindos do campo educacional e as regras e debates instaurados no campo da crítica de arte propriamente dita que estabeleceria, no campo do juízo, a reescritura e a reavaliação das normas daquilo que se inclui (e o que se exclui) do campo da arte propriamente dita. Há um pacto entre crítica erudita e senso comum que se instaura na pós-modernidade, na valorização de saberes comuns. Nestes termos, teoria e história da arte poderiam estar excluídas, na medida em que só podem fazer sentido, nesta estrutura dialógica (crítica de arte/ educação estética), enquanto estiverem integradas ao modo como estarão construídos os argumentos. KANT, *Lo bello...*

das diferenças nos processos de interpretação. Assim, cada grupo social falaria de um certo lugar e, a partir dele, conduziria sua experimentação estética do mundo, sendo todas legitimáveis, caso possamos designar o lugar do qual se está falando.

Há salvaguardado aqui uma lógica do discurso que não deve acentuar as regras internas, mas as regras externas de sua produção.

Então, podemos afirmar que a posição social e discursiva da crítica deve determinar também duas outras posições no campo das práticas sociais, referentes ao ensino e à educação. Portanto, em linhas gerais, a educação estaria mais preocupada em aceder às regras da crítica de arte, aceitando-as temporariamente e ensinando a seus “educandos” uma aprendizagem de leitura que pode ser exclusivamente a do cânone - daquilo que poderia ter sido chamado de arte ocidental (até o século XIX) e que ganhou o nome de arte internacional (a partir da virada do século XX) - ou a aprendizagem da leitura contextualizada, de fundamento historicista ganhando lugar internacional de oposição e de crítica à “ideologia do cânone” - naquilo que nos obriga a pensar o motivo e o disfarce da inclusão das práticas e das formas não-hegemônicas em arte, não apenas como sendo o encontro feliz e a abertura do cânone às formas não-ocidentais - leitura ingênua - bem como o modo de sua abertura interpretativa pode apenas ser tomado enquanto mecanismo internacional-mercadológico-da economia simbólica de inclusão para a promoção de uma nova normatização das conduções do belo na história da cultura.

Este será também o problema de fundo de uma disciplina antropológica como a Etno-Estética. Nada aqui muda efetivamente, mantém-se em segredo neste projeto a presença de uma comunicação estética enquanto critério para a separação entre a arte e a não-arte, podendo ser este um critério formal, formal-estrutural ou interpretativo-contextual. São aqui identificáveis classicamente Boas, Lévi-Strauss e Geertz¹⁰.

A tradição artística: a arte enquanto objeto filosófico, teórico e histórico

No segundo grande grupo das tradições, temos a Filosofia da Arte. Para ela, seus desdobramentos e filiações estarão em torno de uma História, uma Teoria e uma Antropologia da Arte.

Tudo aqui diz respeito ao problema da arte, da sua existência ou não, da sua realidade ou não e da capacidade de uma sua definição ou do seu entendimento enquanto uma forma particular do pensamento, com realidade, materialidade, existência própria num mundo de outros objetos materiais e imateriais, de forças expressivas, de formas sensoriais e perceptuais, de objetos de conhecimento e de produções de desejo.

¹⁰ Esta temática não cabe no conjunto da reflexão aqui apontada mas é alvo das preocupações do autor no que tange às relações entre filosofia, história e antropologia e seus modos de tratamento da fruição (ponto de vista subjetivo) e dos objetos artísticos (ponto de vista objetivo, do objeto). O tema é enfrentado em outro artigo que trata das origens de uma Antropologia da Arte enquanto uma forma da especialização das abordagens antropológicas e as relações entre Antropologia da Arte e Antropologia Estética (Etno-Estética). Para tal tema ver também as obras do filósofo e semiótico Omar Calabrese. CALABRESE, Omar. *A idade neobarroca*. São Paulo: Martins Fontes, s/d.

Para a Filosofia da Arte, a partir de Hegel, a Arte existe e tem uma História. Esta História pode ser contada numa perspectiva do seu Dever e, portanto, seu discurso acaba por enunciar dois grandes problemas e campos para o pensamento e a pesquisa em Arte:

- o primeiro, diz respeito à definição de Arte, objeto que será apropriado pela Teoria da Arte;
- o segundo, diz respeito ao dever e às classificações das artes (no sistema das artes), que se tornará o objeto de pesquisa do Historiador propriamente dito.

