

A HISTÓRIA DA ARTE CONTEMPORÂNEA DE RENATO DE FUSCO - ALGUMAS QUESTÕES EPISTEMOLÓGICAS

Angela Ancora da Luz

Professora do Mestrado de História da Arte

Escola de Belas Artes

UFRJ

Introdução

O retorno do evento político, a partir dos anos 80 na França, trouxe novamente à superfície a importância da História Política. Assim, ela renascerá ⁽¹⁾ com novas características, devendo, neste novo momento, "ser entendida em ligação com duas ordens de fatores: as transformações sociais mais amplas, que propiciaram o retorno do prestígio ao campo político, e a própria dinâmica interna da pesquisa histórica." ⁽²⁾

Em seu novo momento, não mais se inclinará para o contexto das grandes batalhas, mas buscará outras vertentes,

como a História das Instituições, a História Eleitoral... e com isso virá aproximando progressivamente especialistas das áreas de antropologia, sociologia, psicologia, crítica literária e artística, economia, enfim, das diversas ciências de apoio à História Contemporânea. Esta intimidade da História com outras disciplinas do campo científico vem "possibilitando o uso de novos conceitos e técnicas de investigação, bem como a construção de novas problemáticas".⁽³⁾ É verdade que, em muitos casos, ainda nos encontramos mais próximos da prática pluridisciplinar do que da interdisciplinar, já que a segunda requer "uma atitude de espírito", enquanto a primeira é fruto de "uma

(1) O termo "renascimento da história política" foi cunhado por RENÉ RÉMOND. Não se trata de um renascimento, "cópia", do modelo anterior, mas uma renovação da história política em intimidade com a ciência política, fazendo-a com isso ganhar um novo espaço na história. René Rémond (org.), *Pour une histoire politique*, Paris, Seuil, 1988, p.14.

(2) MARIETA DE MORAES FERREIRA - A nova "velha história": o retorno da história política. In *Estudos Históricos*, vol. 5, n. 10, RJ, FGV, 1992, p. 266-267.

(3) id. ib.

imaginação criadora e combinatória, sabendo manejar conceitos e métodos diversos.” (4) O fato resultante terá uma importância intelectual significativa, pois a interdisciplinariedade vem sendo cada vez mais buscada como recurso de alcançar o homem na sua múltipla abrangência. Aliás, este caráter é próprio da epistemologia como disciplina, uma vez que ela busca “*estudar a gênese e a estrutura dos conhecimentos científicos. Mais precisamente, o de tentar pesquisar as leis reais de produção desses conhecimentos, tanto do ponto de vista lógico, quanto dos pontos de vista lingüístico, sociológico, ideológico, etc...*” (5)

É neste âmbito que trazemos à análise uma importante obra da historiografia da arte, escrita em 1983 por Renato De Fusco, *Storia dell'Arte Contemporânea*, em seu título original, traduzida por Maria Jorge Vilar de Figueiredo para a língua portuguesa e editada em Lisboa, em 1988, pela Editorial Presença Ltda.

Sobre o autor, torna-se necessário esclarecer que Renato De Fusco nasceu em 1929 na cidade de Nápoles na Itália, sendo atuante na construção do pensamento da moderna História da Arte desde a década de sessenta, quer como professor de História da Arquitetura na Universidade de Nápoles, quer como diretor de uma revista italiana de crítica de arte contemporânea ou, ainda, como autor de obras significativas onde destacamos a que servirá à nossa análise, além de *La Riduzione Culturale* (1976)

e *Storia del Design* (1988) entre outras não menos importantes.

