

Reflexões sobre o papel da História da Arte numa perspectiva sociológica a nível do ensino

12

— **Margarida Calado**

Faculdade de Belas-Artes - Universidade de Lisboa



A abordagem que vamos fazer dentro do tema geral «arte e sociedade», prende-se por um lado, com as consequências que as diferentes reformas pelas quais tem passado o ensino artístico, têm trazido ao nível do ensino da história da arte, e por outro, com um tema que de algum modo possa ser interessante àqueles que saindo das Belas Artes se destinam ao ensino.

A primeira questão que nos veio à memória, provém de uma das primeiras obras que lemos após a entrada para a Faculdade de Letras: *Papa, explique-moi donc à quoi sert l'histoire?* (BLOCH, 1964, IX), o que eu poderia traduzir em termos pragmáticos por:

- Professora, para que é que serve a história, ou, mais precisamente a História da Arte?

Apressadamente poderia responder a esse/s aluno/s que olhassem para certas obras de Manet, Picasso ou Francis Bacon e visse como eles reflectiam sobre obras anteriores, não excluindo um artista português que também o faz, numa perspectiva talvez pós-moderna, Jorge Pinheiro.

Mas porque entendemos que o ensino / educação artística pode e deve ter uma vertente ética, de reflexão sobre os problemas da contemporaneidade, e de como a arte pode ser interventiva sem deixar de ser criativa, gostaríamos de recorrer a alguns autores que temos usado nas nossas aulas e mostrar como se pode também através da arte formar para a cidadania. Como afirmou Homi Bhabha (cit. por LÚCIO, 2008, 25), *quando o mundo se torna sombrio por causa das opiniões contraditórias e ambivalentes, a estética – a ficção, a arte, a poesia, a teoria, a metáfora – vem iluminar a nossa difícil situação cultural e política. No centro da experiência estética reside a voz «interlocutória» da expressão cultural em*

que se baseia a criatividade humana e a democracia política. É fundamental que os jovens que no Secundário estão vocacionados para seguir cursos artísticos, ou aqueles que já frequentam faculdades de Artes tenham consciência que o mundo que lhes interessa não é apenas aquele a que têm acesso através do computador ou do telemóvel. Somos herdeiros de uma cultura e ao tomarmos consciência disso, estaremos mais bem preparados para compreender o outro e para agir com tolerância. Como afirma o próprio Laborinho Lúcio (2008, 27) este é um terreno onde facilmente florescerá a argumentação a favor da importância a reconhecer à Arte e à Educação Artística. Com efeito, que outro tópico poderá melhor servir de mote para o tratamento da diversidade, para a compreensão do sentido e da natureza excepcional da transgressão, para o treino da relação inter-subjectiva, para a valorização do outro, para o estudo do lugar e do papel das «sub-culturas», enfim, para a fixação de referências de identidade pessoal e de identificação histórica.

Ora, em nossa opinião, o ensino da história da arte constitui uma das vertentes fundamentais da Educação artística. Sem nos alongarmos muito, queremos recordar que esta perspectiva é defendida pelos mais recentes teóricos da Arte Educação.

Recordemos que nos USA, após um período em que as questões ligadas à crítica da arte no ensino foram abordadas de uma forma superficial, verificou-se que era necessário inserir a obra no seu contexto histórico e que mesmo ao considerar a arte contemporânea, era necessário incluir nos programas de ensino matérias como a História da Arte, a Sociologia, a Psicologia ou a Filosofia. Nesta perspectiva o DBAE (Discipline Based Art Education), a partir de 1982, introduziu nos currículos escolares do Ensino Artístico, a Produção de Arte, a Crítica de Arte, a Estética e a História da Arte.

A partir dos anos 90, no Brasil, Ana Mae Barbosa, criou a chamada *Proposta triangular do Ensino da Arte*, que compreende três vertentes: 1. Ler obras de arte, o que inclui necessariamente as áreas de Crítica de arte e Estética; 2. Fazer arte, que tem a ver com o domínio da prática artística, ou seja, o trabalho de ateliê; 3. Contextualizar, o que está relacionado com a História da Arte. Vamos portanto limitar-nos à questão da História da Arte e à forma como entendemos que a mesma deve ser abordada.

De um modo geral, as obras intituladas genericamente «História da Arte» fazem um estudo de carácter formalista, que se cinge a uma evolução cronológica dos chamados estilos, que se sucedem como se se gerassem uns aos outros, independentemente das situações históricas que os enquadram.

Os actuais programas de História da Cultura e das Artes, praticados no Ensino Secundário, têm a vantagem de evitar o modelo formalista, ao procurar integrar a arte de cada período num contexto histórico-cultural mais vasto. Não vamos aqui discutir esses programas mas deixamos apenas a interrogação: porquê chamar *Cultura da Ágora* ao período que enquadra a arte grega? Ou *Cultura do palácio* ao Renascimento florentino?

