

ARGAN, Giulio Carlo. A crítica de arte e a história da arte. In: *Arte e crítica de arte*. 2ª ed. Lisboa: Estampa, 1995 [1988], pp. 141-158.

Qual é a relação entre crítica e história da arte? Será correcto dizer que a crítica se ocupa da arte contemporânea e a história se ocupa da arte do passado? Ou mesmo, que a crítica se limita a estabelecer se uma dada obra é ou não é obra de arte, enquanto a história agrupa e coordena os factos artísticos segundo certos critérios de ordem, dos quais o mais frequente é o da sua sucessão no tempo? E, sobretudo, se uma coisa é a crítica e outra a historiografia da arte, poder-se-á sustentar que esta última seja não-crítica, quando é sabido que o processo da construção da história é um processo crítico? É óbvio que, se a história da arte é a história das obras de arte, o historiador deve certificar-se de que as coisas cuja história se predispõe a escrever são verdadeiramente artísticas; do mesmo modo, o historiador da civilização deve certificar-se da autenticidade dos factos e dos documentos sobre os quais trabalha. O critério da autenticidade é, portanto, fundamental tanto para o historiador como para o crítico. Porém, é de excluir que o crítico e o historiador cheguem por dois processos diferentes ao mesmo juízo de autenticidade e que o historiador opere primeiro como crítico, verificando a autenticidade das obras, e depois como historiador, ordenando-as segundo certos critérios. A não-autenticidade é repetição, e a repetição nunca é necessária, porque assinala uma demora ou uma paragem num processo

de desenvolvimento; visto que o historiador reconstrói esse processo, elimina as repetições porque são insignificantes, tanto a nível histórico como artístico. Dado que a novidade ou originalidade — conotações necessárias da obra de arte — se verificam comparando a obra que se estuda àquilo que foi feito antes e depois, e, portanto, estudando a situação da cultura figurativa em que se inseriu e que a modificou, é claro que o carácter artístico da obra não é diferente da sua historicidade e que o juízo crítico é juízo histórico, de tal modo que não pode existir nenhuma distinção, no plano teórico, entre crítica e história da arte.

A história da arte começou por se desenvolver como pesquisa de notícias documentais em tomo do percurso das obras e da vida dos artistas, só às vezes fazendo acompanhar o relato de comentários e apreciações acerca de cada obra ou da personalidade dos mestres. Era, pois, frequente a história da arte ser entendida como parte integrante ou auxiliar da história política ou religiosa, procurando nas obras nada mais do que testemunhos icónicos de factos não-artísticos. Deve-se precisamente à formação de uma crítica de arte e à actividade dos primeiros “conhecedores”, o facto de o interesse se ter progressivamente deslocado da história externa para a interna: para componentes da cultura do artista, para o modo como se entrelaçam e agem entre si no decurso da sua obra, para o tipo de processo através do qual a obra se formou. De entre as várias histórias “especiais”, a história da arte distinguia-se por uma particularidade, que impunha a adopção de procedimentos diferentes dos das metodologias historiográficas habituais. As obras de arte não eram apenas os documentos primeiros e fundamentais, mas também os próprios factos dos quais se devia fazer a história. E estes factos estavam presentes, continuavam a suscitar reacções emocionais e intelectuais; aliás, sem estas reacções que demonstravam a sua presença e actualidade flagrantes, não era possível entendê-los, interpretá-los, elaborá-los. E, depois, como relacioná-los se-

Quando um critério de desenvolvimento, se cada um desses se assumia como algo de absolutamente completo e o desenvolvimento não podia, em nenhum caso, ser entendido como um progresso?