O século XIX elaborará um sistema de classificações embasado em critérios objetiváveis, elencando os meios e os materiais que constituem as práticas artísticas em suas especificidades.

Não há o cânone no sentido estrito e do juízo, mas este é resultante do próprio dever.

Como isto ocorre? São os conjuntos artísticos que definem internamente as condições da sua avaliação. Estamos diante dos objetos de arte propriamente ditos. Eles possuem suas regras internas e externas de funcionamento, inaugurando uma visão sistêmica. Mas, também sua avaliação é dependente do dever das artes, numa espécie de dialética que, no jogo da negação, faz retornar a forma anterior, reconduzida à existência na síntese histórica.

Assim, sistema e dever podem estar combinados nesta perspectiva e, portanto, teoria e história podem ser irmanadas.

A arte seria, em última instância, um dos grandes sistemas e estaria ao lado das religiões universais, no dizer hegeliano.

Depois dele, no campo da teoria/ ensaísmo filosófico, somente André Malraux manteve acesa a afirmação das relações entre arte e religiosidade (e as grandes religiões, em verdade)¹¹.

Esta perspectiva, do dever, posteriormente, encontrará em Gillo Dorfles um importante aliado¹². Neste texto, não se trata de desdobramentos da problemática mas da reafirmação da atualidade de um problema substancial e histórico entre a constituição da Estética e da Filosofia da arte. Portanto, nomeamos Malraux e Dorfles enquanto linhas que prosseguirão em reflexões posteriores acerca desta problemática.

¹¹ Em outro artigo, trato deste problema da perspectiva particular do nascimento de uma Antropologia da Arte.

¹² Gillo Dorfles desenvolverá uma interpretação macrosociológica e histórica das artes enquanto um sistema e um dever em diversas de suas obras. Suas abordagens tratam claramente da problemática da evolução de cada uma das artes - pintura, escultura, música, literatura, etc. - e dos problemas colocados no interior de seus próprios sistemas artísticos. Sua preocupação é predominante dos termos das linguagens, das confluências entre as diferentes artes, das especializações e trânsitos sofridos nas práticas artísticas. Não trata de especificar formas populares e tampouco se apresenta enquanto crítico de arte. Sua perspectiva evolutiva está centrada no desenvolvimento das tecnologias de cada uma das artes. Por conta desta afirmativa, acaba por incluir novas artes no sistema geral dos "titãs artísticos" tais como, o cinema, a história em quadrinhos, e, dentro dos gêneros, o filme de ficção-científica, por exemplo. DORFLES, Gillo. *A evolução das artes*. Lisboa: Arcádia, s./d.

Para Michel Haar, o grande problema do sistema hegeliano estava justamente em separar a forma e o conteúdo em arte.

*“Seja como for, a obra é um sentido encarnado, um mundo que se estabelece e se enraíza na terra. Para ser fiel a este modo de ser particular, a esta ontologia do dois em um, a descrição deveria esforçar-se por não separar - como o faz Hegel - o conteúdo e a forma, o significado e o significante. É preciso que ela seja paciente, e o mais concreta possível, abstendo-se, porém, e acima de tudo, de pensar que o acesso à obra possa ser tão rápido e imediato quanto o primeiro olhar. A percepção de uma obra é, ao mesmo tempo, global e sucessiva, instantânea e muito lenta. Como toda percepção, ela se dá segundo uma série sucessiva de perfis, e a coexistência das partes da obra como corpo físico não deve fazer crer, quando se trata de artes plásticas, que ela é efetivamente vista de uma só vez. Há uma temporalidade na descoberta das obras, um encaminhamento complexo, mas não aleatório, do olhar através delas. A descrição, que é por sua vez de uma outra ordem, pois é discursiva, retrança e reconstrói este percurso temporal da percepção, desdobra-o em planos e contraplanos, destaca certos signos maiores, certas figuras sintomáticas para rejeitar, pelo menos provisoriamente, o resto, deixado como pano de fundo. Uma linha, uma forma tornam-se, então, como diria Merleau-Ponty, ‘emblemáticos’ de uma totalidade concreta, que seria incapturável como tal, porque demasiado rica de detalhes, todos significativos; totalidade que se arriscaria a ser falha em sua unidade orgânica a partir de uma análise que procedesse parte por parte.”*¹³