Na sequência da implantação do chamado modelo de Bolonha, a redução dos tempos lectivos, de anuais para semestrais e de 120m para 90m, nalgumas unidades curriculares, pode ter, como consequência negativa, o deixar ao docente o tempo exclusivo para uma sumária abordagem formal da arte das diferentes épocas.

Na verdade, nos anos que seguiram a Revolução de Abril, a reforma curricular da então Escola Superior de Belas Artes, permitiu a criação de unidades curriculares de

História da Arte que se estendiam ao longo dos cinco anos do curso. Nesse período, um dos autores mais procurado pelos alunos, era precisamente Arnold Hauser. Este veio da Hungria para Inglaterra, tendo-se formado com K. Mannheim, Wölfflin e Dvorák, e tendo sofrido influência do materialismo na sua passagem pela Alemanha, até 1924. Foi em Inglaterra que publicou duas das suas obras mais conhecidas: *The social history of art*, (1951) em que começara a trabalhar a partir de 1938, e *The Philosophy of art history*. Curiosamente foi um dos autores mais traduzidos em Portugal, sendo precisamente a sua obra publicada na década de 50, numa edição em dois volumes do Jornal do Foro, intitulada *História Social da Arte e da Cultura*¹. Exactamente porque a sua obra foi objecto de variadas traduções e consequente divulgação, Hauser foi um autor muito lido mas também muito criticado. De facto, a publicação de uma *Sociologia da Arte* em 1974, corresponde a uma decadência dos pressupostos contidos nas primeiras obras. Menos utilizada entre nós, mas de grande interesse é a perspectiva com que aborda o séc. XVI em *O Maneirismo, a crise do Renascimento e as origens da arte moderna*, de 1964, por nós utilizado na realização da tese de licenciatura².

Uma das últimas aparições da obra de Hauser em Portugal deveu-se precisamente a Dagoberto Markl, que prefaciou a publicação de um capítulo da História social da arte e da cultura, sob o título *O conceito de barroco*. Aí afirmava explicitamente: *Estamos em crer que depois dos eventos políticos da última década se criou um refluxo nos métodos de abordagem da obra de arte tendente, sem dúvida, a retomar um tipo de análise formalista... ou ... um exagero na aplicação incorrecta do método iconológico proposto por Erwin Panofsky* (HAUSER, 1997, 10). E considerando o factor positivo que é a abordagem da História da Arte numa perspectiva de História das Mentalidades, integrando-a portanto no âmbito da História da Cultura, acentua que *para que esta corrente possa vir a produzir efeitos úteis importa que nela se incluam, também, os fenómenos sociais, políticos e económicos que condicionam, e sempre condicionaram, a actividade dos artistas e, sobretudo para determinadas épocas, torna-se essencial conhecer a origem de classe dos encomendadores e/ou dos ideólogos das produções artísticas.* (Idem, 10-11).

No fundo, a proposta metodológica apresentada por Hauser acrescenta à do historiador vulgar, que se ficará pela localização espaço-temporal da obra e pela identificação do estilo, aspectos relacionados com a encomenda e receptividade da mesma na sua época: *O seu primeiro objectivo [da História da Arte] deve ser colocar a obra ou grupo de obras que são o sujeito da investigação no seu nexo histórico original, por meio da descoberta de factos como a data e o lugar de origem, a identidade do artista ou artistas, a escola ou o movimento em que a obra ou obras surgem e a posição e influência sociais do comprador e as condições regendo a execução da obra. A seguir tem como objectivo determinar as tradições e as convenções, o padrão corrente da técnica, a amplitude de temas, e as regras do gosto predominantes com as quais o artista conta. Depois esforça-se por investigar o alcance da aceitabilidade e da eficiência das obras em questão, a sua importância como representantes dos objectivos artísticos do tempo, o seu lugar em relação às tendências espirituais rivais da época em que ocorrem.* (HAUSER, 1973, 282)

Frederick Antal (1887-1954), originário da Hungria, é dos historiadores de arte com uma perspectiva sociológica que menos conhecido foi em Portugal. Aliás, uma parte

substancial das suas obras ou foram compiladas depois da sua morte ou permanecem inéditas. Pertenceu à chamada Escola de Viena, tendo estudado com Max Dvorák. Em 1933, como muitos outros fugidos à ascensão do regime nazi, chegou a Inglaterra. A sua obra principal – *Florentine Painting and its social Background* – escrita entre 1932 e 1938, apareceu em 1948 e converteu-se num clássico no campo da interpretação histórico-social da arte. *Arte e sociedade configuram-se na sua obra como uma totalidade entretrecida por princípios causais, sem que por isso contribua para diminuir a identidade e a importância de cada um dos seus factores constitutivos. Antal conseguiu uma ruptura frontal com o isolacionismo do artístico praticado pelo formalismo, edificando uma óptica em que a economia, política, grupos sociais, instituições, conjuntura histórica cimentam as bases de um método que tanto se debruça sobre os objectos artísticos na sua materialidade e na sua linguagem formal, como sobre a mentalidade dos que os produzem, os possuem, os instrumentalizam ou os interpretam* (BRIHUEGA, 2002, 333-334).

