

ZÉNON PIÉTERS

ROLL (Alfred-Philippe)

Portrait de M<sup>lle</sup> ALPHAND

80-

# A HISTÓRIA DA ARTE,

## disciplina luminosa

STÉPHANE HUCHET\*

**RESUMO** Este artigo apresenta, de maneira sintética, a evolução da história das artes visuais como disciplina do conhecimento na cultura ocidental. Incipiente no Renascimento italiano, consolidada no século XVIII, a historiografia das imagens e dos objetos artísticos conheceu um desenvolvimento exponencial de seus horizontes, métodos e interesses no século XIX. No século XX, vários historiadores dotaram-na de sua autonomia e consistência científicas. Enfatizando antigamente os patrimônios e as escolas «nacionais», a historiografia da arte se beneficia hoje do diálogo com outras ciências humanas, fazendo das imagens um objeto de investigação rico e fascinante num âmbito mais globalizado.

**PALAVRAS-CHAVE** Arte. Historiografia. Imagem.

## FINE ARTS HISTORY, an illuminated discipline

**ABSTRACT** A short report on the visual arts history evolution as knowledge discipline in Western culture. Spawning during Italian Renaissance and established in the 18th century, the historiography of image and artistic objects witnessed an exponential development of its horizons, methods and interests in the following century. In the 20th century, it was granted autonomy and scientific consistency by several historians. Cultural heritage and « national » schools were highlighted in earlier times, while current art historiography benefits from the dialogue with other human sciences, turning the images an object of investigation, rich and fascinating, in a more globalized scope.

**KEYWORDS** Fine arts. Historiography. Image.

**FOTOGRAFIAS:** Zénon Piéters (Heterônimo de Patricia Franca-Huchet).

\*Professor do Departamento de Análise Crítica e História, Escola de Arquitetura, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)  
E-mail: st.huchet@gmail.com

Recebido em 11/08/2014. Aprovado em 12/08/2014.

«**H**istória da arte» é uma fórmula que remete tanto às obras e imagens que se sucederam na história da humanidade quanto à disciplina que elabora um conhecimento baseado na análise descritiva e interpretativa delas. Ela constitui o que seria justo chamar de «historiografia da arte», já que se interessa pelas práticas «estéticas» das diversas sociedades humanas desde não só os tempos «históricos», mas também os «pré-históricos». Uma das grandes conquistas da modernidade foi a de entender que o conceito de «arte», que tem um *pedigree* epistemológico que remonta às primeiras elaborações filosóficas de Platão e Aristóteles (a «techné», a «mimesis», a «poïesis»), podia ser estendido a culturas e contextos históricos não ocidentais. Com efeito, a produção de *imagens* e de *objetos* «estéticos» está presente em todas as civilizações. Ninguém ousaria contestar o direito de os cenários de *imagens* pintadas nos afrescos rupestres de Lascaux, de Altamira, da gruta Chauvet ou do Vale do Peruaçu pertencerem à «história» da arte. Reparamos, todavia, que, por não datar do período da «história», eles são estudados mais por arqueólogos ou antropólogos do que por historiadores da arte. A historiografia da arte é predominantemente uma história de imagens «históricas». As imagens pré-históricas, cujo sentido histórico é quase impossível de se estabelecer, perturbam o historiador que não pode aplicar a elas os recursos de sua disciplina, tendo de optar por um ponto de vista que leva em conta o próprio enigma da imagem, o que é considerado um risco. O aporte das épocas «pré-históricas» ou das civilizações extraocidentais contribuiu, contudo, para uma ampliação considerável do conceito de História da arte, entendido agora como uma forma de «antropologia do visual»<sup>1</sup>. Isso significa que o privilégio concedido, desde o Renascimento, à figura individual do artista, à obra-prima assinada por um criador identificado, teve de ser revisto em virtude da introdução de objetos novos, notadamente obras e imagens flutuando «numa dimensão temporal privada de ancoragens sólidas, não sendo evidentes os signos específicos de sua historicidade e de sua unicidade»<sup>2</sup>. Nessa categoria, podemos incluir, além das imagens «pré-históricas» ou de civilizações extraocidentais, as imagens medievais, cujos «fazedores» não são conhecidos, as imagens anônimas, as reproduções em série de protótipos, as

1. Leremos também as reflexões de Hans BELTING sobre a Bild-Anthropologie (antropologia da imagem), no livro epônimo. München: Wilhelm Fink Verlag, 2001.

