

SOBRE A INTERPRETAÇÃO DA OBRA DE ARTE O QUÊ, O PORQUÊ E O COMO*

ABOUT THE INTERPRETATION OF THE ART WORD WHAT, WHY AND HOW

Ernst H. Gombrich**

RESUMO

Gombrich desenvolve argumentação a respeito da produção do conhecimento sobre a arte, indicando as especificidades da sua metodologia. Preocupado com a clareza e a inteligibilidade daquilo que o historiador da arte afirma sobre seu objeto de estudo, define seu método a partir de três perguntas básicas: o quê, o porquê e o como. Definido o método, procura demonstrá-lo com a mesma simplicidade e compreensibilidade que reivindica.

Palavras-chave: Arte; História da arte; Gombrich.

ABSTRACT

Gombrich develops an argument related to the production of knowledge about art, indicating the specificities of his methodology. He shows himself concerned about the clarity and intelligibility of what the art historian says about his object of study, establishing the method he is working with, which is formulated with basis on three basic questions: *what*, *why* and *how*. Once the method is established, he tries to explain it with the same simplicity and intelligibility he claims.

Key words: Art; History of art; Gombrich.

* Tradução e notas para o espanhol por Carlos Montes Serrano, professor da Universidad de Valladolid. Tradução e notas para o português por Mônica Eustáquio Fonseca, professora da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.

Antes de começar minha palestra,¹ desejo expressar meu mais profundo agradecimento ao professor Valeriano Bozal pela organização deste seminário sobre minha obra. Agradeço também a todos os participantes, que dedicaram tempo e esforço no trato de minhas idéias. Posso dizer-lhes que sinto certa satisfação ao descobrir que cheguei numa idade em que posso ser considerado como um autêntico objeto de investigação, debate e, possivelmente, polêmica. Isso me leva a recordar que já se vão 64 anos desde que comecei meus estudos de história da arte na Universidade de Viena.²

Agora me deparo com um outro “Gombrich”, que emerge deste seminário e dos livros do professor Joaquín Lorda, do professor Carlos Montes e de outros que tiveram a amabilidade de escrever sobre mim (LORDA, 1991; MONTES, 1989). Conseguirei perceber as semelhanças que esse “Gombrich” tem comigo? Aqueles que já foram retratados alguma vez saberão entender esse tipo de sensação: pareço-me realmente com o quadro?, ou talvez seja o quadro que, de fato, se parece comigo?³ Gostaria de ter assistido às intervenções no seminário, para descobrir como sou aos olhos de meus companheiros! Espero, pelo menos, poder lê-las. De qualquer forma, devem acreditar quando digo, sem falsa modéstia, que fico surpreso diante da atenção que têm demonstrado para com meu trabalho.

¹ Consideramos importante manter a presente introdução, apesar de sua vinculação com um tipo de evento e um público específicos, por julgarmos que se articula com temas importantes tratados ao longo do texto. Respeitamos, por sua vez, o tom coloquial de Gombrich, que permite maior proximidade com aspectos conceituais complexos, viabilizando sua maneira peculiar de propor a discussão sobre a história e a teoria da arte.

² Em 1928 Gombrich iniciou seus estudos de história da arte na Universidade de Viena, doutorando-se em 1933 com uma tese sobre Giulio Romano. Em 1936 mudou-se para Londres para trabalhar no Warburg Institute, que dirigiu de 1959 a 1976.

³ Em diversas ocasiões, Gombrich tratou a questão da semelhança dos retratos com o modelo – que aqui menciona de passagem – citando Rafael, que dizia, de um retrato que pintara, que se parecia mais com o modelo que o próprio modelo; ou uma resposta de Max Liebermann a um modelo insatisfeito: “Este quadro se parece mais com você do que você mesmo” (GOMBRICH, 1987, p. 99-127).

Nunca pretendi fundar uma escola ou propagar um “ismo” em meus estudos. Tudo o que tenho desejado durante essas seis décadas é responder a algumas perguntas que me interessam, e respondê-las de um modo compreensível a todos. Durante minha vida profissional assumi um compromisso com a racionalidade e com o sentido simples das coisas. Sou o primeiro a reconhecer que algumas das grandes obras de arte se apresentam envoltas em mistério, mas não creio que isso nos permita falar delas com uma linguagem ou um estilo herméticos. O que dizemos deve ser inteligível, inclusive se traduzido para outro idioma. Temos que ser capazes de oferecer exemplos concretos do que pretendemos demonstrar, evitando escrever tão-somente amontoados de palavras. Devemos resistir constantemente a essa tentação, utilizando uma linguagem acessível, com um significado preciso. E devemos fazê-lo, sobretudo, nos trabalhos com os quais desejamos responder às questões que, na história da arte, reclamam nossa atenção.