1) A crítica da forma

Já na segunda metade do século passado desaparece a diferença entre a figura do conhecedor e a do historiador, pela qual o primeiro era um empírico dotado de perspicácia e de experiência e o segundo era um puro erudito. G. Morelli propõe-se fundamentar cientificamente a actividade do conhecedor, dando-lhe uma finalidade definida e um método rigoroso. O fim é o da atribuição, que já não é o juízo de bonito e feio ou de autêntico e falso, mas a inserção da obra na coerência de uma personalidade artística. A coerência é entendida por Morelli como constância de modos figurativos ou, mais precisamente, como recorrência de certos “maneirismos” (por exemplo, o modo de desenhar as mãos ou as orelhas), em que a força do hábito prevaleceria sobre a invenção. O limite deste procedimento, que baseava o juízo em factores menos vitais das obras e muitas vezes levava a confundir o mestre com os imitadores, foi notado pelo próprio Morelli, cujas descobertas mais interessantes dependem da perspicácia e da experiência, mais do que do método. Todavia, estava já afirmado o princípio de que a pesquisa sobre a arte se faz analisando directamente a obra de arte, no seu contexto estilístico e técnico. Sobre este critério “científico” funda-se e desenvolve-se a famosa Escola de Viena de história da arte (com a qual Morelli esteve em contacto), nascida no seio do “Österreichisches Museum für Kunst und Industrie” com o propósito inicial da catalogação científica dos materiais, e relacionada com o serviço estatal austríaco de classificação e protecção do património monumental e artístico. Quase contemporâneo dos primeiros ensaios de Mo-

10 Escola analítica

relli (1873) saía o ensaio de Thausing, *Die Stellung der Kunstgeschichte als Wissenschaft*; e logo depois F. Wickhoff, personalidade dominante na primeira fase da Escola, aplicou à história da arte os métodos rigorosos da análise textual, exemplificando com a monumental publicação da *Wiener Genesis*. Outro passo decisivo foi o *Cicerone* (1855) e *A Civilização do Renascimento em Itália* (1860) de J. Burckhardt que, independentemente da Escola vienense, demonstrou como toda uma cultura tinha sido elaborada na arte e como, por isso, era impossível fazer a história da civilização sem fazer a história da arte.

No fim do século passado e início do nosso, com o enorme florescimento dos estudos sobre arte, delineiam-se assim duas tendências: uma essencialmente historicista, visando sobretudo a reconstituição das personalidades históricas; a outra, essencialmente científica, para a qual a obra é puro fenómeno e documento visual, do qual é relativamente pouco importante estabelecer não só a paternidade como a qualidade artística. Em Itália, a passagem do cientismo morrelliano a um historicismo mais articulado e penetrante é assinalado por G. B. Cavalcaselle, que não só foi um infatigável investigador e catalogador (a ele se devem as primeiras tentativas de uma catalogação sistemática do património artístico), mas também um conhecedor atento, mais do que à* afinidade dos “maneirismos”, à qualidade das obras e às suas componentes culturais. Sobre a pesquisa e o estudo directo das obras fundam-se as primeiras grandes dissertações históricas, que mudam profundamente a perspectiva histórica tradicional: a monumental *Storia deWarte italiana* de A. Venturi e, num campo então quase inexplorado, a obra *Medioevo* de P. Toesca.

Se a linha historicista prevalece nos estudos italianos e franceses, nos alemães prevalece a linha científica, que tem as suas origens na estética anti-idealista de J. F. Herbart e no positivismo de G. Semper. O limite positivista, que le-

vava Semper a explicar por causas extra-artísticas as mutações das formas arquitectónicas, é superado pelo regresso de C. Fiedler às premissas kantianas: a sua estética ou, melhor, a sua teoria da “pura visibilidade” afirma a arte como contemplação expressiva ou produtiva, ou seja, como uma ordem ou um equilíbrio da percepção que o artista alcança através da experiência do seu próprio agir. Do seu ponto de vista, não existem premissas teóricas, experiências culturais, impulsos fantásticos ou sentimentais, conteúdos religiosos, históricos, morais ou narrativos que condicionem a obra do artista: a forma visual é plenamente reveladora do seu “próprio” conteúdo ou significado, que afinal não é senão a sua própria ordem ou equilíbrio, a sua própria estrutura. Os críticos da “pura visibilidade” propõem-se, portanto, isolar no contexto das obras aqueles que consideram ser os princípios estruturais das formas (verticais, horizontais, diagonais, ângulos, curvas, espirais, etc.), separando assim os conteúdos significativos das formas das coisas representadas. A história da arte já não se afirmava como história dos artistas — cuja personalidade é definida precisamente pela formação cultural, pelos interesses intelectuais e morais, pelos impulsos da fantasia ou do sentimento — mas como história das formas. Todavia, era discutível poder-se falar de uma “história” das formas (com efeito, mais tarde, H. Focillon falará de uma “vie des formes”), estando igualmente excluído, do ponto de vista de Fiedler, um desenvolvimento histórico da pesquisa formal e, ainda mais justificadamente, um progresso ou uma evolução nas manifestações da arte: cada obra vale apenas pela pura evidência das suas formas e da ordem da consciência que se reflecte na visão.