2. REBECCHINI, Guido, «Temporalité de l'œuvre d'art et anachronisme», in: Perspective. La revue de l'Institut National d'Histoire de l'Art, 2010/2011 – 3, p.466.

repetições, as réplicas, as contrafeições, as «spolia», todo um conjunto complexo e rico de imagens, como diz Christopher S. Wood<sup>3</sup>, que conheceram uma difusão e circulação sociais e comerciais muito mais abrangentes do que a pintura de cavalete, por exemplo, que constitui o emblema da História da arte tradicional, tal como nasceu no século XVI. Um tipo único de objeto artístico, vigorando apenas entre os anos 1500 e 1900, não pode constituir o único parâmetro da História da arte. A atual abertura de campos historiográficos em países considerados periféricos pela Europa até uma época recente reflete a complexificação dos horizontes e dos objetos. Passamos recentemente de um G8 a um G20 historiográfico: inclui timidamente a Ásia e a África. É assim que, em 2016, o Congresso Internacional de História da Arte, depois de ocorrer em Montréal (2004), Melbourne (2008), Nüremberg (2012), será realizado em Beijing<sup>4</sup>.

## Quando começou a História da arte?

Há duas perspectivas sob as quais se pode responder a essa questão: na história coletiva do Ocidente ou na escala mais específica da sensibilidade individual? No que diz respeito à segunda opção, podemos dizer que *alguém pode se tornar historiador da arte* quando, com um olhar minimamente questionador e sensibilizado, depara com objetos que os homens costumam chamar de «arte». Não nos enveredaremos, contudo, numa psicologia superficial. Para restringir a resposta, podemos recorrer ao grande historiador da arte André Chastel (1912-1990)<sup>5</sup>. Para Chastel, o domínio inicial e fundante da História da arte são as Coleções, constituídas por homens sensíveis à beleza e significância – de várias ordens – de objetos que sobreviveram a seu autor ou a seu produtor. Na cultura ocidental, a partir de uma certa época, esses documentos de memória, verdadeiros «monumentos» (pinturas e esculturas em várias escalas, imagens de várias técnicas, objetos de uso cotidiano, objetos e imagens de devoção, ourivesaria, artesanatos diversos etc.) selecionados, recolhidos e preservados por seus proprietários, colecionadores, tornaram-se «modelos». A história da arte é em parte a história dos mecanismos de perenização e transmissão do valor desses objetos. Se a existência de coleções de «arte» sempre constituiu o primeiro material da futura historiografia é porque, como conhecimento sempre mais apurado dos objetos, toda coleção tornou-se um elemento fundamental da cultura artística.

3. WOOD, Christopher S., *Forgery, Replica, Fiction: Temporalities of German Renaissance Art*, Chicago: University of Chicago Press, 2008.

4. Como reflexo dessa abertura, ver a publicação de *Le Brésil*, in: *Perspective*, La revue de l'Institut National d'Histoire de l'Art, 2013 – 2, um dossiê sobre a história da arte brasileira, com contribuições de alguns historiadores brasileiros.

5. Ver CHASTEL, André, «Histoire de l'art et histoire», *Encyclopaedia Universalis*, vol. «Enjeux», 1989, p.491-498. Todas as menções feitas a André Chastel provêm desse artigo.

6. Por motivos práticos, nos limitaremos aqui à evocação sintética de referências na historiografia alemã, austríaca e francesa, sabendo que, além da Itália, da Inglaterra ou da Europa, em geral, ramos mais ou menos fortificados cresceram no «novo mundo» durante a segunda metade do século XX, notadamente nos Estados Unidos, que têm centros e universidades de primeira linha. Historiadores como Roberto Longhi, G.C.Argan, Bernard Berenson, Kenneth Clark, Ernst Kris, Meyer Schapiro, Michael Baxandall não são mencionados neste artigo, assim como Max Dvorak, Fritz Saxl, Max Friedländer, Otto Pächt no domínio germânico ou centro-europeu, ou ainda Louis Hautecoeur, André Grabar, Pierre Francastel, Jean Laude ou Roland Recht na França(!). Para ter uma ideia dos contatos entre pares, ver a palestra um pouco anedótica de Michael Hormann, «André Chastel. Sa correspondance. Ses méthodes», in: André Chastel. Histoire de l'art & action publique, catálogo de exposição, Paris: INHA, 2013, p.5 sq. <http://blog.apahau.org/le-catalogue-de-lexposition-andre-chastel-inha-8-fevrier-6-avril-2013/>.