Expressei essa idéia em algumas ocasiões através de uma metáfora que pode parecer estranha às gerações mais jovens. No passado, as notas de dinheiro nos países europeus traziam uma inscrição que indicava que aquele pedaço de papel podia ser trocado no caixa de um banco por seu valor equivalente em ouro. Isso porque o ouro era demasiado pesado para o uso corrente, o que levou a usar-se como substitutivo o papel-moeda (GOMBRICH; ERIBON, 1992). É evidente que o que nós, os historiadores da arte, afirmamos ou escrevemos hoje em dia não pode ter a mesma garantia que tinham aquelas notas. Todavia, é necessário que possamos oferecer alguma garantia aos que nos procuram, entre elas a capacidade de nos fazermos entender.

À semelhança de Júlio César, que, em seu relato da Guerra da Gália, dividia o país em três partes, a mim também me parece conveniente dividir as questões que surgem na história da arte em três perguntas fáceis de lembrar: o quê, o porquê e o como. No tempo que disponho para minha fala, gostaria de abordar essas três questões por etapas, com o propósito de estabelecer até que ponto os historiadores da arte podemos respondê-las, e com que grau de objetividade.

I

Parece evidente que a primeira pergunta que qualquer um de nós enfrenta é a do “quê”. Que é esse quadro sobre o altar? Que é essa estátua no parque? Que é essa vasilha na vitrine de uma loja de antiguidades? A resposta poderia ser que o quadro é uma obra tardia de Zurbarán que representa Santa Águeda (Fig. 1); que a estátua é uma cópia do século XVII do Apolo de Belvedere (Fig. 2); e que o vaso é uma imitação barata, confeccionada no Ocidente, de uma porcelana Ming (Fig. 3). Como podemos afirmá-lo? Podemos fazê-lo porque somos historiadores da arte. E a tarefa principal que se espera de um historiador da arte é que possa ori-



Figura 1. Zurbarán. Santa Águeda. 1631-1640. CD Rom. Grandes Pintores. Equador: F e G Editores, 1997.



Figura 2. Apolo de Belvedere. C. 350 a.C. Cópia romana em mármore. (GOMBRICH, 1993, p. 70)



Figura 3. Dinastia Ming chinesa. Porcelana – 1426-1435. Master Pieces of Metropolitan Museum of Art. 1997. New York. The Sarabanda Press, Verona.

entar um colecionador ou o conservador de um museu sobre o que se deve escrever no título ou rótulo com o qual se identifica um determinado objeto artístico.

Como é óbvio, nenhum historiador pode ser um especialista em todas as questões. Há especialistas em porcelana chinesa, em esculturas do século XVII ou em desenhos florentinos, como Bernard Berenson. Mas como um especialista chega às suas respostas? Certamente por comparação. Deve conhecer profundamente a

obra de Zurbarán, ou haver contemplado um grande número de marfins medievais. Deverá ter, também, uma grande memória visual, para ser capaz de dizer a um colecionador que se lembra de ter visto, no Louvre, um díptico de marfim de 1320, muito similar. Deverá consultar as ilustrações na obra de Koechlin, para assegurar que está no caminho certo e confirmar sua hipótese de que o marfim que tem diante de si pode ser a outra asa original do díptico. Por outro lado, também deverá estar disposto a contrariar seu interlocutor ao dizer-lhe que seu marfim é uma cópia, senão uma mera falsificação.

Não resta dúvida de que, em nossos dias, a história da arte alcançou alto grau de sofisticação e que as respostas dadas pelos especialistas são, em sua maioria, corretas. Acumulamos mais de um século de investigação nos arquivos sobre datação de obras de arte, acontecimentos da história da arquitetura, encomendas de pinturas e sobre a criação e dispersão das coleções artísticas. Por sua vez, o desenvolvimento da fotografia e os métodos científicos de datação de materiais – como a termoluminescência – deram-nos uma grande precisão.

Temos, pois, uma grande confiança naquilo que lemos nos rótulos das obras e nos catálogos especializados. Não creio ser necessário insistir no que significou o alcance desse critério de confiança em nosso campo de estudo. Diferentemente do que acontece em outros campos das humanidades, como na história da música, da literatura ou da ciência, a história da arte está mais exposta a abusos, por seu vínculo maior com os leiloeiros e os galeristas.

A opinião de um especialista pode significar desde a hipervalorização até a completa desvalorização de um objeto. Gostaria de assinalar, todavia, que as opiniões também podem ser errôneas. Muito freqüentemente não temos outro critério além da convicção do especialista, que diz estar seguro de reconhecer a mão de Rembrandt em um quadro. A fragilidade dessas respostas reside em que, em última instância, dependem da autoridade daquele que responde.