Na *História da Arte Contemporânea*, Renato De Fusco procura pensar a arte de nosso século não em uma sucessão de “ismos”, tão do agrado de uma História “clássica”, mas segundo seis linhas de tendências: a da expressão, a da formatividade, a do onírico, a da arte social, a da arte útil e, finalmente, a da redução, vendo-as simultaneamente, apesar de existir um resíduo de análise seqüencial na elaboração íntima de cada linha. Ele elabora sínteses interpretativas onde não nos confrontamos com uma História factual e formal, mas com uma interessante história de abordagem crítica em suas mais inovadoras direções, onde a inserção do fato ou da forma não são suportes da reflexão, antes, serão os mais diferentes vieses da crítica e da teoria que servirão de direcionamento a este novo olhar tão compatível à contemporaneidade. Outro aspecto importante é a aproximação com o tempo presente, realizada pelo historiador, pois a obra de Renato De Fusco aborda a produção artística de nosso século até a década de 80, numa latitude ainda pouco realizada pelo Historiador de Arte, que tem procurado refletir sobre o passado, algumas vezes o passado mais recente, mas dificilmente sobre o presente, como fez o autor em 1983. Interessante, ainda, a acrescentar é que as inúmeras reproduções selecionadas, mais de trezentas, são obras bem recentes e pouquíssimo conhecidas.

Arte, História, História da Arte

Por sua especificidade, a História da Arte vem sendo vista como um corpo independente da História, quando, na verdade, não deveria ser assim. Acreditamos até que exista uma dupla ligação entre elas. Uma pelo fato de ser também História, outra porque a própria arte parte do homem e, se este *"existe enquanto se inscreve na história"* (6), como diz Heidegger, então sua arte é prova documental de sua existência...

É certo que o assunto provoca grande polêmica. Paul Veyne fala de uma *"História Axiológica"*, para identificar o ponto de vista que separa a História da Arte da História *"pura"* e, citando Max Weber, ele afirma que esta história axiológica *"não está orientada para as investigações dos fatos casualmente importantes para uma conexão histórica"*, mas *"concebe os seus objetos por si próprios"* e *"encara o seu objeto a partir de pontos de vista totalmente diferentes dos da história"*. A esta primeira distinção é preciso acrescentar uma segunda. A história axiológica contém ela própria dois momentos: uma avaliação preliminar (*"eis quais os grandes escritores"*), uma história dos objetos assim avaliados: este segundo momento - que é a história literária e artística tal qual a lemos - não se distingue em mais nada duma história propriamente dita". (7)

Não é de nosso interesse, no momento, tratar destas questões, mas, ao se

buscar a obra de um historiador da arte, trazendo algumas questões que nela encontramos, não poderíamos deixar de tecer algumas considerações sobre a história da arte no contexto da própria história.

Considerações gerais: História da Arte / História

A arte está intimamente ligada às questões culturais de um tempo e de um grupo. Podemos até assegurar que mesmo fatores climáticos, geográficos e materiais de uma determinada região são fatores que não devem ser desprezados pelo historiador de arte.

Numa visão geral, vemos que as configurações fornecidas pela natureza e pelas próprias formas vão estabelecer forte relação com a obra de arte propriamente dita. Vemos, ainda, que o deslocamento de uma cultura sobre a outra passa pela visualidade do objeto criado, isto, evidentemente, ao se tratar o problema no campo da história da arte.

Este objeto é portador de um caráter transmissível, apesar de não se poder desconhecer que, fatalmente, ele será afetado pela cultura que o receber. Como resultado da transformação de matéria em forma, ele estará sempre sendo trabalhado à imagem do artista, ou seja, recebendo o pensamento e a emoção do homem que o criou, em seu momento político, econômi-

(6) Ver p.20-21.

(7) PAUL VEYNE - *Como se escreve a História*. Lisboa, 70, 1971, p.83.

co, social, religioso, íntimo, enfim, no seu contexto eminentemente histórico.

A relação da arte com a história é muito forte. Para o pesquisador, a historiografia vem preenchendo a necessidade de suporte ao desenvolvimento de suas investigações e é exatamente aí que podemos perceber a íntima relação existente entre história e arte.

É comum falar em "Estética do Poder" para nos referirmos à arte de um certo período onde o totalitarismo ditou as regras. A redescoberta de um passado foi importante para a arte da renascença, assim como para o neoclássico o despertar dos valores cívicos trazidos pela Revolução Francesa é um dado a ser considerado.