Sob a perspectiva da história coletiva da cultura ocidental, a «História da arte» teve seus primórdios no século XVI, em Florença<sup>6</sup>. Antes, já no século XV, vários *Tratados* ou escritos teóricos (Alberti, Ghiberti) tentaram estruturar uma concepção normativa, ao mesmo tempo ideal e empírica, da prática e da criação artísticas, dos mecanismos e do sentido da «representação». Todavia, esses textos não constituíam ainda uma «história». A historicização da arte se torna objeto de racionalização nos escritos do pintor florentino Giorgio Vasari (1511-1574), autor de uma série de biografias de artistas que possibilitam uma «leitura» *retrospectiva* da *evolução* das artes, pintura, escultura e arquitetura, desde Giotto, no início do século XIV. A historiografia da arte nasce como concepção do tempo histórico. A obra *Vidas dos mais ilustres pintores, escultores e arquitetos...*, publicada pela primeira vez em Florença em 1550, com uma segunda edição ampliada em 1568, apresenta uma série de biografias de artistas e assinaturas individuais, que, além de amparar o desejo do artesão-pintor e do artesão-escultor de conquistar um reconhecimento social como profissional liberal, introduz a primeira interpretação teleológica da arte. Muitos intelectuais florentinos anteriores a Vasari já o tinham dito: a arte, que ter-se-ia perdido durante o período anterior ao humanismo italiano – o que corresponde à «Idade Média» – teria renascido de suas cinzas – resfriadas desde o fim da Roma antiga – no início do século XIV, com os pintores florentinos, notadamente Giotto. A morte e a ressurreição da arte implica uma ideia cíclica. Introduce o tópico «finalidade», «perfectibilidade», numa história em «evolução». Isso explica a necessidade de escolhas e do exercício do juízo seletivo para apresentar os artistas que seguem uma certa regra da arte, a que caminha de maneira teleológica rumo à perfeição. Para Vasari, os exemplos são contemporâneos: Leonardo, Rafael e particularmente Michelangelo. As biografias veiculam um modelo cíclico de desenvolvimento orgânico, infância, juventude e maturidade. Essa metáfora biológica caracterizará a História da arte durante muito tempo.

O conhecimento da arte não se restringe apenas a um estudo formal das obras e das imagens. Exige também o estudo aprofundado das *ideias artísticas*, da reflexão crítica, própria de cada época, isto é, dos *conceitos*, do posicionamento das pessoas envolvidas na vida artística, na difusão, na circulação, na recepção e nos diversos juízos proferidos, privados ou públicos, acerca de determinada obra ou imagem. Isso gerou o que foi chamado de «Literatura artística». Não é por acaso que, no início do século XX, tenha-se observado um interesse crescente nessa «literatura», com historiadores como



o italiano Adolfo Venturi (1856-1941) ou o austríaco Julius von Schlosser (1866-1936), autor de *Kunstliteratur*, em 1924<sup>7</sup>. Desde suas origens, a historiografia da arte é mais do que uma história das obras: também ciência do contexto, ela é obrigatoriamente uma história da crítica e da teoria da arte. Não é por acaso que um historiador de grande expressão na prática historiográfica do século XX, o alemão Erwin Panofsky (1892-1968), de quem falaremos adiante, consagrou um estudo específico às concepções do belo e à metafísica vinculada à produção estética entre Platão e o século XVIII, publicado em 1924, intitulado *Idea*<sup>8</sup>. A relação intrínseca entre a historiografia e suas conexões com a crítica e a teoria adquire força no Renascimento. Já faz parte, por exemplo, do projeto historiográfico de Vasari. Isso explica, portanto, o fato de toda história da arte estabelecer uma relação aberta com outras disciplinas. A arte tem sentido em vários planos indissociáveis: o plano conceitual das ideias artísticas e os planos social, político e, inclusive, econômico. Isso possibilita compreender, quando se estuda uma obra ou uma imagem, a ênfase dada a seu contexto de surgimento, à rede que leva do domínio