Entre nós, a obra de Antal acaba por ser conhecida pela divulgação que dela faz Nicos Hadjinicolaou, ou pelas edições castelhanas da mesma.

No final da década de 60 do séc. XX, *o fenómeno do mecenato e do coleccionismo já vinha sendo objecto de especial atenção desde há algum tempo e não só no campo da história social mas, a partir destes momentos, a estrutura económica da produção artística adquirirá uma significação muito mais transcendente como objecto de estudo e, sobretudo, o valor de um instrumento privilegiado para a análise crítica do presente da arte na sociedade ocidental* (BRIHUEGA, 2002, 340)³.

16

Será já na década de setenta e sob o influxo da abertura de ideias gerada pela Revolução de Abril, que chega às universidades portuguesas o conhecimento de Nicos Hadjinicolaou. A edição francesa de *Histoire de l'art et lutte des classes* (1974) chegou ao nosso conhecimento através do colega que leccionava História da Arte na Escola de Belas Artes do Porto, José Coelho dos Santos, em data posterior a 1976. Ambos tentávamos ir ao encontro das preferências dos alunos que anos de abordagens formalistas tinham afastado da problemática da história da arte. Curiosamente a obra só na década de oitenta viria a ser traduzida para português pelas Edições 70, com o «tímido» título *História da Arte e Movimentos sociais*. Foi indiscutível o sucesso que este livrinho fez junto da população estudantil sequiosa de novas metodologias. Mais tarde, conhecemos pessoalmente o autor, através de um congresso realizado na Faculdade de Letras sobre *Propaganda e Poder* (5 a 8 de Maio de 1999). Hadjinicolaou nasceu em Salónica em 1938 e estudou história da arte em Berlim, Friburg e Munique. Desde 1965 em Paris, estudou na Escola Prática de Altos Estudos com Pierre Francastel, Lucien Goldmann e Pierre Vilar. Em 1969, concluía a sua tese de 3º ciclo sob o tema *La lutte des classes en France dans la production d'images de l'année 1830*, tema que desenvolveu para o seu Doutoramento de Estado em Letras e Ciências Humanas, que defendeu em 1980, *La lutte des classes en France dans la production d'images de 1829/1931*. Por várias vezes foi professor visitante da UCLA e em 1985 tornou-se professor de História da Arte da Universidade de Creta. Do seu vasto currículo constam diversas participações como professor visitante em universidades da Europa e dos Estados Unidos (Universidade de Washington, 2004) e o planeamento e organização de exposições de âmbito internacional, como as comemorativas dos 450 anos

da morte de El Greco (1988-90) ou a exposição «Alexandre o Grande na Arte Europeia», realizada para Tesselonica, capital europeia da cultura (1996-97), tendo ainda sido um dos Comissários Científicos da Exposição sobre El Greco, apresentada no Museu Thyssen, em Madrid (1998).

Em Portugal a sua obra é também referida no já citado prefácio de Dagoberto Markl, mas parece também ter caído no esquecimento, com honrosa excepção ao convite feito por Vítor Serrão para o Congresso da Faculdade de Letras.

Será que as propostas de Hadjinicolaou perderam totalmente a credibilidade no mundo científico? Pelo seu currículo, disponível na internet, diremos que não. Mesmo que tenha abrandado algumas das suas posições é de salientar que o conceito de «produção de imagens» por ele utilizado é extremamente pertinente não só se pretendermos analisar, por exemplo, cartazes, mas se quisermos debruçar-nos sobre gravuras, estampas, pagelas, ou mesmo certo tipo de pintura ou escultura devocional que dificilmente pode ser abrangida pelo conceito de «arte».

Outra situação é o seu conceito de «ideologia imagética» positiva ou crítica que, como iremos exemplificar pode ser de grande ajuda na leitura de determinadas obras de arte, em contexto de sala de aula ou museu.

De notar ainda que na apresentação feita no Congresso de Lisboa, em 1999, Hadjinicolaou tinha aproximado certos aspectos da obra de Goya sobre a guerra (Desastres da Guerra) de imagens dos bombardeamentos levados a efeito pela NATO sobre a Sérvia, precisamente em Maio de 1999 e que então corriam nos telejornais. Em nota ao texto algo posterior (2001) Hadjinicolaou assume e mantém a aproximação: *Je dirai que déjà ici Goya est actuel: nous devons avoir le courage de prendre position contre la propagande et le pouvoir de notre temps. Une propagande qui, en utilisant la télévision, par le dosage calculé des informations et la mise en scène de quelques "débats" pour se donner les apparences d'objectivité, manipule l'opinion publique* (2001, 419).

Não há dúvida que a história da arte assim entendida pode ter um eficiente papel educativo e não terá sido por acaso que, voltando ao Museu do Prado, algum tempo depois do atentado de 11 de Março de 2004, na estação de Atocha (aliás uma das que servem os museus madrilenos), diante de «Os fusilamentos do 3 de Mayo» de Goya, um professor que falava para um grupo de alunos estabelecia exactamente a comparação entre uma situação e outra.