Sou consciente do grande esforço que vem sendo realizado para se superar essa fraqueza. Poderia referir-me ao comitê de especialistas sobre Rembrandt, que visita as coleções mundiais com o objetivo de atribuir-lhe, ou a um de seus alunos, um quadro determinado (Fig. 4). Um desses especialistas ou *connoisseur* é meu amigo; tenho uma enorme confiança em seu conhecimento e integridade, mas devo admitir que a confiança na autoridade, apesar de importante, não pode ser parâmetro em áreas que pretendam alcançar o estatuto de ciência. Em vários aspectos, a história da arte não se configura como matéria científica. Nenhum de nós estava presente quando as obras foram realizadas e, ainda que possamos estar seguros de que a nossa visão geral do Renascimento, obtida ao longo de anos de conhecimento da história da pintura na Itália, é mais precisa que a versão que lemos em **Vidas** de Giorgio Vasari, temos que admitir certa margem de erro em nosso ponto de vista.

Particularmente, tenho dúvidas sobre poder ser considerado um bom *connois-*



Figura 4. Rembrandt. Auto-retrato. C. 1658.
(GOMBRICH, 1993, p. 331).

seur, já que não tenho nem a memória visual, nem o interesse especializado que o caracterizam. Além dessas limitações, uma das razões que me levaram a inclinar-me para outros temas de estudo foi, também, certo ceticismo inato. Estou profundamente convencido de que existem muitas perguntas na história da arte para as quais jamais obteremos respostas; por isso, dedicar-lhes tempo parece-me mais grave do que a perda de tempo. Em todo caso, desejo deixar claro que estabelecer uma atribuição a um artista particular ou datar corretamente uma obra não são as únicas respostas que se esperam dos especialistas em arte. O público também há de querer conhecer o que significa ou o que representa a estátua do Apolo de Belvedere ou o quadro de Santa Águeda.

Em algumas ocasiões a resposta é bastante óbvia. Inclusive, independentemente de sermos historiadores da arte, reconhecemos uma história narrada nas Sagradas Escrituras, como a adoração dos Reis Magos, ou uma história da antiguidade clássica, como a de Vênus e Adonis. Não obstante, sabemos que há quadros que encerram grandes problemas, o que leva a tentar encontrar o texto que guiou o artista naquela representação adotada. Trata-se de comparar o que vemos num quadro com o que podemos encontrar num texto escrito. Às vezes, sugere-se uma conexão tão exata que ninguém tem dúvidas sobre ela. Esse seria o caso de “As fiadeiras” de Velázquez (Fig. 5), que provém de uma evocação da fábula de Aracne, tal como narrada por Ovídio. Mas essas conexões são relativamente raras. Creio que em toda a minha vida deparei-me com uma ou duas, enquanto em muitos outros casos fiz coro com aqueles que tentaram reconstruir um texto inexistente para explicar o simbolismo de um quadro.⁴

⁴ Sobre a contribuição de Gombrich à iconologia, ver seus trabalhos sobre “A primavera”, de Botticelli; a “Sala dei Venti” no Palácio del Té; o “Orión”, de Poussin; “O jardim das delícias”; de Bosch etc. In: **Imagini simboliche: studi sull’arte nel rinascimento**. Tradução Renzo Federici. Milano: Leonardo Arte, 2002; **El legado de Apeles**. Madrid: Alianza, 1982. p. 157-176.



Figura 5. Velázquez. As fiadeiras. 1657. CD Rom: Os Grandes Pintores Multimídia. F e G Editores, Equador, 1997.

É claro que sempre existe o perigo de caminhar em círculos nesse método tão popular há trinta anos, devido, em última instância, à influência do grande historiador da arte Erwin Panofsky. Eu mesmo formulei esse tipo de interpretação em relação a quadros mitológicos de Botticelli (Fig. 6), que cheguei a associar com os círculos neoplatônicos de Florença. Desde então, e como muitos de meus colegas do Instituto Warburg, tornei-me cada vez mais cético a respeito dessas teorias, que não conseguiram conquistar maior grau de certeza que as atribuições dos *connaisseurs* (GOMBRICH, 1992, p. 131-140).