7. SCHLOSSER MAGNINO, Julius, *La letteratura artistica*, (1924), La Nuova Italia, 1996.

8. PANOFSKY, Erwin, *Idea*, (1932), São Paulo: Martins Fontes, 1998.

da produção (criação artística, criador, artista, meio no qual evolui) ao conjunto dos destinatários, que podem ser diversos (cliente, comissionário, público receptor em geral), sem esquecer a função fundamental dos *intermediários*, das *mediações* entre a obra e seu público: os pares do artista, os *marchands*, os colecionadores, os conservadores, os curadores, as instituições artísticas (galerias ou museus), os meios de difusão, os suportes de circulação, os críticos, entre outros. Um exemplo: para compreender bem a obra *Nymphéas (Nenúfares)*, de Claude Monet, na sua atual situação museológica, precisamos considerar a pintura e seus entornos – a busca de Monet por uma experimentação visual, pictórica e espacial e o papel dos parceiros: o ex-presidente da República francesa durante a Grande Guerra, Georges Clémenceau, amigo íntimo do pintor; os responsáveis por museus em Paris; os arquitetos que propuseram ao pintor vários remanejamentos do Pavilhão da Orangerie, no parque das Tuilherias, para satisfazer suas demandas etc. Todos colaboraram com Monet para encontrar o lugar mais adequado para suas pinturas, a fim de garantir as condições de apresentação consideradas as mais satisfatórias. A história dos *Nymphéas* é, portanto, não só da obra, mas também dos destinatários e dos intermediários, ativos e insistentes. Tudo isso remete àquilo que se chama hoje «sistema» da arte. Na sua história, a arte sempre foi o motor e o centro de disparo e convergência de um sistema social e cultural.

Os fatos precisam ser reinseridos no seu contexto ideal e empírico, espiritual, moral, social. Essa rede de conexões é algo quase natural na prática historiográfica, mas a proposta científica de um método que construa de maneira sistemática esse saber é relativamente recente: data da «iconologia» concebida por Erwin Panofsky entre as primeiras décadas do século XX e os anos 1930. O método iconológico propõe os instrumentos e níveis de investigação e análise sucetíveis de ser percorridos para se chegar a uma síntese final que reconstitui e apresenta ao leitor o *sentido* global da obra ou da imagem. Para Chastel, por exemplo, a análise do contexto é fundamental. A obra de arte é objeto de uma restituição a seu contexto: só se entenderá assim a função das obras. O contexto é constituído por ideias e crenças, um lugar de surgimento e um meio profissional. Panofsky produziu um saber historiográfico considerável, e a leitura de suas obras, essencialmente focadas no Renascimento e no pré-Renascimento, garante altíssimos momentos de inteligência histórica. A «iconologia» foi criticada por ter idealizado a obra de arte como um *documento* sobre o contexto e a cultura que

determinaram seu surgimento, como se isso fosse uma negação da dimensão propriamente artística e estética da imagem. Na «iconologia», a imagem seria *atravessada*, a fim de ser decodificada e sintetizada no discurso sábio e filológico do intérprete. O texto gerado representaria o estado final de um conhecimento formalizado, superior à imagem graças à sua capacidade de propiciar a palavra final de um enigma. O saber confirmado e comprovado faz parte da ambição do historiador da arte que se inscreve nessa linha de pensamento.

### A história da História da arte ensina que já existiram, antes de Panofsky, modelos críticos e historiográficos diferentes.

Chastel pensava logicamente que se toda obra representa um ponto de cruzamento de séries de determinações, fazendo sistema nela, isso serve como alerta para o fato de todo objeto artístico sofrer dois tipos de evolução: a degradação e a mudança das abordagens a seu respeito. A possibilidade de erro exigia que o historiador fizesse um trabalho de reparo das deformações (as da forma e as da interpretação) que foram se acumulando sobre o objeto estudado. Para historiadores recentes, como o francês Georges Didi-Huberman, que inaugurou sua trajetória como crítico da historiografia tradicional, a iconologia tradicional negaria a realidade própria da *imagem* e o que ela tende a «dizer» com base no seu próprio «não saber». Para ele, a imagem nunca deve ser tomada pelo que não é: apenas um documento visual que falaria de um contexto cultural mais abrangente.