Como Hadjinicolaou, ele assumia que, por vezes, uma obra de arte tem um papel fundamental de denúncia, no seu tempo, e em todos os tempos. Talvez por isso não seja demais referir o impacto extraordinário que teve na exposição «Picasso. Tradición y vanguardia», que teve lugar em Madrid no Verão de 2006, a presença, no mesmo espaço, de «Os Fusilamentos» de Goya (1814), de «A execução do imperador Maximiliano do México» de Manet (1868-69), de «O massacre da Coreia» de Picasso (1951) e evidentemente da «Guernica» de Picasso (1937). Sublinha o texto que a força destas obras está na sua qualidade pictórica, sobretudo no que à Guernica diz respeito. Também é significativo que se diga que *os especialistas detectaram influências gregas, dos retábulos e trípticos de altar, de, segundo se olhe, aspectos de quadros precedentes, cujos autores podem ser Grünewald, Rubens, Rembrandt, Poussin, Reni, Velásquez, Stubbs, Goya, Géricault, Delacroix,*

Courbet, etc. Algumas destas influências detectadas são discutíveis ou casuais, mas é evidente que o olhar deste Picasso maduro estava literalmente empapado de história da arte, embora o seu autor não pensasse de forma deliberada em nada de concreto quando executou *Guernica*... (SERRALLER, 2006, 72).

- Professora, para que serve a história da arte?

Talvez seja excessivo falar ainda de Giulio Carlo Argan (1909-1992). No entanto, este é um dos historiadores de arte que consideramos fundamentais, não só pela sua obra escrita mas pela sua actividade política. Em 1931 apresentava a sua tese sobre Sebastiano Serlio, tendo-se os seus interesses sempre concentrado na arquitectura e na defesa da arte moderna. Em 1938, elaborou o projecto para o Istituto Centrale di Restauro. A sua actividade também se relaciona com as questões do ensino, tendo escrito, em 1937/38, com Piero Marconi, um manual de história da arte para os liceus. Lembremos que esta disciplina fazia parte dos currículos italianos. E em 1954, traduziu para italiano a obra de Herbert Read, *Educare con l'arte*.

A partir de 1959 foi professor da Universidade de Roma e de 1958 a 1974 foi membro do Conselho Superior de Antiguidades e Belas Artes. Em 1968 publicou, em três volumes, a *Storia dell'arte italiana*, o mais difundido manual escolar de história da arte, em Itália, a que se seguiu o indispensável *L'arte moderna. 1770-1970*, de âmbito europeu.

8 De 1976 a 1979 foi Síndaco em Roma pela Esquerda Independente, tendo tido um papel fundamental nas relações com o Vaticano e na luta contra a especulação imobiliária. Não esqueçamos que em Roma quando se abre uma vala, encontra-se história... Em 1983 ainda foi Senador da República, eleito pelas listas do PCI.

Exemplar é a sua defesa da história da arte, que considera *la sola scienza che spieghi i fatti artistici* (ARGAN, 1977, 40), explicitando: *la storia dell'arte ha dunque il compito di studiare l'arte non come riflesso, ma come agente della storia: essa è, quindi, una storia speciale (...) che opera in un proprio campo ed ha proprie metodologie ma, come ogni storia speciale, sbocca e s'inquadra nella storia generale della cultura, spiegando quale sia stata la cultura che è stata elaborata e costruita dall'arte* (Idem, 12).

A metodologia utilizada na sua obra *L'Arte Moderna* parece-nos paradigmática na medida em que para cada época, apresenta um enquadramento geral com referência a obras diversas, e depois faz a leitura exaustiva de uma ou duas das obras que considera mais significativas em cada período, sendo essa leitura assinalada graficamente por uma lista de cor amarela na parte superior da página. Nesta leitura, aborda aspectos relacionados com a encomenda, como também faz a análise formal da obra.

Exemplificaremos com algumas obras escolhidas ao longo da história e com situações contemporâneas. Começaremos pela obra de Ambrogio Lorenzetti, iniciada em 1338, na Sala dos Nove do Palácio Comunal de Siena. Para a apresentar aos alunos, teremos de recorrer a alguma investigação histórica de carácter geral:

Siena foi durante a Idade Média, e até ao séc. XVI, uma República independente que fazia face à política hegemónica de Florença. Entre os governos que se

sucederam em Siena, é recordado o chamado governo dos Nove (1292-1355), que garante à República uma certa paz interna e anos de bem-estar e progresso cultural.

O Palácio Público foi construído entre 1297 e 1310 com projecto de Agostino di Giovanni e Agnolo di Ventura. Depois foi ampliado a partir de 1327. A Sala da Paz era a sede pública do governo dos Nove. De 1292 a 1355, este governo corresponde à subida do partido guelfo, partidário do Papa, encorajado pelos florentinos, e à decadência dos gibelinos, partidários do Imperador.