A história da arte, como história axiológica, segundo Paul Veyne, "é a história das obras que merecem permanecer, tratadas como vivas, eternas, não como relativas ao seu tempo: não é menos a sua história temporal que escrevemos. Elas são consideradas na sua **singularidade**, dado que valorizadas, e a sua época reporta-se a elas, em vez de elas servirem para compor a história de sua época." (8)

Renato De Fusco, no livro *História da Arte Contemporânea*, seleciona algumas centenas de obras plásticas que, apesar de menos conhecidas, possuem, segundo o autor, a qualidade de permanência que as torna importantes para a contemporaneida-

de, fazendo com que a sua época se reporte a elas.

Conceitos

Diz Paul Veyne que a "história não fala por exemplos, exprime-se por conceitos" (9), ou seja, por idéias adquiridas ou concebidas pelo espírito organiza-se o conhecimento histórico. Ele nos diz ainda que os conceitos históricos distinguem-se dos conceitos das ciências dedutivas e das ciências naturais por pertencerem, unicamente, ao senso comum. Neste caso a intuição é importantíssima, pois sem usar o raciocínio o homem é capaz de deduzir "uma revolução" de "um motim", usando o exemplo de Paul Veyne, apesar de muitas vezes não saber definir um e outro. Desta forma é possível "designar" sem "saber", o que nos permite dizer que há compreensão quando as abstrações intuídas se estruturam de tal forma que se possam aplicar, corretamente, os conceitos.

Por meio dessas estruturas mentais que criamos a partir dos objetos, podemos reconhecer classes semelhantes, tipos, que são constituídos e transmitidos por nós, confirmando o que afirma Paul Veyne: "os tipos não são mais do que conceitos". (10)

Renato De Fusco cria uma tipologia própria para enquadrar os múltiplos movi-

(8) id. p. 86.

(9) id. p. 149. Ver nota 15. Sobre conceito, FERRATER MORA chama a atenção para o seu uso em "muy diversas acepciones, equiparandose a veces a 'noción', a veces a 'idea', a veces

a 'pensamiento', etc.." Ver concepto in *Diccionario de Filosofía*, 1, Madrid, Alianza, 1981. p. 557 e segs.

(10) id. p. 145.

mentos artísticos da contemporaneidade. De imediato nos defrontamos com as questões relação e tempo, contudo, apesar de certos conceitos usados pelo autor serem naturalmente intuídos, acreditamos que pela sua importância no contexto da obra devam ser trazidos à discussão.

Quando voltamos nossa atenção para o estudo da contemporaneidade, nos defrontamos com algumas questões que precisam ser esclarecidas. Do ponto de vista da História da Arte, a contemporaneidade é entendida como a época vigente, encerrando em si o problema do tempo no qual se dá a produção artística de nosso século, mais precisamente, de nossa geração. Assim, de uma forma direta ou indireta, ela traz à superfície a temporalidade. Se falamos sobre o que é **novo**, estamos nos referindo “ao que está de acordo com o seu tempo, no seu tempo”... Se pensamos em **modernidade**, a entendemos como a aceitação do **novo** e conseqüentemente nos defrontamos com o problema do tempo, fundamental, também para os estudiosos da **vanguarda**, pois, à medida que afirmam a não existência de uma natureza fixa no homem e sim de uma natureza histórica, que se modifica de acordo com o momento histórico, manifestam a consciência de efemeridade, em outras palavras, a fugacidade do tempo... Assim, a vanguarda rompe agressiva e sistematicamente com todas as formas tradicionais da produção artística e, numa visão de superiorida-

de, ‘futuriza’, enquanto individualiza o próprio homem.

Temos, então, o problema tempo, fundamental para o estudo da História da Arte Contemporânea, tratado por Renato De Fusco fora das concepções tradicionais de linearidade e buscando, através de uma preocupação relacional, estabelecer uma nova trama, onde as diferentes linhas da arte de nosso século são apresentadas em seu conjunto, não como uma soma de partes, mas como uma estrutura. Cada linha é tratada ao longo do século como a manifestação de tendências que surgem no mesmo espírito e vão imprimir características comuns à criação artística, não importando o momento de suas irrupções. Entretanto, talvez numa preocupação mais didática, Renato De Fusco apresenta o desenvolvimento destas tendências, num tempo cronológico, no interior de cada linha, como para afirmar o não esgotamento destas manifestações. A partir daí, ele vai relacionar as seis linhas, construindo, no presente, esta nova trama, onde a pluralidade terá sempre a primazia.