Figura 6. Botticelli. Nascimento de Vênus (detalhe). C. 1485. (GOMBRICH, 1993, p. 200)

II

Ao longo de minha vida dediquei a maior parte de meu trabalho e esforço à segunda questão que mencionei inicialmente: o porquê ou, em outras palavras, a busca de explicações. Gostaria de recordar um princípio desenvolvido por um amigo, o filósofo Karl Popper, na metodologia da ciência. Em poucas palavras, Popper diz o seguinte: embora em algumas ocasiões possamos estar realmente seguros de que uma teoria ou interpretação é falsa, nunca chegaremos a estar completamente seguros de que uma teoria seja verdadeira. Permitam-me um exemplo bastante simples. Hoje em dia sabemos com segurança que interpretar o estilo gótico como uma invenção dos godos é um equívoco. Mas, sem dúvida, a interpretação do gótico como uma manifestação do espírito da escolástica medieval – tal como sugeriu Panofsky – oscila entre a aceitação e a recusa, indistintamente (PANOFSKY, 1991). O verdadeiro perigo nesses casos é que podemos ser vítimas de supostas explicações que nunca poderão ser constatadas, diferentemente do que sucede com as explicações ou teorias científicas.

Tenho empregado, e talvez perdido, boa parte de meu tempo criticando esses argumentos – como o de que “o estilo é a expressão de sua época” –, não tanto porque os considero errados, mas desprovidos de conteúdo científico. Alguém sempre poderá afirmar esse tipo de coisa sem temor de ser refutado; mas é evidente que nossos estudos nunca poderão progredir se continuarmos repetindo esses clichês.

Interessa-me recordar ainda que, quando consideramos os porquês, as respostas só podem ser parciais. Vejamos uma pergunta muito simples, para a qual já conhecemos a resposta: por que estou aqui neste seminário? Uma resposta possível seria: “Porque fui convidado”; outra: “Porque tinha curiosidade de ver como é Gombrich”. Contudo, nenhuma dessas respostas chega a nos oferecer uma explicação completa. Poderíamos continuar indagando através de sucessivas perguntas: por que vocês decidiram estudar história da arte?, por que quiseram ir à universidade?, por que escolheram este departamento? Até o infinito.

Embora essa sucessão de perguntas possa parecer banal, as conseqüências que daí extraímos são muito importantes. Mostram que todas as teorias que pretendem oferecer uma explicação total incorrem em erro, seja a teoria marxista, o historicismo, a psicanálise ou o estruturalismo. Todas podem oferecer-nos interessantes respostas parciais a questões particulares, mas sua pretensão de proporcionar-nos uma chave para tudo deve ser terminantemente combatida.

Eu não teria problemas em admitir que essa idéia aplica-se também a qualquer das respostas encontradas em meus livros. Recorri freqüentemente à psicologia a fim de buscar uma explicação para certos fenômenos que se manifestaram na história da representação pictórica. Um deles diz respeito ao predomínio de certos tipos de representação em muitos estilos antigos, denominados “imagens

conceituais”, a exemplo da arte egípcia.⁵ O que fez com que os artistas não representassem o mundo tal como o viam? Ou, dito de outra forma, por que as crianças ou as pessoas com pouca perícia se comportam, hoje em dia, da mesma maneira? A resposta seria que o mundo à nossa frente tem três dimensões, mas, ao representá-lo, projetamo-lo em duas dimensões sobre uma superfície plana.

Seria interessante realizar uma experimentação muito simples, que frequentemente recomendo aos meus ouvintes. Consiste em pegar um lápis e tentar desenhar sobre o vidro de uma janela o que vemos lá fora. Ao realizar esse experimento, somos surpreendidos pelo tamanho reduzidíssimo que adquire, na superfície do vidro, a silhueta de uma árvore desenhada, por exemplo. Sem dúvida, quando medimos o tamanho real da árvore com o lápis, tal como fazem os pintores, e o comparamos com o tamanho do desenho, comprovamos que a transformação produzida pela escala está correta.⁶ Tecnicamente falando, esse exemplo nos mostra a diferença existente entre a projeção e a percepção. Essa diferença de tamanho nos surpreende porque, acima de tudo, sabemos que a lente de nosso olho também projeta uma imagem do mundo exterior em nossa retina. Mas devemos lembrar que não podemos ver nossa própria retina; que o nosso cérebro é que modifica a mensagem transmitida pelo olho. Falando com precisão, o pintor não deve perguntar-se como vê o mundo, mas como pode projetar numa superfície plana aquilo que vê.

Há os que pensam que a mensagem enviada pelo olho se transforma radicalmente porque no ato perceptivo intervêm nossa experiência e nosso conhecimento. Conseqüentemente, se o pintor pudesse esquecer o que conhece, concentrando-se apenas naquilo que realmente percebe – o que se denomina “olho inocente” –, então poderia reproduzir fielmente o mundo visual. A psicologia da percepção não aceita mais essa teoria.