A. Riegl, talvez o maior dos expoentes da Escola viennense, embora, partindo de premissas filosóficas herbertianas afins às de Fiedler, apercebe-se de que a história da arte é a única ciência possível da arte. Esta deve, porém, proceder segundo metodologias (e propor-se finalidades) diferentes

das da história da civilização. Se o significado da obra de arte reside integralmente nas suas formas visíveis, não pode existir uma hierarquia entre artes maiores e menores, entre representação e omato: a sua posição alinha-se assim, embora tendo motivações diferentes, com a de W. Morris, contemporânea, que reabilitava à categoria de arte a produção artesanal. Desde o seu primeiro estudo (*Stilfragen*, 1893) sobre o desenvolvimento da ornamentação no Egipto e no mundo árabe, o seu interesse vai para a arte “anónima”, para a expansão e transmissão de tradições estilísticas, sem os “saltos” devidos às grandes personalidades. Como consequência lógica, enfrenta e refuta um dos maiores preconceitos da historiografia artística tradicional: a distinção entre os períodos “clássicos” ou de apogeu e os períodos considerados de decadência da arte, como o Tardo-Antigo e a Alta Idade Média ou o Barroco. Dado que as formas mudam e a história da arte é a história dessas mutações, é preciso procurá-lhe as causas: influenciado pela *Volkpsychologie* de W. Wundt, Riegl individualiza-os na mudança das experiências comuns fundamentais, nas diversas concepções do espaço e do tempo, que se formaram na consciência dos povos. Tal como Fiedler vê na “contemplação” da realidade um incentivo ao fazer ou um impulso “produtivo”, assim aquelas concepções do mundo e da vida se traduzem, para Riegl, num impulso voluntarista, a vontade artística (*Kunstwolleri*), e devem ser reconhecidas mais no modo de fazer, ou no estilo, do que nas coisas representadas. Partindo do pensamento de Riegl, M. Dvorák chegará a conceber a história da arte em sentido universal, como “história do espírito”. A crítica da “pura visibilidade” (e é significativo que, embora sem uma relação comprovada, a sua afirmação coincida com o afirmar da pintura impressionista, para a qual o valor se concentra no dado visual puro) reconhece, em suma, que a arte não é o reflexo ou a transposição em imagem de uma cultura superior e diversamente complexa, ou dos seus valores intelectuais ou

morais, mas o processo mediante o qual se elabora uma cultura à parte, cujo fundamento é a percepção, cujos instrumentos são as técnicas, cuja função consiste substancialmente em saldar a experiência que tem do mundo com um fazer que visa mudar-lhe os vários aspectos, recriá-lo.