A contemporaneidade

A complexidade de limitar o presente leva-nos a compreender a época contemporânea não como um período determinado, fixo em suas latitudes, mas como um tempo ainda flexível, até pelo fato de

estarmos inseridos nele.

De uma forma geral, costuma-se chamar arte "contemporânea" àquela produzida em nosso século compatível ao pensamento tecnológico. É bom lembrar que a ciência do século XVIII tornou possível o avanço técnico do século XIX, que, por sua vez, criou as condições necessárias às diversas tecnologias que hoje estão ao nosso alcance. O primado da transitoriedade se estabeleceu. Não temos mais períodos de 200 ou 100 anos capazes de manter uma certa unidade estética de produção. O unívoco deu lugar ao plurívoco.

"O fim brusco da Belle Époque e o fracasso da ideologia progressista burguesa, confrontados com a tragédia da 'guerra geral' esquecida desde Napoleão e as dificuldades da década de 1920, produziram uma profunda sensação de transitoriedade das aquisições históricas das culturas, nações e estados, gerando perplexidade e respostas díspares, desde as de Troeltsch, Meinecke e da teoria crítica da escola de Franckfurt até vigorosas reconstruções da reflexão filosófica, como em Heidegger ou Ortega y Gasset, sem esquecer as filosofias 'materiais' da História, isto é, as tipologias culturais de Spengler e Toynbee." (11)

Renato De Fusco, no campo da História da Arte, promove, por sua vez, uma "vigorosa reconstrução" da reflexão crítica,

estética e histórica, em sua área. Segundo o historiador, a arte deve ser estudada não numa seqüência de escolas e movimentos, cantões e países, mas em famílias morfológicas ou tipologias.

Contrapõe-se a outro grande historiador, Heinrich Wölfflin, que, em 1915, após cerca de trinta anos de árduo trabalho, publicou uma obra denominada *"Conceitos Fundamentais"*, desenvolvida a partir de sua tese de doutoramento. (12)

"Teve início então, e novamente por várias décadas, o efeito direto de suas idéias na ciência e na opinião pública em geral. Este efeito foi enorme. Os Conceitos Fundamentais de Wölfflin influenciaram e determinaram as ciências humanas e toda a atividade artística da forma mais eficaz." (13)

Wölfflin teorizou a partir de cinco pares de conceitos antitéticos: o linear e o pictórico; plano e profundidade; forma fechada e forma aberta; pluralidade e unidade, e clareza e obscuridade, que identificou na arte clássica e barroca, respectivamente. Em sua concepção, num jogo de curva e contracurva, ele vê se alternarem razão e emoção de modo seqüencial, onde estes pares antitéticos estarão sempre se alternando. Como a envolvente e a geratriz de um cone que se cortam em níveis diferentes,

(11) ARNO WEHLING - *A invenção da história*. RJ, EDUFF, Central da UGF, 1994. p. 17.

(12) Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur. Munique, 1886. Reeditado em HEINRICH WÖLFFLIN, *KLEINE SCHRIFTEN*. Editado por Joseph Gantner. Basel, 1946. A obra *Conceitos Fundamentais*, de Heinrich Wölfflin, foi publicada durante a primeira guerra mundial, após um longo trabalho

que se iniciou com a tese de doutoramento, onde o jovem Wölfflin lançava as bases de suas teorias. Nos anos subsequentes, ele continuaria a desenvolvê-las em obras como *Renaissance und Barock, Die Klassische Kunst, Eine Einführung in die italienische Renaissance* etc..

(13) Heinrich Wölfflin - *Conceitos fundamentais da história da arte*. SP, Martins Fontes, 1994. p. IX

Wölfflin observa que, estes pontos, idênticos na sua gênese, são diferentes apenas por pertencerem a um outro espaço mas operam resultados semelhantes. Como ondas diminuindo progressivamente suas amplitudes, na operação inversa que se verifica no lançar de uma pedra ao espelho d'água, o espaço que separa um nível do outro vai diminuindo, apesar de manter o caráter sucessivo com que eles se apresentam, portanto, dentro de uma visão linear. Wölfflin já procurava refletir fora do tempo cronológico. Contudo, ao estabelecer a seqüência entre razão e emoção, ele não conseguiu fugir de uma concepção linear, do raciocínio lógico, previsível, quase científico na sua busca de comprobabilidade que respondia tão bem às questões do século XIX.