Assim, uma história da arte pode ser também ela própria marcada e entronizada numa abordagem de caráter teórico. Ao reunirmos forma e conteúdo, no dizer de Haar, seguindo os passos de uma fenomenologia merleau-pontyana, a temporalidade histórica é também demarcada no processo de apreensão e de trânsito da percepção à descrição das obras, ou seja, da passagem da gestalt - da percepção das formas - ao modo como estas são rerepresentadas numa modalidade discursiva. O teórico e historiador deveria ser capaz de não apenas apreender a macro-temporalidade da história - e a cronologia das civilizações e seus estilos, à moda das Histórias clássicas da arte ocidental -, mas de desenvolver um plano de trabalho que ressalta as propriedades formais em seus modos descritivos.

Nestes termos, a particularidade do saber artístico tornado conhecimento histórico deve ser preservada. Como podemos fazer operar este modo de descrição?

Em outro artigo, resalto a importância ao historiador da arte de não apenas se ater aos conteúdos das obras, mas de observar as relações mutáveis entre conteúdos e propriedades de formalização, meios tecnológicos, desempenho do artista (performance, gesto, corporeidade), relações sociais/ econômicas/ políticas (de

¹³ HAAR, A obra de arte..., p. 108-109.

política da cultura) entre as tecnologias tradicionais e atuais, dentre outros fatores elencáveis.

Nos meus estudos acerca da corporeidade e da produção de uma história visual do corpo nas artes visuais para a temporalidade recente, num recorte entre os anos 1980 e 2000 do século XX, procuro tratar das relações da produção do sentido no campo artístico da pintura mais especialmente. Vimos nestes estudos o modo como a presença do corpo enquanto conteúdo era uma estratégia visual mais ampla de uma política de enfrentamento entre tecnologias tradicionais (a pintura a óleo) e tecnologias atuais (obras conceituais, obras virtuais, etc.). O corpo não deveria ser destacado enquanto uma representação cultural mas, muito mais adequadamente, no caso específico da pintura, como meio de sustentar a posição hegemônica da pintura enquanto a representante hierarquicamente superior em relação a novos modos de representação (dentre os quais a fotografia, desde o século XIX).

Isto fornece um elemento preponderante para a análise do documento pictórico em sua especificidade.

Outros tantos elementos podem ser aqui identificados. Por exemplo, dentro do campo restrito da pintura e da tecnologia do óleo, devemos levar em conta, na análise histórica - e fenomenológica - o ritmo do artista, sua posição corporal e seu modo de pintar, e, a determinação de um certo conjunto colorante (uma cartela de cores e, dentro desta, as tonalidades e matizes). Nestas relações entre gestos, cores e objetos seria apreender o “nascimento de uma determinada forma” e tornar evidenciável o modo tal como esta forma revela-se uma relação estruturada de presentificação do “vocabulário visual (no caso da pintura)” de um determinado artista.

Assim, um campo simbólico - tal como o enunciava parcialmente Hegel - só se revela, na arte, nesta ordenação formal, ordem da particularidade.

Todos estes problemas foram enfrentados, posteriormente à Filosofia da Arte, nos termos da História e da Teoria, passando por uma Psicologia formal e da Gestalt e pelo desenvolvimento dos métodos da pesquisa visual iconográfica¹⁴.

A favor da História da Arte

“Mais uma vez, a meu ver, é a partir de uma perspectiva histórica, e não de uma posição meramente conceitual, que poderemos moldar novos instrumentos para a leitura da arte contemporânea e continuar fazendo aquilo que, afinal, é o que mais interessa: atribuir valor estético a obras singulares.”

Lorenzo Mammì¹⁵

¹⁴ Esta é uma afirmação de caráter panorâmico e apenas visa reafirmar as relações entre os desdobramentos da filosofia nos campos da história e da teoria das artes. O formalismo (Wölfflin), a gestalt (Arnheim), a iconologia (Panofsky), e, posteriormente as obras-mestras de Gombrich e de Wollheim, todas elas disciplinas nascidas no contexto da segunda metade do século XIX, e, de uso atual por parte do historiador da arte (bem como das imagens, em linhas mais gerais), são devedoras

A História da Arte é, portanto, uma disciplina de preocupação prioritária com a história de certos objetos existentes no mundo - os objetos artísticos.