Gibson, o grande estudioso da percepção visual, convenceu-me de que realmente vemos o mundo tal como é.⁷ A árvore nos parece alta porque realmente é alta. Fomos dotados da visão para orientarmo-nos no entorno e não poderíamos fazê-lo se, ao nos movermos nesse entorno, nossos olhos não oferecessem ao cérebro uma informação exata sobre os objetos exteriores. Essa é a maneira mais direta de tomarmos consciência do mundo em três dimensões, mas, ao mesmo tempo, é o que dificulta transladar esse mundo para uma tela ou para uma super-

⁵ A esse respeito ver, do autor, **Arte e ilusão**: um estudo sobre a psicologia da representação pictórica. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

⁶ Sobre esse exemplo e as idéias que se seguem, ver GOMBRICH, E. H. “El espejo y el mapa: teorías de la representación pictórica” y “Criterios de fidelidad: la imagen fija y el ojo en movimiento”. In: **La imagen y el ojo**: nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica. Madrid: Alianza, 1987. p. 183 e 244.

⁷ As obras de Gibson às quais Gombrich se refere com frequência são: GIBSON, James J. **The perception of the Visual World**. Cambridge: The Riverside Press, 1950; **The sense considered as perceptual system**. Boston: Houghton Mifflin, 1966; **The Ecological approach to perception**. Boston: Houghton Mifflin, 1979.

fície de duas dimensões. A consequência mais interessante de tudo isso é que, mesmo conhecendo o artifício da projeção sobre um plano, que a máquina fotográfica também é capaz de realizar, voltamos a perceber tudo, novamente, em três dimensões.

Para tanto, basta observar a fotografia que reproduz o efeito da representação do poste ao fundo da imagem e, à esquerda, no primeiro plano (Fig. 7).^{*} O poste parece-nos tão pequeno que somos obrigados a verificar as medidas para nos convenceremos de que não estamos enganados. Esta fotografia ensinou-me mais coisas do que muitas páginas de teorização sobre a percepção.⁸ O que busquei com essa pequena experiência é uma resposta parcial à pergunta de por que a aplicação da geometria projetiva à arte – que denominamos perspectiva –, implicou tantas e tão grandes mudanças na história da pintura? Mais ainda, por que alguém desejou aplicar esse recurso?



Figura 7. Hospital dos inocentes (Florença, Fillippo Bninelleschi).

Tratei desse assunto em meu livro **Arte e ilusão** e em outros textos. Sugeri que a função religiosa das imagens foi o que levou à busca do realismo. Da mesma forma que no teatro, a arte podia valer-se da imaginação dos fiéis, capazes de dotar de vida as histórias sagradas sugeridas nessas representações.⁹

^{*} A Figura 7 não corresponde à imagem que acompanha o artigo original (N. T.).

⁸ Gombrich utilizou diversas vezes esse exemplo e outros similares em **Arte e ilusão** (p. 245); “El espejo y el mapa” (p. 185 e ss.) e especialmente em “El descubrimiento visual por el arte” (p. 20), ambos em **La imagen y el ojo**.

⁹ Ver o capítulo “Reflexiones sobre la revolución griega”, in: **Arte e ilusão**, p. 112-137 e “Ideal y tipo en la pintura renacentista italiana”, in: **Nuevas visiones de viejos maestros**. Madrid: Alianza, 1987, p. 92-126; “Paintings on walls: means and ends in the history of fresco painting”, in: **The uses of images: studies in the social function of art and visual communication**. Londres: Phaidon, 1999, p. 29 e ss.

Plínio e Vasari falam-nos do lento e constante desenvolvimento dessas técnicas, mas, como já adverti anteriormente, essas respostas são parciais, pois quando os sucessos ocorrem, provocam diversas conseqüências, esperadas ou não. Assim, um artista que progrida ou que melhore sua arte normalmente obtém uma grande fama, o que incita outros a tentar superar aqueles resultados. Conseqüentemente, a investigação do que, originalmente, não era mais do que um simples recurso técnico, adquire certa autonomia, abrindo espaço para a idéia da “arte pela arte”. Nada mais interessante que essa transformação, que poderíamos considerar como a origem de nossa noção atual de arte, enquanto atividade a ser admirada, colecionada e mostrada em museus. Na história há outros exemplos desse tipo de emancipação, tanto na literatura, como nos rituais, em jogos ou até mesmo nos esportes. Cada uma dessas atividades tem seus próprios aficionados, que se convertem em *experts* nos aspectos mais minuciosos de suas respectivas técnicas.¹⁰

Noutra ocasião comparei a situação em que as atividades prosperam com aquilo que os biólogos denominam “nicho ecológico”, no qual uma espécie vegetal ou animal se desenvolve.¹¹ O clima, o solo, o sol, tudo contribui para criar condições peculiares das quais se originam as selvas tropicais. Mas, como sabemos, as selvas tropicais também têm, por sua vez, uma decisiva influência no clima e no solo. É esse processo de retroalimentação ou *feedback* que devemos investigar se queremos progredir no estudo do desenvolvimento e transformação das instituições, tal como se dão na história da arte.

