

Para citar este artigo (ABNT):
CARDOSO, R. A história da arte e outras histórias. In: *Cultura Visual*, n. 12, outubro/2009, Salvador: EDUFBA, p. 105-113.

A história da arte e outras histórias

A belated introduction to the new art history

Rafael Cardoso

Resumo

O campo da história da arte foi sacudido por grandes transformações metodológicas e temáticas durante as décadas de 1970 e 1980, principalmente no mundo anglo-americano. A chamada “nova história da arte” trouxe à pauta novos autores e assuntos, dentre os quais uma ênfase renovada em questões ligadas à história social, como classe, raça e gênero. Em decorrência dessas mudanças, o antigo paradigma de “connoisseurismo” sofreu forte rejeição, alterando velhas práticas e substituindo-as com nova ênfase em estruturas teóricas advindas das ciências sociais. Essa “nova” história da arte - nem tão nova assim - nunca foi inteiramente assimilada no Brasil. O presente artigo fornece um panorama dos principais autores e temas ligados a essa transformação, com o intuito de introduzir ao leitor as bases dessa visão, hoje amplamente aceita.

Palavras-chave

História da arte; Metodologia; Pós-modernidade.

Abstract

The field of art history was rocked by major transformations of methodology and themes in the 1970s and 1980s, particularly in the English-speaking world. The so-called “new art history” brought to light new authors and subjects, among which a renewed interest in social historical issues such as race, class and gender. As a result of such changes, the established paradigm of “connoisseurship” underwent a great deal of criticism, and old practices were replaced by a new emphasis on theoretical structures borrowed from the social sciences. This “new” art history - not so new, anymore - has never been completely embraced in Brazil. The present article provides an overview of major authors and themes related to this shift, in the hope of introducing readers to the conceptual bases of an outlook that is today largely taken for granted.

Keywords

Art History; Methodology; Postmodernity.

A história da arte já não é mais a mesma. Quem ainda se apega a velhos monstros sagrados – como Giulio Carlo Argan, Kenneth Clark, Pierre Francastel, E.H. Gombrich, Arnold Hauser, René Huyghe, Nikolaus Pevsner, Herbert Read e outros autores populares entre as décadas de 1950 e 1970 – compartilha um pouco o destino do naufrago que tenta se agarrar aos destroços do navio. Muitas peças, embora perfeitamente servíveis no seu contexto original de uso, apenas ajudam-no a afundar mais depressa. Por mais sólidos e nobres que parecessem quando vistos do convés, âncoras, hélices e reluzentes corrimãos de latão de nada adiantam na situação presente. Outros objetos, antes menos considerados, ainda servem para boiar um pouco: cadeiras, almofadas, um velho caixote de madeira. Pode até despontar de algum lugar inesperado uma bóia ou um legítimo bote salva-vidas. Porém, a travessia para a pós-modernidade é longa, em mar aberto, e não há notícia de bóia ou bote que tenha suportado a violência das águas no momento em que a nau modernista foi a pique.

O campo da história da arte tem passado por enormes transformações ao longo dos últimos trinta anos. O presente texto pretende oferecer um resumo de algumas dessas mudanças, partindo de uma perspectiva assumidamente anglo-americana.¹ A chegada da chamada “*new art history*”, nos anos 1970 e 1980, trouxe uma leva renovada de grandes nomes: Svetlana Alpers, Michael Baxandall, Norman Bryson, T.J. Clark, Hubert Damisch, Michael Fried, Rosalind Krauss, Linda Nochlin, entre outros. Mais do que fazer ou desfazer reputações, seu advento ajudou a consolidar a história da arte como disciplina acadêmica, com maior apreço por metodologias científicas reconhecidas em outras áreas e por instâncias de validação institucional dentro da universidade. Distanciando-se da velha cumplicidade com a crítica e com o mercado de arte, a “nova” história da arte (que já não é mais tão nova assim) representou uma guinada sensível em direção à respeitabilidade acadêmica, hoje incontestável.