Renato De Fusco rompe esta estrutura, comodamente instalada, compatível ao paradigma clássico, para apresentar uma reflexão totalmente diferente. Seu pensamento encontra respaldo na relatividade defendida por Einstein.

Relativismo

"Una teoria es un cuerpo de pensamientos que nace em un' alma, en un espíritu, en una conciencia, lo mismo que el fruto en el árbol."(14) Desta forma a teoria

está intimamente ligada à noção de conceito e tipo da qual já falamos, (15) donde a atividade intelectual humana é fundamental para que eles sejam elaborados. Duas observações se fazem necessárias. Uma, a de que esta atividade é dinâmica e criadora, outra que as teorias por ela criadas poderão repercutir para além do seu campo de origem. Assim é que a teoria de Einstein ultrapassa os limites da Física, fazendo-se presente em outras áreas do conhecimento humano, direta ou indiretamente.

Já encontramos no campo da filosofia, em Hegel, uma inclinação profética para o levantamento da questão. A autoconsciência, para o filósofo, é desenvolvida em dois momentos: pelo desejo (relação inicial) e pelo reconhecimento (alteridade). Ele ilustra este segundo momento com a luta "mestre x escravo", ou seja, eu tenho que vencer o outro: aquele que vence é senhor e o outro é escravo... Aos poucos ele faz a ascense do escravo, invertendo a questão: para satisfazer seu gozo, o mestre precisa do escravo. A escravidão é a liberdade. É a liberdade consigo mesmo. Hegel é um relativista, como bem afirma Popper. (16)

A questão relacional é também importante para Benedetto Croce. Em seu *Breviário* ele chega à conclusão de que a arte é intuição e expressão ao mesmo tem-

(14) JOSE ORTEGA Y GASSET - *El sentido histórico de la teoría de Einstein*. In *El tema de nuestro tiempo*. Obras Completas. Madrid, Alianza, 1983, vol. III, p. 237.

(15) Sobre o assunto ver Paul Veyne, *Teorias, Tipos, Conceitos* do livro *Como se escreve a história*, op. cit.

(16) POPPER confronta as idéias de HEGEL com as suas, observando que o único ponto comum existente entre sua teoria

do "Terceiro Mundo" e a dos "espíritos" de HEGEL (objetivo e absoluto) é o fato de estarem sujeitos à mudança. Observa, contudo, a existência de três diferenças importantes que são por ele desenvolvidas em sua obra *Conhecimento Objetivo*. SIR KARL POPPER - *Conhecimento Objetivo*. SP., Edusp; BH, Itatiaia, 1975. p. 126-127.

po, após uma série de negações. Ele estabelece múltiplas relações com a filosofia, a história, a ciência natural etc., para poder concluir que o espírito só intui fazendo, criando, formando, expressando... (17)

A idéia da relatividade, nos moldes einsteinianos é, para muitos, o fato intelectual mais importante de nosso século, invertendo posições e pensamentos tidos como inabaláveis, como veremos mais à frente. (18)

"La teoría de Einstein es una maravillosa justificación de la multiplicidad armónica de todos los puntos de vista. Amplíese esta idea a lo moral y a lo estético, y se tendrá una nueva manera de sentir la historia y la vida". (19)

