

## Para lá do aparente Uma pequena reflexão sobre a história social da arte

Alberto Cipiniuk\*

Este pequeno ensaio procura discutir os critérios necessários para a realização rigorosa de uma interpretação histórica e social da arte. Comparando a aplicação do método em Kenneth Clark e Arnold Hauser, trazemos a discussão para os dias de hoje, ressaltando a questão ideológica como sustentáculo desse método.

Historiografia, história social, teoria da arte

O conteúdo deste trabalho não é novo e nem pretende apresentar novidade no âmbito da história social da arte, isto é, não pretende acrescentar nenhum novo viés, procedimento ou tendência visando explicitar proposições de base e de onde se possa depreender uma teoria. Nossa motivação é mais simples e deriva de uma profunda e tola incompreensão: pretende tratar de uma definição mais nítida desse método. Procuramos discutir o que com freqüência é escamoteado como superficial ou determinista, para não dizer positivista ou simplesmente curto de inteligência.

Nos últimos 20 anos, com o rejuvenescimento dos pesquisadores de arte, graças aos programas de pós-graduação do Rio de Janeiro e de São Paulo, houve mais dedicação aos assuntos artísticos contemporâneos e, também, uma progressiva autonomização do campo da arte que privilegiou a maneira de compreender o mundo dos artistas (como eles vêem a si próprios). Do mesmo modo pôde-se ter de forma mais clara a visão de mundo dos curadores, o ponto de vista dos amateurs e o conjunto das questões que a ciência ou o sistema filosófico que os críticos, historiadores e connoisseurs puderam apresentar em relação a esse objeto de estudo. Paradoxalmente a autonomização do campo da arte tem provocado problemas, como o afastamento sistemático dos espaços de exibição, por parte do público, que já olhava com desconfiança os enunciados da modernidade e acabou cambando para a fácil arte de massa, ainda que este fenômeno (arte de massa) tenha contribuído para a democratização e difusão da importância da arte.

No Brasil há uma discussão silenciosa dentro da historiografia da arte, e poderíamos identificá-la com certa clareza entre aqueles que escrevem aquilo que se designa história da arte e aqueles que escrevem a história social da arte. Dentro da categoria profissional dos historiadores sociais da arte parece haver um grupo que oferece uma certa resistência ao viés sociológico. O argumento básico dessa discussão silenciosa lembra a

\*Doutor em História da Arte pela Universidade Livre de Bruxelas. Professor do Instituto de Artes da Uerj e do Departamento de Artes e Design da Puc-Rio.

barreira, também não muito clara, existente entre os historiadores em geral e os historiadores da arte. Para sintetizar, haveria uma espécie de censura à redação da história social da arte, pois, dependendo da ênfase sociológica empregada, ela acabaria apenas demonstrando uma teoria ou uma tese que revelaria um aspecto da vida social de um determinado período ou serviria para colocar em evidência a forma como um grupo social percebe ou representa o mundo. As questões específicas da arte apenas ilustrariam o fenômeno social abordado, jamais protagonizariam o estudo. Existem até opiniões que aceitam a colaboração dessas ciências auxiliares (ciências sociais, especialmente a sociologia), pois elas serviriam para definir uma territorialidade singular para a arte e para o artista. Em resumo: se existe essa resistência ao viés sociológico, poderíamos nos perguntar se existe efetivamente uma incapacidade para a realização de um estudo sobre a arte que se pautasse pelo recorte sociológico. Seriam as categorias analíticas das quais dependem os sociólogos adventícias ao mundo da arte?