A uma relativa estabilidade política defendida pelos Nove – representantes da alta burguesia e da alta finança que, através de um articulado organismo de magistraturas regulavam com efeito a vida da República – corresponde um indubitável progresso cultural (sobretudo pela protecção da Universidade) e um incomparável florescimento das artes. Ambrogio faz, em 1338, a glorificação deste governo através de um ciclo de alegorias e provavelmente consultou homens doutos e filósofos de provável extracção aristotélica e escolástica ⁴.

Seguindo a análise de Giulio Carlo Argan, podemos compreender melhor o tema, que alia a propaganda do governo com a qualidade pictórica inovadora para a época ⁵. Após a identificação da obra afirma: *É, na história da arte italiana, a primeira obra civil, com um conteúdo já não apenas religioso mas filosófico e político.* (ARGAN, 1980, 2, 34) E depois de relacionar a forma de apresentação com a filosofia tomista, explica genericamente a iconografia do fresco sobre o *Bom Governo* e os seus efeitos, afirma: *Os factos que Ambrogio representa na cidade e no campo vizinho não são históricos, mas também não são episódicos ou anedóticos: são os factos que se repetem todos os dias e que, não tendo um tempo e um lugar determinados, formam com a sua sucessão o contínuo do espaço e do tempo.* E especifica: *o tema ideológico da socialidade concretiza-se na realidade urbana familiar aos homens do Trecento: a cidade amuralhada em que a acumulação de riqueza se exprime na nobre arquitectura; a parte do campo, complemento necessário da sua economia.* Mas ao conteúdo político, há que acrescentar a análise pictórica: *Ambrogio é pois o primeiro pintor que propõe a si próprio um objecto de que tem experiência directa e que estabelece uma relação constante entre imagens percebidas e imagens pintadas, entre o espaço indefinidamente extenso e profundo da realidade, e o espaço plano a duas dimensões, da pintura.* (Idem, 1980, 36) ⁶. E a análise continua ligando conteúdo e forma e procurando demonstrar o que há de inovação na pintura de Ambrogio, porque de arte se trata e consequentemente procura-se uma leitura de como a arte exprime a sociedade: *A paisagem urbana é uma realidade construída pelo homem (...) e a sua estrutura é lógica, de linhas rectas e planos geométricos. A paisagem rural é uma realidade mais próxima do estado natural e o seu desenho é mais doce, todo curvas e superfícies onduladas.* (Idem, 1980, 37).

Um outro exemplo que escolhemos é o da «Morte de Marat» por David. Trata-se de um dos principais políticos da Convenção, assembleia que em 1792 proclamou o fim da realeza e o estabelecimento da República. A Convenção repartia-se entre Girondinos e Montagnards, que se identificavam com o clube dos Jacobinos, e a princípio eram a minoria. De notar que os 24 deputados parisienses eram todos deste partido e, entre eles se encontravam o duque de Orléans (pai do futuro rei Luís Filipe, que subirá ao

poder em 1830) e o próprio pintor David. A Convenção era dominada por três homens, considerados pelos Girondinos os «triúnviros» da ditadura: Danton, advogado de 33 anos, demagogo eloquente, que arrastava multidões apesar da sua fealdade, corruptível mas acessível à piedade; Marat, médico, atingido por uma doença de pele, que se julgava sempre perseguido, com grande influência nas massas parisienses graças ao seu jornal *L'Ami du Peuple*; Robespierre, o mais célebre de todos, advogado de Arras, austero, distante, discípulo de Rousseau, apaixonadamente ligado aos ideais da Revolução, e considerado por todos, mesmo pelos opositores, «o Incorrupível». A Convenção é normalmente identificada com o «Terror» e com a execução de Luís XVI e Maria Antonieta. Mas de facto há uma outra perspectiva pela qual ela pode ser abordada e, sem dúvida, que a de David e de alguém que esteve do lado de dentro e que aliás veio por isso a sofrer a prisão.

Na verdade, uma das lições que daqui se pode tirar é precisamente a de tentar ver os acontecimentos políticos de duas perspectivas, não radicalizando as situações entre «bons» e «maus». Se condenamos o «Terror» não poderemos condenar Marat, depois de analisar atentamente a obra de David, e neste caso, recorreremos a dois autores: Hadjinicolaou e Argan.