Não que a história da arte algum dia tenha sido menos que respeitável. Ao contrário, a história da arte “velha”, contra a qual se insurgiu aquela “nova”, era tida por esta como sisuda ao extremo. A imagem pública de Kenneth Clark, ao apresentar a série televisiva *Civilization* na BBC no início da década de 1970, é característica da idéia que se fazia de um historiador da arte: um vetusto senhor inglês, de classe alta, impecável de gravata e suéter e paletó de *tweed*, a discorrer sobre quadros com aquele ar de superioridade moral intrínseca que só os ingleses de classe alta conseguem assumir sem ironia ou constrangimento. Por trás da caricatura, uma vida inteira passada em museus e coleções (depois de estudar com Bernard Berenson, Clark foi curador no Ashmolean Museum, de Oxford, diretor da National Gallery, de Londres, e curador da coleção real britânica), convivendo com grandes obras do cânone ocidental, ao vivo e a cores. Clark era digno representante da velha tradição de *connoisseurship* (uma daquelas palavras inglesas que precisa recorrer ao francês para mostrar erudição), às vezes traduzida em português como *connoisseurismo* e próximo do que se entende no mercado brasileiro de arte por

¹ A forte ascendência da cultura acadêmica anglo-saxônica e do idioma inglês no mundo da história da arte é uma característica marcante das quatro últimas décadas. O presente texto privilegia esta tradição, visto que seu autor deriva dela sua formação. Naturalmente, há outras tradições, que merecem consideração ponderada e própria.

expertise, ou perícia. Mais amplo, o conceito de *connoisseurship* abrange o conhecimento íntimo das obras de arte, suas técnicas, seus autores e as escolas ou movimentos a que pertencem, bem como sua proveniência e seu histórico de restaurações, falsificações, vendas. É o que fazia antigamente a maioria dos historiadores da arte e o que fazem hoje as grandes casas de leilões como Sotheby's e Christie's, bem como alguns curadores de museus. Tivemos (e temos ainda) no Brasil dignos representantes desse tipo de sólido conhecimento empírico, necessariamente relacionado à vivência das obras, bem como à sua preservação e comercialização.

Mesmo sendo sisuda e até esnobe em termos de inserção social, essa “velha” história da arte deixava a desejar em matéria de respeitabilidade intelectual. A não ser nos países de fala alemã – com sua longa tradição crítica e analítica, desde Lessing e Winckelmann, passando por Hegel, Schnaase, Burckhardt, Semper, Riegl, Wölfflin, Panofsky e Warburg, constituindo a grande exceção –, a história da arte carecia de fundamentação reflexiva mais profunda, tendendo a se limitar às atividades de descrição e catalogação geralmente associadas ao conceito de *connoisseurship*. Apesar das contribuições destes e de diversos pensadores de outras nacionalidades (Ruskin, Viollet-le-Duc, Pater, Berenson, Croce, só para citar alguns), o campo chegou ao século XX fortemente identificado com as atividades classificatórias típicas do colecionismo – fosse ele de matriz pública ou privada. Preocupações como autenticação de originais, divisão por técnicas, temas, períodos e escolas, organização de *catalogues raisonnés*, estavam mais próximas do universo comercial dos *marchands* e dos antiquários – do qual também deriva a história da arte, pelo menos desde as relações perigosas entre Winckelmann, Mengs e o cardeal Albani – do que das pretensões positivistas das novas “ciências” sociais e humanas, às quais se achegou na modernidade o estudo da história. A prova dos nove está no fato de que o ensino da história da arte permaneceu – e permanece ainda, por via de regra – fora das faculdades de história.