É possível encontrar muitos exemplos em meu livro mais extenso, **O sentido da ordem**, que trata do ornamento e da decoração. Nesses temas, da mesma forma que no âmbito da representação, encontram-se situações em que a oferta e a procura do *feedback* tem levado a um refinamento cada vez maior das técnicas e do adestramento artístico (GOMBRICH, 1979). Menciono, como exemplo, as maravilhas alcançadas na ornamentação de “La Alhambra” (Fig. 8). Exemplos similares de desenvolvimento de recursos ornamentais podem ser identificados no rococó e no gótico tardio (Fig. 9).

Tenho a fama de ser uma pessoa pouco interessada pela arte moderna. Trata-se, uma vez mais, de uma verdade parcial. É provável que a maior parte dos que participam deste seminário conheça essa matéria mais do que eu. Contudo, confesso uma inquietação, que decorre de tudo o que já li sobre a arte do século XX: precisamente a ausência de uma intenção explicativa.

¹⁰ Sobre esse assunto ver Gombrich (1994, p. 71-109).

¹¹ A metáfora do nicho ecológico se encontra em “Paintings for altar. Their evolution, ancestry and progeny”, em **The uses of images** (p. 48, 55, 78-79). Diz Gombrich: “A metáfora do nicho ecológico me atrai precisamente porque não implica um rígido determinismo social. De fato, o estudo da ecologia nos adverte de que existem muitas formas de interação entre os organismos e seu entorno, o que faz com que a interpretação dos fatos subseqüentes seja bastante imprevisível” (p. 48).

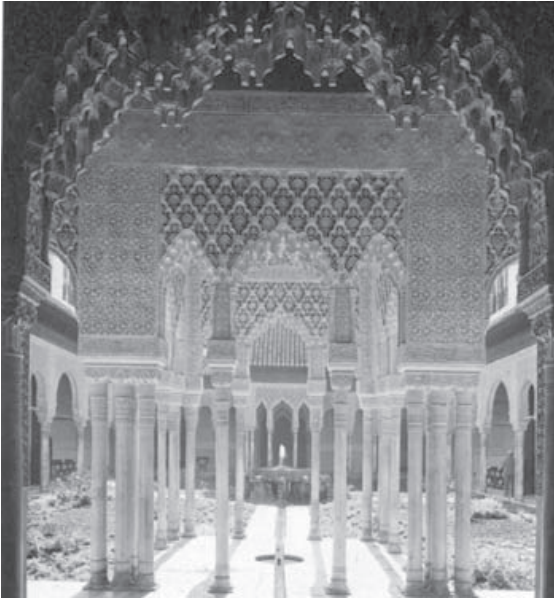


Figura 8. Palácio de La Alhambra. Pátio do Leões. 1377. (GOMBRICH, 1993, p. 102).



Figura 9. Catedral de Exeler, fachada oeste. C.1350-1400. (GOMBRICH, 1993, p. 155).

A maioria dos escritos sobre a arte do século XX é fortemente influenciada pela ideologia do progresso, que Karl Popper denominou “historicismo”. Trata-se de uma atitude contrária aos questionamentos. As mudanças que identificamos na arte contemporânea são aceitas como novas revelações do “espírito da humanidade”. Dessa forma, seria quase uma blasfêmia constranger o “espírito dos tempos” com perguntas impertinentes. De fato, se isso acontece, quem as faz corre o risco de ser qualificado como herege e inimigo do progresso, ou mesmo como um reacionário, que a história se incumbirá de relegar ao esquecimento.

Como se pode perceber, faço uma profunda crítica a essa ideologia, já que me parece completamente vazia de conteúdo científico. Daí meu interesse por tudo que possa explicar o que se passou ou mesmo o que ainda se passa no mundo da arte.

Venho tentando organizar essas idéias nas últimas edições de meu livro **História da arte**, no capítulo em que trato do que chamo “o triunfo das vanguardas”, quer dizer, as dramáticas mudanças na compreensão dessas tendências, que vão desde a negação generalizada, até sua aceitação quase total. Nas páginas 476 a 490 da 15ª edição em português, estão enumerados nove fatores que concorrem para caracterizar a situação da arte e dos artistas em nossa sociedade e para que cheguemos a algumas explicações. Ainda que seja possível lê-las, gostaria de mencioná-las brevemente (GOMBRICH, 1993).