Em primeiro lugar é preciso esclarecer que não estamos afirmando que uma história da arte que desprestigia o viés sociológico seria uma história da arte “pior” ou “errada” no sentido moral da afirmação. A história social da arte procura situar a obra considerando, além dos aspectos ou valores estéticos que lhes são específicos, outros, como os econômicos e sociais. Posto que são valores, aliás, seria impossível identificar os aspectos estéticos de uma obra sem os considerar dados morais e, conseqüentemente, políticos. Afinal, os valores estéticos são categorias históricas e não abstrações atemporais. Portanto, essa metodologia afirma que não pode existir total autonomia ou singularidade específica para o fenômeno da arte ou, se desejarmos, uma unicidade para os objetos de arte, pois se negássemos esta relação estaríamos negando a sociologia como ciência e a arte como fenômeno social. Em segundo lugar, é preciso lembrar que as categorias de análise do campo fenomenal da arte não pertencem apenas ao mundo da arte, dos artistas, historiadores e críticos de arte; partem também de outros enunciados científicos sobre o fenômeno. Uma terceira afirmação: a análise social do campo fenomenal da arte nada tem de espetacular ou ostentatório, sua aproximação da obra tem uma forma bem mais simples do que aparenta. Assim, para avaliar os componentes de uma situação de resistência entre o *modus operandi* da história social da arte para com a história da arte *tout court*, devemos distinguir o lugar da história social da arte dentro do âmbito geral das outras histórias, o que não é uma tarefa simples, pois existem, além de uma quantidade enorme de diferentes reflexões e interrogações sobre a matéria, aquelas que se identificam como pertencentes a essa metodologia ou, melhor, se arvoram como as únicas a possuírem um estatuto científico para estabelecer uma relação verdadeira entre arte e vida social.

Para operarmos uma distinção normativa da história social da arte no contexto da historiografia da arte poderíamos dizer que ela não procura identificar mecanismos autônomos para modificação das formas (ou dos estilos) tal como Wölfflin desejou, isto é, supor que a transformação dos estilos não se origina em si mesma, fruto de uma lógica interna do objeto de arte ou da ação genial de alguém dotado de uma natureza especial (o artista) em relação aos outros homens, mas que a transformação dos estilos (ou das formas) se trata de um evento historicamente concreto, situado em sua relação com as estruturas sociais de uma determinada sociedade. A maior dificuldade, contudo, como veremos mais adiante, é distinguir entre as histórias sociais da arte ou, melhor, determinar qual delas possui um estatuto científico para executar o que propõe. Haveria uma pequena sutileza no emprego dessa metodologia?

Em 1975, por ocasião do lançamento da famosa série de televisão (BBC) “Civilisation” na França, o historiador da arte Kenneth Clark, em entrevista ao jornal *Le Monde*,<sup>1</sup> apresentava os objetos de arte (esculturas, gravuras, pinturas, prédios de arquitetura, etc.) dentro de contextos históricos concretos, discutindo como o triunfo da Igreja católica e a atmosfera moral e filosófica por ele gerado produziram o estilo barroco. Embora ele fizesse menção à situação política do “triunfo católico”, não o aceitava como motor ou causa principal da transformação do estilo maneirista, pois estava persuadido de que o sistema político do período não tivera importância para o surgimento da arte barroca. Na verdade ele entendia que estruturas sociopolíticas, assim como estruturas econômicas, não tinham importância capital nos fenômenos de civilização.

Para aqueles que na época participaram dos debates decorrentes das afirmações de Clark, muitos defenderam que a metodologia empregada por Clark poderia ser chamada de história social da arte. É bom lembrar que estávamos em plena Guerra Fria, e o Brasil, submetido a uma tirânica ditadura militar. Para outros não havia dúvida; dispensava-se muito pouco esforço para sabermos de forma evidente que não se tratava de uma história social da arte ou, pelo menos, de uma história social suficientemente abrangente, e aqui caberia menção à observação de Descartes quanto à sensatez, segundo a qual ninguém julga que é sensato demais ou de menos, mas o suficiente. Mas o que diríamos da história social da arte de Arnold Hauser? Naquele tempo discutia-se muito sobre o método sociológico empregado por Hauser. Muitos anos mais tarde, depois de o método ser empregado por programas universitários por todo o Brasil, especialmente na PUC do Rio de Janeiro,<sup>2</sup> pude verificar concretamente na Uerj, de uma forma perversa e mesquinha, posto que dissimulada, um colega ser censurado por empregar um título como a História Social da Literatura e da Arte de Arnold Hauser. Acaso ou recorrência?