Esta multiplicidade harmônica, em Renato de Fusco, será constituída por várias linhas de construção da forma, já que a arte contemporânea vai utilizar códigos "particulares e especializados" (20). "De fato, até ao século XX a arte caracterizava-se por uma multiplicidade de níveis de leitura: apresentava uma 'narração', extraída da vida, dos textos sagrados, da literatura; uma 'cena', extraída do teatro, das representações sacras, das várias outras formas de espetáculo; uma 'ordem compositiva', extraída das regras de proporção, das harmonias musicais, da arquitetura; um 'sistema cromático', extraído das observações empíricas, das leis da ótica, da prática do ofício; um 'simbolismo', extraído dos mitos e das crenças; e,

principalmente, apresentava modelos extraídos da natureza. Em suma, o código múltiplo da arte do passado abrangia tantas camadas de conhecimento que cada obra, por uma razão ou por outra, desde a mais simples a mais sofisticada, podia ser compreendida pelo maior número de pessoas, fosse qual fosse o seu nível de informação cultural. " (21)

Assim, ao abandonar o código múltiplo, a arte de nosso tempo vai utilizar uma infinidade de viéses diferentes e especializados, particularizando os códigos de leitura das diversas obras. Não é possível apresentá-las linearmente, numa sucessão de fatos, formas e datas. Por esta razão, Renato De Fusco foge às cronologias e apresenta seu método de investigação. "... Toda a produção artística do nosso século - ou a parte dessa produção que consideramos mais significativa - não será exposta segundo a cronologia das correntes em que é costume dividi-la, mas segundo umas quantas linhas de tendência mais inclusivas: a linha da expressão, a da formatividade, a do onírico, a da arte social, a da arte útil e a da redução. Cada uma delas, independentemente da sucessão de acontecimentos, do fato de pertencerem ou não à vanguarda histórica ou à nova vanguarda, da sua classificação tradicional, reúne, relaciona e explica movimentos, obras, fenômenos artísticos que têm entre si laços morfológicos, ob-

(17) JUAN PLAZAOLA - *Introducción a la Estética*. Madrid, Biblioteca de autores cristianos de la Editorial Católica, S.A. 1973. p. 178.

(18) Ver a respeito p. 18, nota 25.

(19) JOSE ORTEGA Y GASSET - *História como sistema y otros ensayos de filosofía*. Cap. I, Madrid, Alianza, 1991. p. 23.

(20) RENATO DE FUSCO - *História da Arte Contemporânea*. Lisboa, Presença, 1988. p. 10.

(21) id. p. 9

jetos afins, fatores de semelhança". (22)

É por meio destas linhas de tendências mais inclusivas e nelas, a partir da relação que as obras possuem entre si, que o autor irá apresentar suas idéias. Elas foram os frutos colhidos de muitas consultas a historiadores de arte, estetas, sociólogos, críticos e artistas, que possibilitaram, finalmente, a escrita do ensaio ao qual estamos nos referindo.

A questão paradigmática

A teoria da relatividade de Einstein, a física quântica de Planck e o princípio do indeterminismo de Heisenberg vão abalar, por seu turno, os fundamentos do antigo paradigma. O microcosmos, revelado como resultado das novas investigações, não pode ser sustentado pelas leis da física newtoniana já que estas não se aplicam ao mundo microcósmico.

"A principal consequência para o conhecimento científico foi a perda de um referencial que parecera absoluto: o questionamento de verdades que haviam sido tidas como inquestionáveis por dois séculos - leis, indução, objetividade, recorte do objeto - deslocou a reflexão científica para as questões epistemológicas". (23)

"A crise do paradigma clássico" ou da "ciência newtoniana" vai, então, exigir

que se proceda uma nova avaliação epistemológica do conhecimento científico.

Um importante aspecto a ser lembrado é a quebra de uma serialidade entre estas importantes teorias, já que são dois sistemas não alinhados. Bachelard é taxativo ao afirmar que não existe *"no sistema newtoniano uma aproximação do sistema einsteiniano, pois que as sutilezas relativistas não decorrem de uma aplicação aperfeiçoada dos princípios newtonianos. Não se pode, portanto, dizer corretamente que o mundo newtoniano prefigura em suas grandes linhas o mundo einsteiniano"*. (24)

Não se transita, portanto, de um sistema para o outro, acumulando conhecimentos, antes faz-se necessário um esforço de modernidade para aceitar o novo, que, neste caso, é Einstein. O pensamento newtoniano atendeu ao que se propôs, de acordo com o conhecimento de seu tempo, contudo não poderia responder a todas as questões...