A história da História da arte ensina que já existiram, antes de Panofsky, modelos críticos e historiográficos diferentes. A maioria deles se situa no domínio germânico (austriaco e alemão). Isso legitima aqueles que datam o nascimento da historiografia da segunda metade do século XVIII. Com a *História da arte da Antiguidade*, publicada por Winckelmann (1717-1768) em Dresden, em 1764, teria surgido uma disciplina mais bem sistematizada. Considero que o trabalho de legitimação da arte antiga (grega) como paradigma do Belo, como cânone formal e critério artístico, gerou sobretudo uma Doutrina, a doutrina «neoclássica» da criação artística. A seu respeito, o historiador Edouard Pommier afirma que

é no contraste intensamente vivido entre a revelação da beleza ideal e a constatação de uma situação de crise (a da época de Winckelmann, submetida ao «rococó», modelo estético considerado por ele decadente), que o destino da história da arte se nota [...]. A história da



arte nasce da tomada de consciência do abismo que separa a nossa sociedade do contexto social da Atenas antiga [...]. A história da arte se impõe como uma nova categoria no dia em que a historicidade da beleza ideal é reconhecida<sup>9</sup>.

9. POMMIER, Édouard, «Winckelmann: l'art entre la norme et l'histoire», in: *Histoire et théories de l'art. De Winckelmann à Panofsky*, Revue Germanique Internationale, n. 2, Paris: PUF, 1994, p.23.

A Doutrina winckelmanniana do gosto e da arte é *histórica*, isto é, *historicamente situada*. Constitui um capítulo na longa série de «releituras» do modelo artístico e cultural «clássico», que transcende amplamente o momento-Winckelmann: o historiador italiano Salvatore Settis mostrou como a revalorização do «clássico» é um fenômeno muito antigo<sup>10</sup>. Se esse quase derradeiro esforço de releitura e revalorização do «clássico», apesar da força determinante do pleito winckelmanniano dos anos 1750 e 1760, não constitui em si algo suficiente para retardar em dois séculos o nascimento da História da arte, não podemos contudo ignorar que o inglês Francis Haskell (1928-2000) repara em Winckelmann uma evolução «da tradição biográfica [...] a uma tradição fundamentada na teoria», ou seja, «uma nova metodologia, como também uma respectabilidade intelectual que fazia falta até então»<sup>11</sup> à disciplina.

10. SETTIS, Salvatore, *Futuro del «classico»*, Torino: Giulio Einaudi editore, s.p.a, 2004.

O nome de Winckelmann inaugura uma idade de ouro no domínio germânico e europeu (fim do séc. XVIII, com Luigi Lanzi na Itália, por exemplo, e séc. XIX). A lista dos historiadores de renome – quando estendida ao século XX – é imensa, mas só é possível ressaltar uma ínfima minoria. É a história dos *connaisseurs*, dos *antiquaires*, peritos em identificação, atribuição, datação, catalogação, com uma predominância para as classificações e critérios nacionais. Nessa época, os historiadores constituíam uma «comunidade disciplinar submetida a certas normas científicas»<sup>12</sup>.

No século XIX, são eles responsáveis por museus ou *connaisseurs* engajados, como, na constelação europeia, os ingleses John Smith e Charles Eastlake, os alemães Carl von Rumohr, Johann D. Passavant e G. F. Waagen, os italianos Leopoldo Cicognara ou Cavalcaselle e seu parceiro inglês Joseph Arthur Crowe, os franceses Arcisse de Caumont, Payot de Montabert, Théophile Thoré-Bürger, (pouco ao leitor mais nomes, datas e títulos de suas publicações enciclopédicas, de primeira importância). Construíram um imenso solo de conhecimento sobre as artes de suas respectivas nações – a arte italiana beneficiando-se de uma abordagem transnacional –, baseado na perícia classificatória<sup>13</sup>. Foi uma época de produção de *catalogues raisonnés*<sup>14</sup>, que é a base do saber historiográfico, que alimenta ainda hoje inúmeras exposições monográficas. É o que o historiador britânico Francis Haskell considera «a primeira história da arte euro-

11. HASKELL, Francis, *L'amateur d'art*, Paris: Livre de Poche, col. références/Art, 1997, p.296.

12. DILLY, Heinrich, «Heinrich Wölfflin: histoire de l'art et germanistique entre 1910 et 1925», in: *Histoire et théories de l'art. De Winckelmann à Panofsky*, op. cit., p.113.