Não seria correto, contudo, posicionar a ruptura da “nova” história da arte unicamente como uma revolta contra o antiquariato. Na verdade, nem só de *connoisseurship* era feita a “velha” história da arte. O campo dividiu-se, durante boa parte do século XX, entre duas correntes majoritárias: uma “descritiva” e “reacionária”, ligada ao conhecimento erudito de obras e autores, de técnicas e escolas; a outra, “analítica” e “revolucionária”, preocupada em explicar a arte moderna como decorrência inexorável da tradição artística ocidental e em justificar sua ascendência sobre esta e outras. Forjou-se assim um modelo narrativo genealógico – a história da arte moderna como sucessão de “ismos”: neoclassicismo, romantismo, realismo, impressionismo, simbolismo, expressionismo e assim por diante – o qual exerceu enorme impacto didático. Até hoje, para a maior parte da mídia e do público leigo, “entender de história da arte” significa saber manusear com certa correção esses rótulos, encaixando obras e autores em suas devidas gavetinhas classificatórias. Embora opostas em alguns pressupostos essenciais, as duas correntes conseguiram conviver ao lon-

go do período modernista, aliadas em uma espécie de pacto de não-agressão mútua pelo contexto geopolítico da luta antifascista e da guerra fria. Narrativas em sua essência, ambas recuaram igualmente horrorizadas diante do surgimento da *pop art*, do *situationnisme* e de todas as seqüelas pós-modernas dos movimentos de contracultura, que não só tratavam com irreverência o legado artístico erudito como também rejeitavam, implicitamente, a própria noção de progresso histórico. Durante muitos anos, a solução encontrada pela maioria dos professores de história da arte foi de terminar o curso em 1960, evitando assim a difícil categorização da anti-arte insurgente.

Nitidamente historicista e recendendo ao mofo de uma história política mais do que ultrapassada, o modelo genealógico entrou em crise existencial na década de 1960. Como continuar a construir grandes esquemas explicativos da evolução artística – do tipo: “da mímese à abstração”, ou então “40 mil anos de arte moderna”, ou então “modernidade *versus* kitsch” – se as circunstâncias imediatas insistiam em contrariá-los? Como lidar com o fato que a nova geração de artistas supostamente “modernos” não respeitava minimamente os preceitos estéticos do modernismo em sua encarnação última como Estilo Internacional? Alguns paradigmas foram revisados, algumas posições teóricas flexibilizadas, alguns “precursores” reabilitados (notadamente, Marcel Duchamp). Porém, a lógica do modelo havia atingido o limite de suas contradições. A história da arte narrativa e triunfal – fosse ela de cunho tradicionalista ou modernista – soava velha e elitista demais para os ares subversivos da década de 1960. Onde estava o povo em tudo isso? Onde estavam os jovens e a nova cultura *pop*? Onde estava a vida real, vivida fora do mundo rarefeito das galerias e museus? A arte que então se fazia – de Andy Warhol a Yves Klein, de Hélio Oiticica a Victor Burgin – não se identificava em nada com as explicações arte-históricas eruditas que emanavam do Louvre e do MoMA e tampouco com os posicionamentos críticos “sérios” de um Clement Greenberg.

O campo da história da arte não poderia permanecer imune a tamanhas transformações na arte e na sociedade. Vários pesquisadores mais novos foram buscar inspiração em outras áreas: nas ciências sociais, nos estudos de lingüística e literatura, na psicanálise e, em especial, na história social que então se realizava em instâncias acadêmicas mais politizadas como o famoso *History Workshop*, da Universidade de Cambridge. Mais do que nunca, na seqüência de 1968, o engajamento político voltava à ordem do dia. Só assim podemos entender a clara filiação a Walter Benjamin em *Ways of Seeing* (1972), de John Berger, que teve imensa repercussão na época por meio de sua veiculação na BBC, ou os ecos althusserianos em *Histoire de l'art et lutte de classes* (1973), de Nicos Hadjinicolau. Em paralelo, estudiosos de outras áreas passaram a se interessar pelo curioso tema da produção, recepção e circulação de obras de arte, gerando clássicos como *Canvases and Careers: Institutional Change in the French Painting World*, escrito em 1965 pela dupla de sociólogos Harrison C. White e Cynthia A. White. Pela primeira vez, praticamente, alguém buscava contextualizar a importância de Manet

ou Cézanne pelo sobe-desce dos preços de suas telas no mercado de arte, e não por meio de observações críticas sobre a simplificação das formas ou a redução da paleta.