"A teoria da relatividade einsteiniana introduziu uma importante modificação na questão da objetividade e subjetividade do conhecimento, ao estabelecer, na feliz síntese de Ortega, que o observador científico possui o conhecimento absoluto de uma realidade relativa, o que invertia a relação newtoniana, fundamentada no conhecimento relativo de uma realidade absoluta". (25)

(22) id. p. 10

(23) ARNO WEHLING - *Fundamentos e virtualidades da epistemologia da história*. In *Estudos Históricas*, v.5, n.10. RJ, FGV, 1992. p. 148.

(24) GASTON BACHELARD - *O novo espírito científico*. RJ, Tempo Brasileiro, 1985. p. 44.

As leis newtonianas não servem, também, para a explicação histórica. O progresso do conhecimento histórico abandona a conceituação factual e material e se encaminha na direção do não factual, numa abstração crescente. É preciso, no entanto, observar-se com cuidado a delicada questão, pois, segundo Paul Veyne, "o único progresso possível da história é o alargamento de sua visão (...). A história não progride, alarga-se; o que significa que não perde para trás o terreno que conquista para a frente." (26) Ele nos garante, ainda, estar a História "condenada a procurar agarrar a realidade numa rede de abstrações. Também está sempre exposta à tentação de reificar uma abstração, de atribuir a uma palavra que sai da pena do historiador o mesmo papel de causa que têm as coisas e os homens; tomar em consideração que esta causa abstrata não é ela própria causada, é impassível, e que nada surge e desaparece através de um capricho inexplicável". (27)

Este progresso consistiria, então, na conceituação não-factual, por meio da qual a História se exprime. De certa forma, estas questões epistemológicas estão presentes na obra *História da Arte Contemporânea*, de Renato De Fusco, como estamos procurando colocar.

Sem dúvida, a principal questão epistemológica a se discutir no contexto desta obra é o problema do tempo. Se até Heidegger o tempo presente era visto como a consequência do passado, a partir dele não será assim. Ao identificar o problema metafísico da Historicidade com a finitude do homem, Heidegger aponta para a fugacidade da existência humana, de uma existência que se encaminha para a morte. Assim ele 'relativiza' a verdade, pois, estando no homem e não sendo este eterno, ela virá a desaparecer circunscrita nesta finitude. Para Heidegger, o que importa, então, é o "Dasein = ser aí", lugar onde podem ser conhecidas as estruturas do homem. É neste ponto que Heidegger vai revolucionar o pensamento filosófico de seu tempo, defendendo a questão da construção do passado pela nossa vivência histórica, o passado como consequência do presente e, assim, haverá tantas historicidades quantas forem as vertentes do pensamento humano e, portanto, a História resultará da historicidade.

O tempo deixa de ser visto como uma sucessão cronológica e passa a constituir-se no próprio homem, e este, aqui e agora. O tempo é o homem, a própria essência. De uma forma natural, Heidegger vê

o homem fora de si, produzindo o mundo sobre o qual se debruça e onde se projeta. A tensão que se estabelece entre o que ele é e o que virá a ser mostra-nos o Ser do Homem se estruturando “dentro da temporalidade”, preso ao passado e lançado ao futuro.

Esse tempo é apresentado em seus três êxtases: **intuição - memória e expectativa** (*agora, passado e futuro*), que juntos compõem uma unidade onde não há o princípio da sucessão nem a possibilidade de subsistirem simultaneamente, mas os apresenta unidos uns aos outros, podendo ser alcançados nesta proximidade. Surge, então, uma quarta dimensão, “o alcançar”, capaz de produzir no futuro, passado e presente o “*presentar*”, que é próprio de cada um.