Poderíamos, para não perder tempo, afirmar que o dilatado descrédito

1 Humblot, Catherine. Entrevista com Kenneth Clark. In.: *Le Monde*. Paris, 25 de agosto de 1975.

2 Refiro-me ao método da história social da arte e não ao texto de Hauser, pois na PUC-Rio ele nunca foi bem-vindo.



na utilização desse método em particular em Hauser é uma forma ideológica. Aqui no Brasil, considerando-se a sólida tradição conservadora da sociedade brasileira, a análise do fenômeno artístico se propagaria de forma favorável à negação das transformações da situação social vigente. Afinal, não podemos deixar de considerar sociológico o fato de que os mais decrépitos quadros de nossa elite administram ou “protegem” espaços de circulação artística, como é flagrante com relação aos espaços públicos de exibição, em que um museu de arte se incendeia e outro museu de arte é entregue ao mesmo gestor. Não há equívoco em afirmar que presenciamos no campo teórico da arte um esforço para confundir políticas de direita e de esquerda numa estranha dança dialética. Triste o nosso país, que ataca intelectuais que denunciam a prevaricação cooptada dos definidos como ideologicamente de direita ou que assiste ao patrulhamento ideológico de uma esquerda não menos legiferante. Para finalizar esse quadro de responsabilidades ideológicas, poderíamos resumir a observação apontando para o como é triste assistir a dondocas acompanhadas de seus respectivos cabeleireiros ou decoradores, sorrindo com almodovarianos lábios vermelhos, em espaços destinados à celebração da arte. Só faltaria, para compor o todo, uma ilha tropical com direito aos papagaios e às bananas de praxe. Enfim, como são privilegiados os aspectos mais ambíguos de um universo que por definição é complexo e de difícil compreensão. Como é soberba a forma de os oriundos dessas extrações sociais exigirem a autonomia para o campo da arte. Como são arrogantes e como guardam o seu maior desrespeito para quem não domina os códigos de acesso. Seria natural que uma reflexão estritamente conceitual sobre a arte e a sociedade não interessasse a esse estamento social, e na verdade não interessa, pois a forma como a arte é vista “deve ser” inacessível ao entendimento. Como, aliás, podem todas essas informações extra-estéticas (econômicas, políticas e sociais) resultar em significação da arte e do artista?

O caso do descrédito de Hauser na historiografia social da arte no Brasil é emblemático, pois ele acompanha uma forma irreconhecida, disfarçada pela simplificação, atenuada pelo conformismo da desinformação e que em nosso modo de ver é ideológica e ostensivamente discriminatória desde sua origem que aconteceu logo depois de seu lançamento, em 1951, quando Ernest Gombrich<sup>3</sup> publicou sua provocativa resenha. Durante muitos anos, do final dos anos 60 até o final dos 80, adotar Hauser no Brasil já significou ser militante de esquerda, e por isso mesmo, de cientificidade medíocre. Afinal, a boa análise científica deve ser fria e imparcial, não deve dar ouvidos às hipóteses “não verificáveis” – enfim o eterno moralismo que não sacrifica sua opinião à própria conveniência ideológica, como esse pessoal de esquerda costuma fazer. Talvez essa seja a maior reprovação que se faz a este autor. Mas, se não considerarmos a questão ideológica, o que, é efetivamente, se condena em Hauser? Sua preocupação de uma

3 Gombrich, Ernest H. Report about Arnold Hauser. *The Social History of Art*, 2 vols., New York, Alfred A. Knopf, 1951. In.: *The Art Bulletin*. March, 1953, Volume XXXV, number One.



apresentação da história da arte o mais abrangente possível? A coragem de executar uma grande síntese? Não seriam as limitadas análises (breves períodos históricos) do campo fenomenal da arte resultado de um positivismo paralisante? Horkeimer e Adorno<sup>4</sup> já não apontavam para tal tendência em 1956?