Cito em primeiro lugar a filosofia do progresso, condensada no *slogan* da vanguarda. Em segundo lugar a pretensão científica da arte, cujas idéias, com frequência, parecem obscuras e ininteligíveis ao homem comum, o que leva, muitas vezes, a que sejam aceitas sem discussão. O terceiro fato, oposto ao anterior, é o culto do irracional, que para muitos se oferece como refúgio ante o mecanicismo da vida moderna. Em quarto lugar, as teorias de Freud e, com elas, a idéia de que o artista deve ser um caudilho do inconsciente protestando contra a uniformidade da civilização ocidental. Em quinto lugar, a busca de novidade própria dos *marchands*, que corresponde ao desejo de novidade da indústria da moda. O sexto elemento, a influência das novas correntes no ensino da arte, que começa no ensino primário e incentiva a idéia da auto-expressão. Em sétimo lugar, o enorme impacto da fotografia e a necessidade que tem o artista de buscar alternativas à representação visual da natureza. O oitavo elemento é algo que hoje em dia poderia ser considerado uma singularidade do passado: a reação contrária ao realismo social que se produziu com patrocínio oficial nos países do Leste. Por último, a ampliação de um novo tipo de tolerância, a disposição do público para participar da diversão sem ter de se ocupar de profundas teorias.

Não creio, absolutamente, que esses nove pontos proporcionem sequer uma explicação parcial para o triunfo das vanguardas. De fato, poderia mencionar outros aspectos que desenvolvi em minha conferência sobre Oskar Kokoschka e seu tempo¹² e em outra conferência que realizei na Royal Academy de Londres, em 1990, com o título “Estilos de arte e estilos de vida”.¹³ Minha intenção, ao citar esses textos, não é demonstrar minha erudição ou dar por encerrada a discussão, mas chamar a atenção para o fato de serem baseados no princípio de Popper – a “lógica das situações” –, isto é, na análise das circunstâncias que conduzem o artista a alcançar determinadas metas e o público a adotar certas atitudes.¹⁴

A “lógica das situações” não é uma teoria psicanalítica, mas uma análise de escolhas racionais, como as que encontramos na economia ou nas regras dos jogos.

¹² “Kokoschka en su época”, em **Temas de nuestro tiempo**: propuestas del siglo XX acerca del saber y del arte. Tradução Mônica Rubio. Madrid: Debate, 1997. p. 142-161.

¹³ “Styles of art and styles of life”, in: **The uses of images**. p. 240-261.

¹⁴ Sobre “a lógica de situações” de Popper, ver os ensaios de Gombrich, “La lógica de la feria de las vanidades” e “Historia del arte y ciencias sociales”, ambos em **Ideals and idols** (p. 71-109 e 156-202).

Para perguntar por que um jogador de xadrez realiza uma determinada jogada, não é necessário saber nada de psicologia, apenas conhecer o jogo de xadrez e, claro, supor que aquele jogador deseja ganhar. Não deixa de ser paradoxal, todavia, que busquemos uma explicação psicológica apenas quando o jogador realiza um lance errado.

Permitam-me um exemplo da “lógica das situações” muito próximo de nossa experiência diária: o incrível êxito de algumas exposições realizadas hoje em dia. Por que estão cheias e os museus vazios? Há um elemento óbvio nessa situação. Sabemos que as exposições são temporárias e que os museus sempre estarão ali. Além disso, há um fator crescente de pressão social. Em determinados meios, é normal perguntar se visitamos a última exposição, ao passo que não seria apropriado perguntar quando visitamos, pela última vez, o museu local. Em poucas palavras, as exposições são notícia e os meios de comunicação se asseguram de manter vivo nosso interesse.

Uma vez mais estamos diante de uma explicação parcial, já que nem todas as exposições alcançam o mesmo êxito. Mais cedo ou mais tarde, nossa análise terá de levar em conta que, com meios de comunicação ou sem eles, há pessoas que gostam de ver obras de arte e que gostam mais de umas obras do que de outras.

III

Chegamos, finalmente, à terceira pergunta que podemos fazer ante uma obra de arte: aquela que se refere ao “como”. Trata-se de uma pergunta que, supostamente, deveria ser emitida pelo crítico de arte, já que ele seria a pessoa mais indicada para nos apontar os benefícios da contemplação das obras de arte.

Tanto no passado como no presente há grandes críticos de arte convencidos de ter a resposta a essa pergunta. Críticos que, apaixonados por seu trabalho, conseguiram fazer escola e difundir determinados estilos ou tipos de arte. Pensemos em Winckelmann no século XVIII, em Ruskin ou em Fromentin no século XIX, em Roger Fry, Kenneth Clark e André Malraux no século XX. Todos proclamaram seus próprios credos estéticos com fervorosa convicção e enorme êxito. Foram capazes de expressar suas reações com palavras, comunicando, apaixonadamente, os valores nos quais acreditavam.