É claro que há muito mais em jogo num quadro do que o seu valor em leilão. Todavia, a opção preferencial por uma história da arte fundamentada em princípios das ciências sociais soava radical e transformadora naquele momento de grandes mudanças culturais. Ante a sisudez museológica dos *connoisseurs* e o maniqueísmo ideológico dos críticos de arte modernistas, uma nova geração buscava formas alternativas de se apropriar do legado histórico da criação plástica. Fosse isto pelo viés sociológico, psicanalítico, feminista ou através da análise de discurso, era preciso esvaziar o *establishment* do seu poder de manter a arte como um valor à parte, sagrado e intocável, do qual se estabelecia como guardião e defensor. Se é verdade que a arte é a religião da modernidade secular e os museus as suas igrejas, então era nada menos do que um iconoclasmo tardio a que se propunham esses novos historiadores. Retirar os santos de seus nichos e raspar a tinta para mostrar de qual madeira são feitos. Não se trata de nenhuma revolução cultural *à la chinoise*, evidentemente, pois os historiadores da arte tendem a ser estudiosos, e não revolucionários.

Como era essa “nova” história da arte que começou a surgir na década de 1970? Era, em essência, uma história híbrida, que fazia uso de métodos e técnicas advindos de outras áreas de pesquisa, porém voltados para obras de arte e artistas como objetos de estudo. Um trabalho emblemático é *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*, publicado por Michael Baxandall, em 1972. Geralmente esquecido, o subtítulo do livro é programático: *A Primer in the Social History of Pictorial Style* (literalmente, “uma cartilha de história social do estilo pictórico”). Baxandall se propôs a demonstrar, de maneira tão brilhante quanto sucinta, que estava equivocada quase toda a base de conhecimento empírico sobre qual se sustentava a compreensão usual da pintura italiana quinhentista. Através do exame de fontes primárias como contratos entre pintores e compradores e de uma análise magistral do olhar do período, argumenta de modo convincente que as interpretações arte-históricas até então vigentes tinham pouco ou nada a ver com a forma que as obras eram percebidas em sua época. Em cerca de 150 páginas, sacudiu os alicerces de um dos mais sólidos edifícios da “velha” história da arte: o conhecimento formalista e iconográfico do Renascimento italiano.

Baxandall não estava sozinho. Saíram no mesmo ano de 1973 dois livros de T.J. Clark que refizeram em grande parte a compreensão arte-histórica do século XIX: *Image of the People: Gustave Courbet and the 1848 Revolution* e *The Absolute Bourgeois: Artists and Politics in France, 1848-1851*. Ambos foram escritos por volta do final de 1969, à sombra dos acontecimentos políticos da época, conforme admitiu em edições posteriores o autor. O primeiro livro do par abre com um capítulo intitulado “On the Social History of Art”, uma discussão apressada, talvez urgente, de grandes temas a serem considerados

na avaliação histórica do papel da arte na sociedade capitalista e industrial: a relação entre classicismo e vanguarda, o individualismo do artista, a relação com as classes dominantes, a arte popular, o declínio da arte. Questões imensas, de vasto alcance conceitual, que servem para enquadrar o estudo histórico da arte como propósito engajado. O restante de ambos os livros é dominado por uma abordagem então inteiramente nova em se tratando do estudo de pintores e pintura – grande variedade de fontes, pictóricas e literárias, eruditas e populares, confrontadas com o devido rigor histórico, levando em consideração dados econômicos, políticos, sociais, e não se atendo às velhas discussões de filiação estilística ou juízo estético. Liberta da estéril busca por indícios formais de um vanguardismo definido *a posteriori*, a arte francesa do século XIX se fazia rediviva nas páginas de Clark, restituída ao drama autêntico das lutas e paixões que a marcaram em sua época.