Heidegger rompe com a concepção linear da História, defendida por antropólogos e evolucionistas até a metade do século XIX. Para ele, como já dissemos, o passado é uma construção realizada pela nossa vivência histórica e, portanto, uma consequência do presente. Há uma nova problemática nesse sentido de presentidade: o homem existe enquanto se inscreve na História. Essa existência humana é fundamental no pensamento do filósofo, pois, para ele, a grande questão a ser pensada não é a idéia nem a essência, posto que

são abstrações, mas a existência com todo o seu valor. Heidegger rompe, radicalmente, com o paradigma newtoniano numa atitude inversa àquela: **nós não somos consequência do passado - o passado é consequência nossa, do presente.** (28)

Renato De Fusco é, seguramente, o primeiro historiador da arte que publica uma obra onde os movimentos artísticos não estão mais apresentados segundo o tempo linear. Ele também não vê um tempo simultâneo, mas um século onde as múltiplas tipologias por ele levantadas se manifestam livremente. O artista, hoje, possui um grau de abertura maior, aceitando o que já aconteceu sem os escrúpulos dos vanguardistas, apenas ciente que neste tempo presente ele pode se relacionar com o passado ou com o futuro, trazendo-os para o momento vivido. Por sua vez, o historiador de arte começa a se aperceber da necessidade de escrever uma história da arte compatível a todo este processo. Hoje vivemos o que se poderia chamar de “mitologia individual”, onde o artista não está preso a uma escola ou a um mestre, mas ele próprio é a sua escola, o seu mestre e o seu seguidor... Neste contexto, a obra de Renato De Fusco ocupa um lugar privilegiado, pois o autor demonstra a sensibilidade de quem já se apercebeu desta necessidade e deu o passo inicial para uma “nova história da arte”...

(28) MARTIN HEIDEGGER - *Ser e tempo* - Petrópolis, Vozes, 1993. (*SEIN UND ZEIT*), obra fundamental da primeira fase de Heidegger, exercerá uma influência significativa no pensamento contemporâneo. Dela, Sartre retira muitas de suas análises em *O ser e o nada* e Camus a noção de absurdo da existência. A 31 de janeiro de 1962, no Studium Generale da Universidade de

Freiburg, Heidegger profere a conferência *Tempo de Ser*, que, apesar de não ter uma ligação direta com o texto *Ser e Tempo*, encerra a mesma questão guia: *Ser, uma questão, mas nada de entitativo. Tempo, uma questão, mas nada de temporal.* HEIDEGGER - *Tempo e Ser*, col. *Os Pensadores*. SP. Victor Civita, 1979.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BACHELARD, G. (1985) *O novo espírito científico*. RJ, Tempo Brasileiro.
- BLANCHÉ, R. (1988) *A epistemologia*. Lisboa, Editorial presença.
- COSSUTA, F. (1994) *Elementos para leitura dos textos filosóficos*. SP, Martins Fontes.
- DE FUSCO, R. (1988) *História da arte contemporânea*. Lisboa, Presença.
- GASSET, J. O. (1983) *El tema de nuestro tiempo. Obras Completas*. Madrid. Alianza.
- HEIDEGGER, M. (1993) *Ser e Tempo*. Vol. I, II. Petrópolis, Vozes, 1993.
- JAPIASSU, H. (1991) *Introdução ao pensamento epistemológico*. RJ, Francisco Alves.
- JAPIASSU, H. (1981) *Questões epistemológicas*. RJ, Imago.
- LALANDE, A. (1926) *Vocabulaire technique et critique de la Philosophie*. Paris, Presses Universitaires de France.
- MORA, J. F. (1981) *Diccionario de filosofia*. Madrid, Alianza.
- PLAZAOLA, J. (1973) *Introducción a la estética*. Madrid, Biblioteca de autores cristianos de la editorial católica, S. A..
- POPPER, Sir K. (1975) *Conhecimento objetivo*. SP, EDUSP; BH, Itatiaia.
- VEYNE, P. (1971) - *Como se escreve a história*. Lisboa, 70.
- WEHLING, A. (1994) *A invenção da história*. RJ, EDUFF, Central da UGF.
- WÖLFFLIN, H. (1994) *Conceitos fundamentais da história da arte*. SP, Martins Fontes.
- _____(1991) *Revista da SBPH (Sociedade Brasileira de Pesquisa Histórica)*, nº 6, Curitiba, ISSN.
- _____(1984) *Ciências Humanas*, Ano VII, nº 20/24. RJ, Univ. Gama Filho.
- _____(1992) *Estudos Históricos*, vol. 5, nº 10, RJ. FGV.