Como afirma o primeiro, o quadro representa *Marat expirando na sua banheira depois de ter recebido a punhalada de Charlotte Corday* (Hadjinicolaou, 1974, 125). A encomenda da obra é narrada com sentido teatral: *O assassinato de Marat teve lugar a 13 de Julho de 1793. A 14 de Julho uma delegação conduzida pelo cidadão Guirault veio à Convenção trazer os sentimentos do povo. David, jacobino e membro da Convenção, está presente. Guirault diz: «Os nossos olhos procuram-no ainda entre vós, Representantes. Ó espectáculo terrível! Ele jaz num leito de morte. Onde estás tu David? Tu transmitiste à posteridade a obra de Le Peletier morrendo pela pátria... Falta-te ainda fazer um quadro». «Sim, fá-lo-ei», grita David. (Idem, ibidem). Para o autor, este quadro representa a «ideologia imagética da burguesia francesa revolucionária». Corresponde ao curto período da luta desta classe pelo poder, entre 1789 e 1795. (Idem, 127). Nesta obra – e aqui segue Antal – conjugam-se o classicismo da composição com o naturalismo da representação. A simplicidade, a sobriedade, o heroísmo do cidadão são propagados por esta ideologia imagética... (Idem, 128).*

No entanto, Hadjinicolaou, muito meticoloso na análise histórica das circunstâncias, parece esquecer que está perante uma pintura e que, como tal, é preciso analisá-la. Para tal, recorreremos a Argan, que considera o ideal clássico em David, um modelo ético. Aquilo que o pintor faz é descrever *a crua realidade das coisas* (ARGAN, 1977, 39): *A banheira em que estava mergulhado para suavizar a dor e em que escrevia as suas mensagens ao povo, fala da virtude do tribuno que domina o sofrimento no cumprimento do dever. Uma caixa de madeira mal envernizada, que faz de mesa, fala da pobreza, da integridade do político. Sobre a caixa, uma espécie de cheque que, embora seja pobre, manda a uma mulher que tem o marido na guerra e não tem pão para os seus filhos, fala da generosidade do homem. Abaixo em primeiríssimo plano, a faca e a pena, a arma da assassina e a arma do tribuno. Para a comparação dispõe ao alto, as duas páginas escritas, a ordem de entregar o cheque à cidadã necessitada (a bondade da vítima) e a falsa súplica da emissária da reacção (a traição da bondade). (Idem, 39).*

E, de seguida, passa a uma análise mais formal, do cheio e do vazio, das influências,

nomeadamente do «Enterro de Cristo» de Caravaggio que David teria visto em Roma, da contraposição entre luz e sombra, ou da combinação de linhas verticais e horizontais com que o quadro é construído. E conclui: *E justamente no ponto de convergência deste lúcido esquema compositivo, a boca de Marat, em que a última contracção agónica se entumece e configura o sorriso enigmático do filósofo que vê realizar-se o que sabia que era o seu próprio destino. David chega assim, utilizando principalmente velhos materiais, a uma nova concepção do quadro histórico. A história é a lógica e ao mesmo tempo a moral dos acontecimentos* (Idem, 42).

Poderemos sempre concluir que a força da mensagem de David está na qualidade da sua pintura, que curiosamente, ele nem sempre conseguirá manter quando não está tão envolvido pessoalmente nos acontecimentos.

Um outro elemento, que consideramos muito útil do ponto de vista pedagógico, é a contraposição que Hadjinicolaou (1974) faz entre ideologia imagética positiva e crítica.

Em 1800, Goya pinta o célebre retrato da «Família de Carlos IV» inspirado nas «Meninas» de Vélasquez, auto-retratando-se em segundo plano. O quadro de grandes dimensões, é concebido como um friso formado pelos membros da família real alinhados, de pé, diante de uma parede decorada por quadros obscuros. A Rainha Maria Luísa é a figura principal do quadro e, de cada lado, estão os dois filhos mais novos; o infante D. Francisco de Paula António, vestido de vermelho, está entre a rainha, a quem dá a mão, e Carlos IV. À direita do espectador, vêem-se ainda os irmãos do rei, D. António Pascual, a infanta D. Carlota Joaquina, D. Luís de Bourbon, príncipe de Parma e sua esposa, a infanta Maria Josefina, que tem ao colo o pequeno Carlos Luís. À esquerda do grupo central, há outro dominado pelo príncipe herdeiro, futuro Fernando VII. Atrás deste, está o seu irmão D. Carlos Maria Isidro e uma silhueta feminina que desvia o olhar do espectador, e será a futura esposa do herdeiro do trono (Salas, 1961, 18), ou a irmã do rei, Maria Isabel (Bozal, 1994, 25). Atrás, numa semi-penumbra, apercebe-se ainda a infanta D. Maria Josefa e mais esbatido ainda, à esquerda, um auto-retrato do pintor, trabalhando numa grande tela.

Este quadro é muito diferente dos retratos de família dos pintores de Corte do período barroco, ou mesmo de um retrato da família de Carlos IV por Vicente Lopez, quadros cheios de pompa e lisonja cortesã. Goya, pelo contrário, embora represente a família real em trajes de corte e carregados de jóias e condecorações, representa-os tal qual eles eram, e acaba por sobressair o carácter autoritário da rainha e a tibieza quer de Carlos IV, quer de seu filho Fernando. Representa o que Nicos Hadjinicolaou chama de «ideologia imagética crítica» já que aqui Goya denuncia a mediocridade dos membros da família real, que, no entanto, apreciaram o quadro.