Hauser é visto por seus detratores como um autor que escreve um materialismo vulgar, associado à tradição de um marxismo curto, que não consegue explicar bem os fenômenos que aborda. Que denuncia os efeitos, mas não esclarece suas causas. E uma história social da arte teria por função, tal como todas as outras ciências, desvendar aquilo que está oculto. Além disso, existem acusações precisas tais como: 1) Hauser obsequiaria prioridade à produção da obra de arte, prejudicando análises sobre a recepção e a circulação; 2) Hauser consideraria a arte algo natural, acima da própria história, e daí ser chamado de idealista; 3) Hauser é censurado por empregar categorias estilísticas (barroco, gótico, maneirismo, etc.) sem discutir sua validade; 4) Hauser atribui às épocas históricas um caráter completo (integral) e sem brechas, que se propagaria à dominação de um único grupo social. Todos que viveriam naquele período compartilhariam o mesmo projeto social; e, finalmente, 5) Hauser utilizaria categorias esquemáticas da sociologia da cultura de Scheler, tais como todo nominalismo seria democrático e todo realismo conceitual seria aristocrático. Mas o próprio Hauser já desmontou essas acusações por si próprio<sup>5</sup> e não precisa de advogado de defesa para o que escreveu. Contudo, se Hauser escreveu uma “boa” história social da arte, o que ele estaria desvendando e por qual motivo essas coisas deveriam estar sendo mantidas ao abrigo das luzes e provocando tanto seus adversários?

Parece-me que uma “boa” história social da arte estaria desvelando a forma como o *métier* da arte constrói sua visão de mundo e como ela funda a lógica profissional daqueles que exercem a profissão de artista, o modo como escolhem a construção das noções que presidirão a produção da arte ou, melhor, como os membros do campo fenomenal da arte definem e objetivam sua visão de mundo, como representam ou fazem figurar essa noção abstrata construída coletivamente.

Na seqüência desse raciocínio precisaríamos nos perguntar que mal há em mostrar essa parte invisível da obra de arte. Uma parte imperceptível para o apreciador da arte. É bem verdade que isso não é propriamente arte ou, melhor, não faz parte do objeto de arte, está fora daquilo que ele percebe como arte. Conforme estamos tentando demonstrar, essa questão, que embora não faça parte daquilo que é visto, o público ou o apreciador não pode perceber fora da arte, pois ele a vê como um todo em praticamente todos os meios disponíveis que denominamos arte (instalações, pinturas, gravuras, performances, fotos, etc.) e em diferentes circuitos de exibição (galerias, museus, centros culturais, etc.) de forma

4 Horkeimer, M. e Adorno, T. *Soziologische Exkurse*, Frankfurt, Europäische Verlagsanstalt, 1956.

5 Hauser, Arnold. *The Philosophy of Art History*. London: Routledge and Kegan Paul, 1959. Mais tarde, em 1974, Hauser publicou o seu conclusivo *Sociologie der Kunst*, a que tivemos acesso rapidamente no Brasil com a tradução de Vicente Romano e Ramón G. Cotarelo (*Sociologia del Arte*), pela Ediciones



confusa, pois ao mesmo tempo em que faz parte do fenômeno não está nele. Quando procura uma resenha crítica, seja em livros ou artigos especializados em jornais, encontra a mesma fórmula que procura ocultar o conteúdo abstrato das noções e de seus efeitos visíveis. Um jogo de espelhos que produz um formidável efeito labiríntico e de obscurantismo ou fechamento mental.

Mas será que o apreciador de arte estaria preocupado em saber detalhes sobre o funcionamento do *métier* do artista ou sobre essas diferenças entre os métodos de escrever a história da arte, essas minudências críticas, volteios ínfimos a que, dentro da academia, obsequiamos uma importância fantástica? Parece-me que não apenas o apreciador, ou o público em geral, não percebe essas diferenças, como também elas lhe são completamente sem “valor”. Ao marchand e ao mercado de arte essas diferenças são valiosas, isto é, do ponto de vista simbólico elas são importantes, pois em nossos dias fornecemos à lógica comercial um “valor” praticamente hegemônico, ordenamos as coisas da arte dentro dessa significação (mercantil). Essas diferenças são empregadas como itens de valoração comercial. A história da arte moderna, aquela que foi escrita por Winckelmann, aquela que ajudou Hegel enunciar o *zeitgeist* e sua filosofia da história, gerando quase todas histórias posteriores, só tem sentido, aliás, dentro da ideologia comercial da jovem e vacilante sociedade industrial.