Daí para frente, as realizações da “nova” história da arte se avolumaram em quantidade e diversidade. Com seu artigo-indagação “Why have there been no great women artists?”, publicado pela primeira vez em 1973, Linda Nochlin colocou em questão a própria maneira de se construir o saber arte-histórico, abrindo as comportas para toda uma geração de análises feministas que incluiu entre suas maiores proponentes, na década de 1980, Griselda Pollock, com seu influente livro *Vision & Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art*. Raça, classe e gênero tornaram-se temas predominantes na pauta da história da arte, antes restrita a um cânone ocidental formado quase exclusivamente por artistas homens europeus de origem social mediana ou alta, como se a capacidade de fazer arte fosse restrita aos representantes da burguesia em França, Espanha, Itália, Holanda, Alemanha e Inglaterra. O livro *The Art of Exclusion: Representing Blacks in the Nineteenth Century* (1990), de Albert Boime, é característico de uma leva de estudos voltados para questões de exclusão e de não-representação, desviando o enfoque para populações e regiões antes relegadas a uma posição secundária no afã de constituir o cânone da “grande tradição” européia. Avolumou-se nas décadas de 1980 e 1990 o interesse pela arte produzida fora do âmbito dos antigos poderes colonizadores, embora nos circuitos editorial e expositivo continuem a ser privilegiados os mesmos países de sempre, bem como determinadas expressões e suportes (e.g., a pintura de cavalete).

Paralelamente a esse movimento de ampliação da abrangência dos estudos de história da arte, passaram a integrar o arsenal metodológico do campo técnicas como a análise de discurso e a desconstrução, advindas dos estudos literários, da semiótica, da comunicação e da psicanálise. Autores fundamentais das décadas de 1980 e 1990, como Norman Bryson e Michael Fried, aplicaram as lições do pós-estruturalismo ao estudo da história da arte, gerando obras que mais uma vez balançaram corações e mentes. *Word and Image: French Painting in the Ancien Regime* (1981) e *Tradition and Desire: From David to Delacroix* (1984), de Bryson, e *Absorption and Theatricality: Painting and the Beholder in the Age of Diderot* (1980) e *Realism, Writing and Disfigura-*

tion: On Thomas Eakins and Stephen Crane (1987), de Fried, são marcos definidores das formas de análise e compreensão que dedicamos aos objetos artísticos hoje. Sua contribuição específica reside em demonstrar claramente a possibilidade de decodificar os significados contidos na representação pictórica, bem como de analisar a construção cultural do ato de olhar. A “lógica do olhar”, como a batizou Bryson, compreende pressupostos profundos ligados a poder, presença e a naturalização da imagem como forma de discurso. O reconhecimento do aspecto discursivo da representação visual abriu novas possibilidades de entendimento das linguagens visuais, para além das velhas discussões de iconografia e estilo. Que as imagens são passíveis de “leitura”, no sentido semiótico que já preconizavam Berger e outros desde a década de 1970, é quase evidente trinta anos depois. Que seja possível submetê-las, de modo convincente, ao nível de escrutínio visual profundo realizado por Fried ainda é uma conquista metodológica pouco difundida mesmo dentro do campo da história da arte. Até porque o próprio Fried nunca foi inteiramente redimido – na opinião dos mais sectários dentre os “novos” teóricos – de suas origens na crítica greenberguiana.