De facto, apesar de ter ascendido a pintor do Rei, em 1786, Goya era um «afrancesado», movia-se em círculos simpatizantes da filosofia iluminista como o da própria duquesa de Alba, e não podia aceitar acriticamente o governo absoluto dos Bourbons, que aliás acabará por o levar ao exílio. Esta mesma posição, levou Hadjinicolaou (1974, 184) a considerar o seu retrato da Marquesa de Solana (1794-95) como um exemplo claro de ideologia crítica: *A ideologia imagética deste retrato tem uma dupla função crítica: crítica por pôr em relevo a contradição existente entre o estatuto social da marquesa e a sua ideologia*

«esclarecida»; crítica também por pôr em relevo a contradição existente a nível individual entre a necessidade de agradar da marquesa e a sua consciência de envelhecer (Idem, 186), ou seja, a forte personalidade, o individualismo burguês da marquesa não a impedem de estar a dois níveis, prisioneira de convenções sociais e individuais (Idem, 188) ⁷.

Se todas as análises feitas, numa perspectiva sociológica, combinando, por vezes vários autores, podem ajudar a desenvolver nos jovens uma capacidade de leitura atenta e crítica das situações, permitindo inclusivamente relações interdisciplinares com a Literatura ou a História, que podem interessar ao artista actual?

Poderíamos analisar situações muito diversas, como o impacto nas artes de acontecimentos como o onze de Setembro, ou a poluição, ou a situação da mulher.

Escolhemos alguns exemplos da última Documenta de Kassel (16 de Junho a 23 de Setembro de 2007):

1968-2007 – Grupo de Artistas de vanguarda – Archivo Tucumán Arde (Instalação) – Museu Fridericianum (Documenta Catalogue 82): Trata-se de uma exposição que teve lugar em Rosário e Buenos Aires e que explorava as causas de empobrecimento na província de Tucumán devido ao encerramento da indústria de açúcar. Os artistas fizeram pesquisa, entrevistaram os habitantes, filmaram e fotografaram a situação. Além da exposição, desenvolveram uma campanha contra a propaganda do governo, o que levou ao encerramento da exposição em Buenos Aires. Este foi um caso em que os artistas se envolveram directamente na denúncia de uma situação político-social.

Um dos aspectos mais importantes da nossa época é a multi-culturalidade, que deve ter um papel fundamental na educação. Okhai Ojeikere é um artista que através da fotografia a preto e branco inventariou e documentou mais de 1500 penteados e toucados de mulheres Nigerianas. Através da fotografia, ele acentua o seu carácter escultórico e dá uma perspectiva da complexidade, diversidade e poder de uma cultura, contribuindo para a sua preservação e para exaltar a sua beleza (Documenta Catalogue, 96).

Outro exemplo é a instalação de Andreas Siekmann na Friedrichsplatz: *The Exclusive. On the Politics of the Excluded Fourth*. Neste caso, o autor considera além dos três poderes, legislativo, executivo e judicial, um quarto poder a que chama *the Excluditure*, ou seja, o poder de violar direitos. Nos últimos anos (relativamente a 2007), ele construiu carroséis à volta de monumentos existentes em várias localidades e mobilou-os com os seus desenhos. Em Kassel ele abordou a questão da imigração e da deportação. O carrossel à volta da estátua de Frederico II tinha três planos visuais que aludem a práticas de deportação contra estrangeiros indesejáveis.

Frederico é retratado como um soberano com um cofre cheio de passaportes e autorizações de residência. Dante e Virgílio que acompanham toda a série como figuras sombrias dos «círculos do inferno» das áreas globalizadas com direitos restritos, indicam o poder judicial e observam uma deportação a meio da noite. Uma cadeira de executivo representa o «terceiro poder». Aqui é um cenário de escritório, local das práticas de deportação do executivo (Catalogue, 2007, 304).

Outra instalação é a de Jorge Mário Jáuregui, no Aue-Pavillon. A sua obra refere

experiências feitas nas favelas do Rio de Janeiro na década de 1990. A ideia é que do ponto de vista urbanístico, as favelas contêm imenso potencial inovador. O artista inclui as necessidades dos habitantes no seu planeamento, consolidando-as e indo para além dos resultados imediatos.

A sua perspectiva está ligada à ideia de espaço público que não existe na favela. Aumentando as facilidades e espaços públicos, Jáuregui encoraja a identidade comunal, promovendo actividades como o futebol, o samba e as celebrações. O espaço público torna-se um lugar de congregação, onde se reflecte o corpo social e colectivo. Ao mesmo tempo, acentua a dimensão estética como uma componente estrutural da cidade. (Catalogue, 2007, 264). Trata-se de mais um caso de como a arte pode ter uma intervenção activa na sociedade.

Outro exemplo é o da Vídeo instalação de Halil Altindere no mesmo Aue - Pavillon. Este artista revela-nos o que se passa numa casa térrea da Mesopotâmia tradicional, ou seja de uma região de que nos habituámos a ouvir falar diariamente em termos de guerra. Nesta casa decorada com os tradicionais tapetes, cinco homens sentados em semicírculo, os Dengbêjs, cantam as suas histórias sobre acontecimentos históricos e contemporâneos, notícias e tragédias. As suas canções falam de experiências reais, de dor, de rebelião e de resistência contra a tentativa de supressão do seu povo.