O método da história social da arte demonstrou que os artistas são uma categoria profissional com muitas coisas em comum. Suas origens sociais, suas condições de vida e trabalho e especialmente suas formações. Visitam-se uns aos outros, encontram-se em inaugurações de exposições, nos debates que promovem sobre aquilo que produzem, lêem mais ou menos as mesmas coisas, enfim, existem em um universo fechado que é reproduzido e mantido da forma como se constituiu. Censuram-se os casos desviantes, as expressões marginais que podem alterar ou destruir aquela atmosfera. Dessa situação particular surge uma economia simbólica específica que se estende aos objetos (de arte) produzidos e que são incorporados pela forma como o comércio é exercido e que acaba fazendo parte do todo, provocando um efeito circular bastante eficaz para a manutenção do próprio campo. A mesma lógica circular de legitimação é válida para a distribuição dos espaços públicos e privados de exibição e também para desdobramentos mais abstratos, como a forma jurídica em códigos normativos (leis que regem contratos de trabalho), ensaios críticos de consagração e profundas análises filosóficas de validação de um estilo ou movimento artístico. O todo se associa e forma um conjunto coerente e uniforme.

O que a história social da arte procura descrever objetivamente é o fenômeno específico do trabalho artístico, que é singular, e algo que está fora dele, seu contexto material e espiritual, que lhe é complemen-



tar. A história social da arte examina o fenômeno e a atmosfera em que o fenômeno (a arte) existe concretamente. Se existe dentro da academia ou meio universitário uma objeção a esse método, ela só pode ser ideológica, pois desvela (talvez denuncia fosse um termo melhor) que a produção de objetos de arte está intimamente associada à forma como os artistas trabalham e à lógica comercial da sociedade industrial, e que na história da humanidade ela sempre esteve vinculada a um modo de produção econômico particular, que gerou uma cadeia de relações, produzindo finalmente uma “autonomia” em relação às outras produções espirituais da humanidade.

Para que não fique parecendo que estaríamos escrevendo panfletariamente sobre o óbvio, que estaríamos afirmando alguma coisa que todos nós já sabemos, pois do ponto de vista ideológico, deixar a arte ser pensada como algo inexplicável, esotérico ou transcendental, que a arte se faz fazendo, é simplesmente patético, é necessário marcar com clareza uma parte irreduzível em que o método da história social se distingue de seu antecessor. Esse é o papel histórico da história social da arte. Acreditar que a percepção metafísica do mundo produziu efeitos positivos e engenhos não é apenas faltar com a verdade; é ideologicamente comprometido. A forma metafísica de ver o mundo também produziu tristeza e destruição. Assim, o problema não é afirmar que a forma metafísica de ver o mundo é melhor ou pior, se produziu coisa mais bela ou não. A história da humanidade, independente da forma que os homens empregaram para representar o mundo, produziu e destruiu coisas belas e é possível que continuará dentro da mesma lógica. Mas, se compararmos a forma antiga com a moderna para quantificar seus efeitos positivos e negativos, poderemos facilmente concluir para qual lado devemos olhar.

Para sermos politicamente corretos, ou seja, o menos comprometidos ideologicamente possível, tal como hoje se solicita nas análises sobre qualquer assunto, em nome da democracia e do respeito ao novo, ao contemporâneo, concluindo, gostaríamos de colocar em relevo um pequeno enunciado: tal como na filosofia (que é universal), a verdade da arte (que é particular) é a política. Parece-nos que para nos decidirmos sobre qual método de análise histórica empregar é preciso ter posições políticas claras e não assustadoras ambivalências. Essa nos parece ser a necessidade da forma social da análise da arte. O método sociológico incluso na história social da arte sabe-se político e não apenas interpretativo ou analítico.