Também W. Worringer notou a dificuldade de explicar a constância e a mutação das categorias das formas artísticas. Em *Abstraktion und Einfühlung* (1906) distingue precisamente duas grandes categorias: a da abstracção e a da empatia (ou “simpatia simbólica”). Estas corresponderiam a duas atitudes diferentes e antitéticas do homem perante a realidade ambiental: os povos mediterrânicos, para os quais a natureza é clara, acolhedora, não apresenta problemas, assumem-na como modelo universal, imitam-na, representam-na no equilíbrio perfeito, na harmonia dos seus aspectos visíveis; os povos nórdicos, para os quais a natureza é misteriosa e ameaçadora, e se revela apenas por signos ou indícios, partem destas vagas intuições para se orientarem na incerta dimensão do mundo. Toda a arte parece, portanto, dividir-se nas duas esferas antitéticas do clássico e do não-clássico, do equilíbrio e da tensão ou, retomando o binómio de Schopenhauer, da representação e da vontade. Embora a fundamentação possa parecer meta-histórica, também ela contribuía para remover o limite da historiografia artística tradicional, que na prática limitava ainda a esfera histórica da arte aos períodos clássicos, como pontos culminantes de um processo de formação ou ascensão, a que inevitavelmente se seguia uma fase de decadência; e ampliava consideravelmente o campo fenoménico da arte, como o provam as pesquisas contemporâneas de J. Strzygowski sobre a história da arte nórdica, antes considerada “bárbara”. Aliás, recorde-se que — quase contemporâneas dos estudos de Worringer e da sua reivindicação de uma validade artística para formas ou signos não deduzidos da morfologia da natureza — desenvolvem-se no mesmo ambiente monástico as primeiras pesquisas artísticas “abstrac-

tas” de V.V. Kandinsky e do *Blaue Reiter*. Um pouco mais tarde, H. Wölfflin em *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (1915) fixa efectivamente essas categorias, mas descreve-as como tipos de processo: do linear ao pictórico, da superfície à profundidade, da forma fechada à forma aberta; da multiplicidade à unidade; da clareza à não-clareza. Na prática, as categorias de Wölfflin referem-se todas a uma área histórica: a arte na Europa entre o Renascimento e o Barroco, ou seja o processo de desenvolvimento formal ao qual havia dedicado o seu primeiro livro (1888). Mais tarde, voltou ao mesmo problema (*Italien und das deutsche Formgefühl*, 1931) para explicar a diferença estrutural entre o “sentimento da forma” que se exprime na arte italiana do Renascimento e o da arte alemã, sublinhando que na origem do estilo figurativo está uma *Lebensstimmung*, uma certa “imagem do mundo e da vida” comum aos artistas do mesmo grupo étnico ou da mesma nação. Entendidos como “constantes formais”, os “esquemas” de Wölfflin precediam e determinavam qualquer possível história da arte, reduzindo o estudo dos fenómenos artísticos à descrição das suas características diferenciais, o que explica a reacção polémica de B. Croce. Uma interpretação diversa, que visa utilizar na pesquisa histórica as análises formais da crítica da visibilidade, foi todavia proposta por L. Venturi: as chamadas *Lebensstimmungen* não eram categorias *a priori*, mas sim o produto de experiências acumuladas e sedimentadas no decurso da história, e deviam por isso ser entendidas como premissas culturais comuns aos artistas e à situação de tempo e lugar em que operavam. O problema que Venturi levantava com *Il gusto dei primitivi* (1926) era precisamente o da cultura específica do artista: uma cultura que, em parte, coincide com a da época e do lugar, a ponto de englobar problemas cognoscitivos, religiosos ou morais, mas também aspectos e problemas apenas próprios da arte. Pode, pois, dizer-se que a perspectiva está na cultura de Brunelleschi e de Masaccio, a linha na cultura de Pollaiuolo ou de

Botticelli, a forma plástica na cultura de Bramante ou de Rafael, a cor na cultura de Tiziano, e assim por diante. Venturi definia a cultura especificamente artística com o termo “gosto”, que retomava da crítica inglesa do século XVIII, juntamente com a relação que ligava o momento do gosto (*tasté*) ou das escolhas culturais ao do “génio” ou da inspiração artística. Não querendo afastar-se das grandes linhas do idealismo crociano, Venturi recusava-se a identificar *tout court* o gosto, como cultura, com a arte, como criação da fantasia, afirmando ainda que o gosto é aquilo que aproxima os artistas e permite agrupá-los, como é tarefa do historiador fazer, por épocas ou escolas ou tendências, ao passo que a arte é aquilo que distingue, no interior desses grupos, as várias personalidades dos artistas. Todavia, era claro que o gosto não era apenas um património de noções adquiridas, de que o artista se devia em certo sentido libertar para fazer uma obra original, mas também um conjunto de escolhas intencionais, tendo em vista a obra a realizar, a arte a fazer. A própria superação da cultura adquirida, e portanto as descobertas ou as invenções dos artistas no campo da arte, tornam-se premissas culturais para os ulteriores desenvolvimentos da arte: a relação entre gosto e arte configura-se assim como a relação entre cultura dada, já histórica, e uma cultura *in fieri*, que o próprio artista faz, fazendo arte. Por este seu aspecto voluntarista e pragmático, o conceito de gosto de Venturi aproximava-se do conceito de “vontade artística” de Riegl, transpondo-o, porém, do plano meta-histórico do *ethos* popular e das constantes étnicas e nacionais, ao plano da cultura conscientemente possuída e elaborada pelos artistas com os próprios meios da arte. Fazer a história da cultura dos artistas, das suas ideias, preferências, intenções no campo da arte, significava naturalmente fazer a história daquilo que de “crítico” se reconhecia no seu procedimento artístico, sem poder excluir *a priori* a hipótese, aliás já avançada pelo “criticismo” iluminista. na voz de Reynolds, de