Juntamente com estes dois, outros autores como Svetlana Alpers, Mieke Bal, Jonathan Crary, Thomas Crow, Rosalind Krauss e W.J.T. Mitchell ajudaram a consolidar as conquistas metodológicas da década de 1980. O movimento que havia se iniciado, ainda nos anos 1970, como uma simples apropriação de instrumental teórico alheio e sua aplicação ao estudo das obras de arte chegou amadurecido a 1990, devidamente constituído como um campo de saber com densidade e especificidade próprias. Quais seriam, portanto, essas conquistas que caracterizaram a consolidação definitiva de uma “nova” história da arte? Pode-se dizer que há quatro aspectos essenciais. Primeiramente, a atenção a fontes primárias, documentação precisa e variedade de fontes, sem distinção de valor entre o erudito e o popular, procedimentos identificados com a renovação da história social na década de 1960 nas pesquisas de autores como Eric Hobsbawm e Gareth Stedman-Jones. Em segundo lugar, uma ênfase acentuada no estudo da produção, circulação e recepção de obras de arte como bens materiais e culturais, entendendo o artista como um agente social inserido em um contexto específico, tendência claramente alinhada com as idéias sobre “mediação cultural” propostas por Raymond Williams e com o grande *boom* posterior de estudos sobre recepção e público leitor. Em terceiro lugar, a apropriação de modelos explicativos de grande densidade teórica oriundos de campos como comunicação, sociologia, psicologia, antropologia, com destaque para pensadores ligados ao pós-estruturalismo nas ciências sociais. Em especial, passou-se a dedicar grande atenção à arte como um sítio para a constituição de estruturas discursivas, acarretando a necessidade concomitante de desconstruir seus discursos no sentido preconizado por Derrida. Por último, uma retomada da decodificação visual profunda (*close reading*) de imagens que combinasse as práticas tradicionais de análise iconográfica e iconológica com novos aportes característicos da psicanálise, da análise de discurso e da desconstrução. A amalgamação desses quatro aspectos em uma

abordagem unificada que permita a compreensão da obra de arte como, a um só tempo, documento histórico e discurso visual está na base dos estudos da história da arte hoje preponderantes no mundo.

Ao se aproximar de outras áreas acadêmicas para fazer uso de suas metodologias, a história da arte se hibridizou e se tornou interdisciplinar. Ao mesmo tempo, como não poderia deixar de ser, esse diálogo acabou por gerar uma troca em duas mãos. A partir da década de 1970, outras disciplinas acadêmicas foram assimilando aos poucos as abordagens e os temas que antes eram domínio exclusivo da história da arte, dando início a novos campos de estudo. A história do design é um bom exemplo disso, e o surgimento do Design History Society na Inglaterra, em 1977, deve muito às transformações que então agitavam o meio arte-histórico. A configuração atual desse campo tem suas raízes metodológicas firmemente plantadas na “*new art history*”, posteriormente fertilizada pela troca intensa com a sociologia e a psicologia por meio dos estudos de consumo e desejo e com a antropologia por meio dos estudos de cultura material. Outra área nova e importante foi a dos “estudos culturais”, tão influente nas décadas de 1980 e 1990, a qual também deve muito de seu dinamismo à história da arte renovada, resultando em uma forte tendência de amalgamação de abordagens e conceitos. De modo análogo, o novíssimo campo de estudos de “cultura visual” – constituído da década de 1990 para cá, em grande parte, pelo entrecruzamento de estudos de arte, fotografia, cinema e mídias eletrônicas – se apropriou de conquistas metodológicas inauguradas na história da arte de décadas recentes. Não por acaso, alguns dos nomes mais destacados dos “estudos culturais” e da “cultura visual” têm passagem pela história da arte como formação acadêmica.