Cabe a ela renovar-se, em sua própria historiografia, por conta da produção de uma teoria da arte que, em linhas gerais, é sempre uma teoria acerca do modo como os objetos existem, representam, apresentam-se, presentificam, expressam.

A história, portanto, não é apenas uma leitura visual - das imagens - embasada numa tradição iconográfica, reconhecível por meio do embate entre as fontes visuais e as não-visuais (para falar exclusivamente em relação ao nosso exemplo anterior, o da pintura). A leitura da iconografia - que é mais do tipo planar e do simbolismo enquanto um campo vocabular, incluso numa espécie de “dicionário universalizável dos símbolos” - deve estar aberta a enfrentar-se com o problema aberto pela teoria dos objetos - sejam eles plásticos, musicais, literários, etc.

É de um lugar do objeto que se inaugura uma filosofia e uma teoria da arte e é deste mesmo lugar que deve se construir uma história.

Em última instância, afirmamos que a prática do historiador da arte é a mais adequada historicamente para conduzir um discurso teórico acerca da arte. Não pode haver teoria sem história. Mas há teoria sem crítica (de arte). E há história sem educação estética¹⁶. Sei que estas são afirmações radicais para uma certa versão da arte que minimiza a força do objeto, seja ele qual for, para por acentos nos sujeitos - para ser mais kantiano e moderno - ou nas subjetivações - para ser mais nietzschiano, um moderno tardio ou da suspeição, ou, insuspeitadamente, pós-moderno.

Em minha opinião, o objeto de arte é sempre o começo de nosso problema. Ele é a solução oferecida a nós pela arte - e pelo artista -, a resposta para a qual temos de construir, perseguir as perguntas. É algo do tipo uma história a contrapelo, escovar e escavar na direção do objeto e não apenas a afirmação de discursos do consenso ou de explorações de uma subjetividade radical o que se reafirma aqui.

dos embates entre a estética e a filosofia da arte, entre Kant e Hegel. Ver ADAMS, Laurie Schneider. *The methodologies of art: an introduction*. New York: Icon Editions/ HarperCollins Publishers, 1996.

¹⁵ MAMMI, Lorenzo. Mortes recentes da arte. *Novos Estudos*, São Paulo, CEBRAP, n. 60, jul. 2001, p. 85. Lorenzo Mammi é professor de História da Música da ECA-USP.

¹⁶ As afirmações acima possuem efeitos mais do que retóricos. Isto significa dizer que as relações de caráter teórico se passam mais no plano da filosofia da arte/ teoria da arte/ história da arte. Nem por isso, exclui-se de uma historiografia da história da arte o lugar de reflexão sobre o discurso da crítica e de certas pedagogias estéticas e suas aplicações aos modos de tornar a leitura das obras um certo modo consensual.

RESUMO

O artigo trata do tema da confrontação entre Estética e Filosofia da Arte, temas e termos formulados por Kant e Hegel. O debate entre estas duas posições sustenta uma reflexão acerca do surgimento dos campos a História e da Teoria da Arte. O autor analisa o relacionamento da estética com a crítica de arte e a arte-educação. A reflexão acerca do sujeito - subjetividade e posição crítica, pedagogia crítica, leitura da obra de arte - e a desvalorização do objeto - obra de arte - são as outras questões tratadas neste artigo.

Palavras-Chave: História e Teoria da Arte; Estética; Kant e Hegel.

ABSTRACT

This article deals with the theme of confrontation between Aesthetics and Art Philosophy, themes and terms formulated by Kant and Hegel. The debate between this two positions supports a reflection about the emergence of the Art History and Theory fields. The author analyzes the relationships of aesthetics with the art critics and art education. The reflexion about the subjects - subjectivity and critical positions, critical pedagogy, art work reading - and devalorization of object - work of art - are the other questions treated in this article.

Keywords: Art History and Theory; Aesthetics; Kant and Hegel.