Mas afinal, à distância vemos que a casa térrea se situa no topo de uma moderna torre de vidro no meio de uma cidade. Estes homens são os transmissores de uma cultura oral da sociedade curda. Eles não só dão voz à experiência individual e colectiva, a acontecimentos históricos, mas também ao ritmo, tom e alma necessários para ultrapassar fronteiras temporais e nacionais.

O artista encontrou-os no SE da Turquia, centro da região curda. (Catalogue, 2007, 210) Aqui o artista valoriza a cultura tradicional de um povo, ou uma nação sem Estado, e que por isso, no Iraque ou na Turquia, acaba por ser subvalorizado. Mais uma forma de intervenção social. Os exemplos poderiam eternizar-se escolhendo outras exposições de carácter internacional, mas apenas quisemos demonstrar que aqueles que pretendem ter voz na arte contemporânea não podem ignorar a sociedade que os cerca e que para tal o primeiro caminho será o contacto com uma visão social da história da arte.

Notas

- ¹ Esta mesma obra foi traduzida no Brasil com o título *História social da literatura e da Arte* (S. Paulo: Mestre Jou) precisamente o mesmo que lhe foi dado nas traduções espanholas.
- ² *Gregório Lopes - Revisão da obra do pintor régio e sua inserção na corrente maneirista*. Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1973 (texto policopiado).
- ³ Tradução livre da autora.
- ⁴ Texto retirado de apontamentos de apoio às aulas.
- ⁵ Argan alonga a sua análise da p. 34 à p. 37, sendo página e meia ocupadas por ilustrações.
- ⁶ Traduções livres da autora.
- ⁷ Tradução livre da autora.

Bibliografia

- ARGAN, G. C. ARGAN, G. C. (1977) - *El Arte Moderno*. Vol. 1. 3ª ed. Valencia: Fernando Torres Editor;
- ARGAN, G. C. (1980) - *Storia dell'arte italiana*. 2. Firenze: Sansoni Ed.;
- ARGAN, G. C. e FAGIOLO, Maurizio (1977) - *Guida a la storia dell'arte*. Firenze: Sansoni Ed.;
- BARBOSA, Ana Mae (2008) - *Inquietações e mudanças no ensino da arte*. 5ª ed. S. Paulo: Cortez Editora;
- BOZAL, (1994) Valeriano - *Goya*. Madrid: Alianza Editorial, 1994;
- BOZAL, Valeriano (ed.) (2002) - *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. II. 3ª ed. Madrid: A. Machado Libros S. A. (La balsa de la Medusa, 81);
- 24 BRIHUEGA, Jaime (2002) - *La sociología del arte*. In BOZAL, Valeriano, op. Cit.;
- BLOCH, Marc (1964) - *Apologie pour l'histoire ou métier d'historien*. 5.e ed. Paris: Armand Colin;
- SERRALLER, Francisco C. (2006) - *Picasso frente a la historia*. In Picasso. Tradición y vanguardia. Museo Nacional del Prado / Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 6 Junio / 4 Septiembre;
- DOCUMENTA Kassel. 16/06 - 23/09 2007. Katalog. Catalogue. Taschen;
- HADJINICOLAOU, Nicos (1974) - *Histoire de l'art et lutte des classes*. 2ème ed. Paris: François Maspéro (2001) - *Les idéologies conservatrices face à l'oeuvre de Goya*. In Propaganda & Poder. Congresso Peninsular de História da Arte 5 a 8 de Maio de 1999. Lisboa: Edições Colibri;
- HAUSER, Arnold (1973) - *Teorias da Arte*. Lisboa: Editorial Presença; Brasil: Livraria Martins Fontes (Biblioteca de Textos Universitários, 3);
- HAUSER, Arnold (1997) - *O conceito de Barroco*. Prefácio de Dagoberto L. Markl. Lisboa: Vega;
- KULTERMAMM, Udo (1996) - *Historia de la Historia del Arte. El camino de una ciencia*. Madrid: Ed. Akal;
- LÚCIO, Álvaro Laborinho (2008) - *Educação Arte e cidadania*. 2ª ed. S. I.: Temas & Lemas;
- SALAS, Xavier de (1961) - *Goya*. Verviers: Gerard & C.e (Marabout Université, 63);
- TUDESQ, A.-J. et RUDEL, Jean (1961) - 1789-1848. S.l.: Bordas. (Collection d'Histoire Louis Girard);

Webgrafia

- http://www.ims.forth.gr/ims/art_history/el_greco/cv_en_hadnicolaou.pdf, consult. em 11 de Agosto de 2010;
- <http://giulioarloan.org/biografia.htm> (A cura di Claudio Gamba), consult. em 11 de Agosto de 2010;