Estou seguro de que eles, e muitos outros críticos de arte, cumpriram uma função essencial ao chamar a atenção de seus contemporâneos para aquelas atitudes humanas que intentavam ver representadas nos estilos e nas obras de arte. Foram os críticos de arte que deram origem ao colecionismo e à história da arte, o que nos faz devedores em relação a eles.

Contudo, se os lemos com certa objetividade e distanciamento, comprovamos que apenas nos transmitem os aspectos de que mais gostaram ou admiraram

em uma determinada obra, e a maneira como foram atingidos por alguma característica da obra, a cor, a pincelada ou a originalidade.

Não acredito que seja possível fazer mais que isso. Estou convencido de que as maiores conquistas da arte são demasiado sutis e complexas para que possam ser expressas em palavras. A linguagem é um instrumento maravilhoso, que pode nos servir de muitas maneiras, mas nos serve precisamente porque oferece um número limitado de palavras e conceitos. Ainda que a indústria da moda possa cunhar diferentes nomes para denominar as mais variadas tonalidades de cor, sempre continuarão existindo na natureza muito mais tons do que o olho humano seria capaz de distinguir. Se cada um deles tivesse um nome, nunca poderíamos aprendê-los nem, muito menos, usá-los corretamente.

A arte não é a única realidade que não pode ser descrita. Cada experiência concreta apresenta algum grau de resistência à linguagem ou, como diziam os antigos escolásticos, *individuum est ineffabile*. Por outro lado, se apenas pudéssemos experimentar aquelas realidades que nomeássemos ou que expressássemos em palavras, nossa experiência de vida seria muito pobre. Não poderíamos explicar a beleza de uma melodia nem descrever a beleza de uma linha.

Nossas reações continuam, assim, profundamente unidas à nossa herança cultural, à nossa civilização. Isso faz com que consideremos perfeitamente natural ninguém nunca nos perguntar como e por que desejamos ser pessoas civilizadas.

Sinto-me orgulhoso e agradecido ao ver que o professor Joaquín Lorda, no livro que dedicou ao estudo de minhas idéias, entendeu-me perfeitamente ao concluir sua análise com algumas páginas sobre a fé (LORDA, 1991, p. 452-455). Ele tem toda razão ao dizer que entendo a valorização da arte como uma questão de fé. Não creio que essa conclusão contradiga meu compromisso com a razão, uma vez que aqueles que valorizam a razão devem estar conscientes de que ela é limitada.

Referências

- GIBSON, James J. **The ecological approach to perception**. Boston: Houghton Mifflin, 1979.
- GIBSON, James J. **The perception of the visual world**. Cambridge: The Riverside Press, 1950.
- GIBSON, James J. **The sense considered as perceptual system**. Boston: Houghton Mifflin, 1966.
- GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 1993.
- GOMBRICH, E. H. **Arte e ilusão: um estudo sobre a psicologia da representação pictórica**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- GOMBRICH, E. H. **El legado de Apeles**. Madrid: Alianza, 1982.

GOMBRICH, E. H. **El sentido de orden**: estudio sobre la psicología de las artes decorativas. Tradução Esteve Riambau i Saurí. Barcelona: G. Gili, 1979.

GOMBRICH, E. H. **Imagini simboliche**: studi sull'arte nel rinascimento. Tradução Renzo Federici. Milano: Leonardo Arte, 2002.

GOMBRICH, E. H. La lógica de la feria de las vanidades: alternativas al historicismo en el estudio de las modas, estilo y gusto. In: GOMBRICH, E. H. **Ideals and idols**: essays on values in history and in art. London: Phaidon, 1994. p. 71-109.

GOMBRICH, E. H. La máscara y el rostro: la percepción del parecido fisonómico en la vida y el arte. In: GOMBRICH, E. H. **La imagen y el ojo**: nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica. Madrid: Alianza, 1987. p. 99-127.

GOMBRICH, E. H.; ERIBON, Didier. **Lo que nos cuentan las imágenes**: charlas sobre el arte y la ciencia. Madrid: Debate, 1992.

LORDA, Joaquín. **Gombrich**: una teoría del arte. Barcelona: Eiusa, 1991.

MONTES, Carlos Serrano. **Creatividad y estilo**. El concepto de estilo en E. H. Gombrich. Pamplona: Eunsá, 1989.

PANOFSKY, Irwin. **Arquitectura gótica e escolástica**: sobre a analogia entre arte, filosofia e teologia na Idade Média. Edição e posfácio Thomas Frangenberg. Tradução Wolf Hornike. São Paulo: Martins Fontes, 1991.