todo o procedimento artístico ser, em substância (pelo menos em determinadas situações de cultura), um procedimento crítico. Ao escrever a sua monumental *Kunstliteratur*, (1924), J. von Schlosser propunha-se sobretudo desenvolver o estudo das fontes literárias para a história da arte já lançada, como disciplina auxiliar, pela Escola vienense; mas cedo se aperceberia de que o estudo crítico das ideias e dos juízos sobre a arte, longe de constituir apenas uma pesquisa colateral, conduzia ao cerne do problema da interpretação dos factos artísticos e dos seus desenvolvimentos históricos articulados. A *Storia della critica d'arte*, publicada por Venturi em 1938, apresentava-se agora como a história de uma cultura propriamente artística, distinta da filosofia da arte assim como da história “externa” das obras artísticas. A “crítica da crítica” surgia, assim, como uma nova perspectiva metodológica da história da arte, entendida doravante como história “interna” da génese da obra de arte na consciência e na operação do artista, assim como dos processos de desenvolvimento de uma cultura especificamente artística no quadro geral da cultura de uma época.

A necessidade de fundar o juízo exclusivamente nos dados formais tinha sido afastada, nos últimos anos do século passado, por B. Berenson com a drástica distinção, na obra de arte, entre a componente “ilustrativa” e a componente “decorativa”: secundária a primeira, enquanto ligada à contingência do tempo e do lugar; essencial a segunda, enquanto os valores formais ou, mais precisamente, “tácteis”, não só se oferecem à contemplação como suscitam no observador uma reacção psíquica e motora, uma intensificação das suas capacidades mentais e das suas energias vitais. Que, no entanto, o valor da obra de arte não era concebido como supra-histórico ou meta-histórico, demonstra-o o próprio facto de ele ter sido um grande conhecedor, interessado principalmente na identificação e na atribuição, ou seja no enquadramento das obras na coerência histórica de uma personalidade, de uma escola, de uma cultura figurativa.

Também R. Longhi foi sobretudo um grande conhecedor, um penetrante e finíssimo “leitor”, vocacionado para colher e reflectir, até mesmo na qualidade literária da sua própria prosa crítica, a evolução “linguística” da obra de arte. À luz da elaboradíssima linguagem crítica longhiana, a obra de arte parece decompor-se nas suas componentes, até nas mais débeis e ocultas, revelando todos os nexos vitais, sensibilísimos, que a ligam a um contexto cultural frequentemente muito extenso no espaço e no tempo. O que é analisado é ainda a cultura do artista, até mesmo nos seus caracteres específicos de “linguagem”. A obra é estudada como um conjunto de relações, que só uma apuradíssima auscultação pode revelar; mas nem por isso perde a sua unidade, porque aquelas relações não teriam qualquer significado se não convergissem para a finalidade da obra em curso, cujo processo formativo deve precisamente ser captado pelo crítico. A cultura do artista, tal como emerge das análises de Longhi, é uma cultura *sui generis*, que não pode em nenhum caso ser explicada por analogia com as outras disciplinas; e aquilo que a caracteriza não é um conteúdo diverso, mas uma articulação e estrutura diferentes, que por sua vez se explicam pela intencionalidade pragmática do artista. É, pois, claro que os mesmos critérios de classificação de que se serve, por exemplo, a história da civilização, nem sempre servem para fazer a história da arte; de tal modo que não tem sentido fazer a história da arte como história da cultura, procurando, por exemplo, de que modo se reflectem na arte situações sociais, económicas, políticas, ou mesmo a literatura ou a ciência; o objectivo da crítica é o de estabelecer que tipo de cultura é feita própria e exclusivamente com a arte, ou seja, a estrutura de uma cultura especificamente artística.