Com tanto hibridismo, interdisciplinaridade, entrecruzamentos, vale até perguntar: o que restou da velha história da arte? Hoje, existem historiadores da arte que citam Deleuze de cor e já leram tudo de Foucault no original, mas não sabem distinguir uma pintura a óleo das reproduções baratas vendidas em shopping. Será que a revolta contra o *connoisseurship* foi longe demais? Outro “ponto cego” do conhecimento arte-histórico atual reside na falta de qualquer capacidade de discutir – muito menos, definir – o que constituiria a “qualidade” ou a “excelência” em se tratando de obras de arte. Em sua ânsia de se distanciar do mercado e da crítica de arte e de se aproximar da história social, a história da arte renovada deixou de lado os problemas de juízo de valor e juízo estético que, tradicionalmente, constituíam o cerne das preocupações do campo. Ao fingirem que essas questões não têm relevância, os historiadores da arte deixam o terreno livre para críticos, *marchands*, antiquários, colecionadores, jornalistas e outros tantos, os quais continuam a exercer continuamente seus juízos de modo pouco isento e inteiramente desprovido de critério passível de averiguação. Se esses rumos não forem corrigidos, a tendência será uma exacerbação perigosa da divisão entre a história da arte e quem faz ou vive de obras de arte.

Todavia, o saldo positivo das mudanças dos últimos trinta anos parece ser maior do que o negativo. A história da arte é hoje uma área de sólidos fundamentos teóricos e com uma base empírica de estudos em constante expansão. É um campo vibrante e rico, conectado cada vez mais ao pensamento avançado em áreas de suma importância para os dias de hoje como cultura visual, mídias eletrônicas, filosofia da linguagem, teoria da informação. A decodificação minuciosa de imagens e objetos talvez seja a maior contribuição a ser difundida da história da arte para outras áreas de conhecimento, pois se trata de algo do qual nos ocupamos coletivamente há pelo menos dois séculos. De Lessing a Bryson, possuímos uma riquíssima bagagem de compreensão da visualidade como forma de expressão e constituição de enunciados – enfim, como linguagem. Se as linguagens visuais são um vasto oceano ainda pouco explorado, os historiadores da arte estão entre seus primeiros navegantes. Em seu ensaio clássico “Illusion and Visual Deadlock” (1963), Gombrich aproxima-se pontualmente dessa questão ao comentar a pretensão de alguns cubistas de terem descoberto uma realidade superior à da representação pictórica convencional:

Porém, o continente que encontraram em sua viagem de descobrimentos não era a terra do nunca da quarta dimensão, mas antes a fascinante realidade da ambigüidade visual. Corremos perigo de perder de vista esse fascínio por conta de uma excessiva familiaridade com os métodos cubistas. [...] E, portanto, incorremos na tendência de desviar do real problema colocado pelo primeiro dos estilos ‘modernos’ a romper de modo decisivo com a reprodução ‘fotográfica’ da realidade: Como deve ser lida cada forma individual? Como estão inter-relacionadas as formas? Qual a senha para desvendar o código? ²

² [But the continent they found on their voyage of discovery was not the never-never land of the fourth dimension, but the fascinating reality of visual ambiguity. We are in danger of missing this fascination through sheer familiarity with cubist methods [...] And thus we are apt to miss the real problem posed by the first of the ‘modern’ styles that broke resolutely with the ‘photographic’ rendering of reality: How should each individual form be read? How are the shapes related to each other? Where is the key to the code?] E.H. Gombrich. *Meditations on a Hobby Horse and other Essays on the Theory of Art*. Londres: Phaidon, 1963. p.152 [tradução minha].

Com seu pensamento sempre tão elegante quanto fascinante, o velho Gombrich prenuncia um importante caminho para o estudo da arte na era pós-moderna: aquilo que ele descreve como “a fascinante realidade da ambigüidade visual”. A compreensão da mesma está na raiz da curiosidade que nos torna bons historiadores da arte e, por extensão, possíveis intérpretes de uma “realidade” outra – virtual – num mundo cada vez mais dominado pelos espaços da representação.

Sobre o autor

Rafael Cardoso é PhD em História da Arte pelo Courtauld Institute of Art/University of London e professor associado do Departamento de Artes e Design da PUC-Rio.