2) A crítica da imagem

A crítica dita formalista considera apenas os factores visuais, as formas, prescindindo dos conteúdos ou dos temas. Mas será legítimo desmembrar a unidade da obra de arte, considerando-a, ainda antes de a submeter a exame e a juízo, como um composto, em que uma parte é artística e outra não? Mesmo admitindo que as formas tenham, como tais, um conteúdo semântico próprio e independente do conteúdo expositivo ou narrativo, não se pode negar que a obra de arte seja uma imagem ou conjunto de imagens e que a história das imagens seja tão legítima quanto a história das formas. A. Warburg observa que a arte do renascimento italiano recupera o vasto património de imagens da Antiguidade clássica, mas aquelas imagens assumem um significado diferente, de tal modo que não se pode certamente dizer que as Vénus de Botticelli, de Giorgione ou de Cranach sejam imitações ou cópias das Vénus clássicas. O instituto fundado por Warburg em Hamburgo (e depois, para o salvar da perseguição nazi, transferido para a Universidade de Londres) fez inicialmente a recolha da documentação relativa à transmissão da *imagerie* clássica ao mundo moderno, mas foi-se transformando num centro de pesquisa sobre a história das imagens. F. Saxl, que o, dirigiu durante muitos anos, escreve: “As imagens que exprimem um significado particular no tempo e no lugar em que foram concebidas, uma vez criadas, têm o poder magnético de atrair outras ideias para a sua própria esfera; essas podem ser ímprevistamente esquecidas, e depois reconvocadas à memória após séculos de esquecimento” (Saxl, 1957, trad. it., pp. 2-3). Tem-se assim uma atribuição de significados novos, que tomam o lugar dos que foram ultrapassados ou, frequentemente, uma transmutação de significado através de associações mentais, como no caso, estudada por E. Panofsky, em que o tema de imagem de duas figuras vistas frontalmente e uma de trás passa da figuração clássica das três

Graças à de Hércules na encruzilhada. Apoiando-se na filosofia das formas simbólicas de E. Cassirer, Panofsky fundou um autêntico método de estudo para a interpretação da obra de arte, que não pode certamente ser considerado colateral ou auxiliar, embora o objectivo já não seja o valor estético mas o significado da “mensagem”. Alargando a pesquisa à arquitectura e transpondo-a da iconologia à tipologia, R. Wittkower alcançou resultados que antecipam os da pesquisa estruturalista. Todavia, forma e imagem não constituem duas categorias. Desde o início da sua pesquisa, Panofsky estudou o fundamento do sistema de representação da arte ocidental, a perspectiva, chegando à conclusão de que essa não é, como se afirmava, a construção objectiva, mas uma “forma simbólica” do espaço, portanto uma imagem e, no seu desenvolvimento, uma tradição icónica, uma entre tantas possíveis: enfim, nada mais do que um carácter histórico da arte ocidental, aliás de um seu determinado período histórico, no bem mais vasto quadro fenoménico da arte mundial. Caía assim o preconceito da prioridade e centralidade da arte clássica, ou seja da arte baseada no princípio da *mimesis* e tendo como fim o conhecimento da realidade mediante a sua representação: a história das formas passava a ser apenas um caso particular de uma história da arte entendida como história das imagens. É claro que uma simples pesquisa sobre o significado das imagens não se pode fechar em juízos de valor: a transmissão de um tema icónico não decorre necessariamente das obras-primas dos grandes mestres mas através dos mais variados veículos, incluindo a *imagerie* popular, as tradições literárias, etc. No entanto, Panofsky teve sempre em conta as grandes figuras históricas (por exemplo Dürer), visando demonstrar que no artista a tradição imagética emerge segundo processos não puramente mecânicos e, assim, explica como a imaginação, ou seja a actividade mental própria do artista, elabora os seus materiais. Consequentemente, Panofsky faz questão de distinguir com nitidez a iconologia, como trans-

missão e mutação de significados, da iconografia, como simples repetição de imagens; deste modo, consegue demonstrar que na transmissão de um tema icónico se produzem mutações qualitativas sobre as quais é sempre possível produzir juízos de valor.

3) A crítica das motivações

A crítica de linha sociológica estuda a relação entre as actividades artísticas e a esfera social, visando explicar a obra de arte como produto da situação social e cultural. Já no século passado H. A. Taine procurou explicar as obras de arte como reflexo das instituições, das preferências, dos modos de vida das diversas épocas. No nosso século o determinismo positivista foi superado pelo materialismo marxista (A. Hauser, F. Antal), que vê na arte não só o reflexo da situação social mas também uma das forças que a determinam e, em muitos casos, modificam. A pesquisa refere-se, principalmente, às condições do trabalho artístico: as condições económicas e sociais dos artistas, as margens de independência do seu trabalho, as suas associações profissionais, as suas relações com as classes dirigentes através da mecânica da encomenda e do mercado. Num maior âmbito, a pesquisa refere-se à relação dos procedimentos operativos da arte com a tecnologia do seu tempo e especialmente com outras técnicas produtoras de imagens (como a fotografia e o cinema), demonstrando como essas incidem sobre os mesmos critérios de valor. Neste sentido é exemplar o estudo de W. Benjamin sobre o estatuto da obra de arte no tempo da sua "reprodutibilidade mecânica". P. Francastel desenvolveu a pesquisa sociológica investigando a relação entre a representação espacial e a cultura da imagem, a experiência visual da sociedade do seu tempo.

Partindo da premissa de que a arte pertence a uma "superestrutura" cujos movimentos são determinados pelos da es-

trutura, o método sociológico aplica à arte procedimentos de análise semelhantes aos do estudo da economia, ou seja indicando no consumo o factor determinante da produção. Também as atitudes anticonformistas — e por vezes de explícita condenação e aberta rebelião — dos artistas perante a sociedade do seu tempo são interpretadas como aspectos da dialéctica interna do sistema, que o próprio sistema tem interesse em tolerar e encorajar. Por outro lado, a crítica de linha sociológica não mostrou até agora nenhum desejo de mudar os parâmetros de juízo e os critérios de valor: e, com poucas excepções (os críticos que aderem à vanguarda russa entre 1920 e 1930), continuou a partir do princípio de que a tarefa do artista é representar, em vez de intervir e agir no decurso das situações. Os campos que mais se prestavam a uma pesquisa sociológica permaneceram quase inexplorados: a relação entre trabalho artístico e produção económica, entre as técnicas artísticas e as tecnologias produtivas, as artes aplicadas e industriais, a arte popular, etc.

O problema da existência e do destino social da arte não se esgota evidentemente na relação económica de produção e consumo. O pensamento, há muito latente e formulado claramente por J. Dewey, de que a arte não é o transcender da experiência, pura contemplação, mas momento concreto e operativo da própria experiência, coloca sem dúvida o problema da qualidade, específica da experiência artística, mas também o do tipo de experiência que essa determina ou solicita nos fruidores. Tendo deixado de ser admissível na estrutura do mundo modeno (e ainda menos na de uma futura sociedade de massas) que: a experiência ou a fruição da experiência medida pela arte esteja reservada a círculo restrito e privilegiado, parece ser essencial estabelecer em que condições. e com que modalidades possa a experiência artística, ou, num sentido mais geral, estética, ser fruída por todo o corpo social. Um dos planos nos quais a experiência artística pode ser generalizada é o da percepção: todos captam, mas a

percepção está sempre condicionada por um conjunto de convenções ou de costumes, que a própria arte no passado contribuiu para instituir e que, em última análise, dependem do condicionamento que as classes dirigentes impõem à comunidade. Daqui o pensamento de que a arte, em vez de condicionar, deva educar para uma experiência directa, despreconceituada e construtiva da realidade: em suma, a uma percepção que seja já acto da consciência. Nesse sentido, a crítica da pura visibilidade apurou as suas metodologias pondo-se em contacto com as pesquisas da psicologia da percepção ou da forma e afirmando a arte já não como produto da apreensão e da emoção sensorial, mas como autêntico “pensamento visual” (R. Amheim).

Por sua vez, a pesquisa iconológica trouxe a lume um outro plano, o do inconsciente individual e colectivo, onde tem lugar a recuperação, a elaboração e a associação das imagens: daqui a ligação de certas correntes da crítica às pesquisas de Freud e, especialmente, de Jung.

Demarcando-se cada vez mais daquilo que parecia ser a sua tarefa institucional, o juízo acerca do valor de uma obra como obra de arte, a crítica de arte tem vindo a tomar a forma de pesquisa “motivacional”. Deixando de haver um dar e um aceitar, que implicavam de qualquer modo o reconhecimento do valor daquilo que era dado e aceite, caem a razão e a possibilidade de uma mediação: entre o trabalho do artista e o dos fruidores estabelece-se, ou deveria estabelecer-se, uma continuidade absoluta ou até mesmo uma identidade de comportamento. A crítica mais recente, com efeito, descomprometeu-se da relação com a psicologia da percepção para se ligar à oposta psicologia do comportamento e, consequentemente, às pesquisas sobre os processos de informação e comunicação.

4) A crítica dos signos

Depois de ter alargado o campo da sua pesquisa do âmbito da forma ao da imagem, a crítica mais recente concentra a atenção sobre aquele que considera ser o factor comum, o elemento não ulteriormente redutível que se pode isolar em todas as manifestações artísticas: o signo.

A crítica que procura no signo o princípio estrutural do facto artístico afirma-se como ciência dos signos, semiologia, e já não deduz as suas metodologias de uma filosofia da arte ou de uma estética, mas da linguística. No plano teórico, o problema refere-se sobretudo à redutibilidade ou irredutibilidade da arte ao sistema da comunicação (vide especialmente os estudos de C. Brandi, U. Eco, E. Garroni) e à possibilidade de distinguir um nível estético no âmbito da comunicação. Visto que a crítica já não pode ter lugar partindo de um “conceito” de arte, mas sim da especificidade das várias artes entendidas como “campos” semânticos (G. delia Volpe, *Critica dei Gusto*, Milão, 1960), o ponto de partida já não é a concepção do mundo ou até mesmo da arte, que as várias artes exprimiram por diversos modos, mas sim a operatividade de cada uma dessas. Procurando individualizar uma estruturalidade intrínseca, a crítica estruturalista virou-se principalmente para a arquitectura (Brandi, 1967; De Fusco, 1973), seja pela ausência óbvia de uma referência directa da morfologia arquitectónica à morfologia natural, seja pela referência inevitável dos factos construtivos à vida social, seja enfim pela intrínseca estruturalidade de que a arquitectura parece ser a manifestação. O ponto crucial do problema continua a ser a redutibilidade da arte à comunicação e a possibilidade de conciliar a pesquisa científica da estrutura com a pesquisa histórica. Nesse sentido, Brandi faz a distinção entre a pesquisa estrutural própria da física moderna “interessada em descobrir a estrutura última da realidade empírica, pesquisa óptica por excelência, e a pesquisa estrutural

dedicada àquela realidade que pertence ao homem em si, da qual a actividade de semantização é parte integrante e fundamental mas que não a esgota” (Brandi, 1967, p. 4). Contra a tendência difundida de reduzir a crítica a ciência da arte, ou seja, à descrição analítica dos “fenómenos” artísticos, reafirma-se assim que não pode existir uma ciência da arte que não seja história da arte, embora devam ser mudadas as suas premissas, os seus procedimentos metodológicos e as suas finalidades.