13. Como bem analisa HASKELL, Francis, *L'amateur d'art*, op.cit., p. 294-325.

14. *Ibid.*, p.13.

peia jamais escrita»<sup>15</sup> (*Handbuch der Geschichte der Malerei*) datada de 1837, de autoria de Franz Kugler, discípulo do grande Rumohr. O sentido da *historicidade* se fortalece no século XIX, por vários motivos: a criação de museus, a arqueologia incipiente das potências imperialistas em suas colônias, que exigem e geram um grande trabalho de incrementação do conhecimento. A filosofia não fica fora do eixo. O historiador alemão Hans Belting (1935-), uma das figuras primordiais da historiografia da arte atual, numa reflexão sobre o possível «fim» da História da arte<sup>16</sup>, consagra algumas análises à *Estética* de Hegel (anos 1820). Ele ressalta como a tripartição temporal da arte e a dialética das disciplinas artísticas leva Hegel a afirmar que cada arte, vinculada a uma fase da história do Espírito, já desempenhou seu papel no tempo, ou seja, nenhuma arte é repetível. Tampouco, o passado. Belting conclui que a filosofia da arte de Hegel trava toda possibilidade de produzir e manter em vigor uma doutrina artística, uma norma definitiva do bom gosto, um único modelo legítimo de criação formal. É uma lição de efemeridade.<sup>17</sup> Essa historicidade gera relatividade: abre espaço para modelos e postulados metodológicos e interpretativos diversos. Os historiadores tentam inventar conceitos novos para novos objetos de estudo. É assim que, nas últimas décadas do século XIX, um conferencista notório em Londres e em Zurique, Gottfried Kinkel, julgava desejável superar o «atribuicionismo» tradicional e levar em consideração a vida e o contexto, um pouco na linha «culturalista» adotada por Jakob Burckhardt (1818-1897) na sua pesquisa sobre a arte do Renascimento italiano, publicada em 1869. Kinkel pedia uma historiografia que pudesse «esclarecer as relações da arte com a vida e com seu contexto na história da cultura»<sup>18</sup>. Essa tendência cresceu no âmbito germânico.

15. *Ibid.*, p.303.

16. BELTING, Hans, *Após o fim da história da arte*, (1985), São Paulo: Coisac Naify, 2012.

17. Poderíamos falar de darwinismo a respeito dessa seletividade das espécies artísticas. Mas o modelo evolucionista já constava na visão vasariana e na afirmação de Winckelmann: «a história da arte deve mostrar a origem, o crescimento, a modificação e a decadência da arte» (Winckelmann na introdução à *História da arte da Antiguidade*), maneira de consolidar a história dos estilos artísticos, já iniciada por Vasari na 2ª edição de suas *Vidas...*, em 1568. A história da arte como história dos estilos teve uma fortuna crítica até o século XX. Todos os manuais atuais ainda a adotam. Ela apresenta o defeito de constituir uma categorização tradicional e facilmente engessada, mas ela atesta a historicidade de seu objeto.

18. HASKELL, Francis, *L'amateur d'art*, op.cit., p. 314 (cita Mosaik zur Kunst-Geschichte, Berlin, 1876).

## De algumas (r)evoluções críticas

Se o século XIX foi o século em que o academismo artístico regulou a maioria das instituições oficiais de exposição, ele foi também o século em que surgiu um conjunto importante de experiências artísticas provocativas que questionavam todas as convenções. O Impressionismo, por exemplo, é a tentativa de explorar a percepção da natureza e de tornar visível essa percepção de maneira inédita. Cada pintura impressionista implica uma revolução na percepção. O mesmo ocorre na historiografia da arte. Os his-

toridores tentaram, portanto, reorganizar suas nomenclaturas e assim renovar seus instrumentos de trabalho. Pouco a pouco, as artes consideradas «menores», as artes decorativas, com seus sistemas ornamentais, aproveitando-se da importância cultural crescente do *design* e das «artes aplicadas», adquiriram direito de cidadania na «nobre» história da arte.

Ao interesse crescente dos pintores impressionistas pela realidade, pelo ambiente cotidiano e pela vida de todos os dias<sup>19</sup>, corresponde a atenção da historiografia a fenômenos considerados até então «menores», não dignos de participar da «grande» história da arte, aqueles mesmos que acabamos de evocar.

Um nome de destaque nessa integração de práticas, de modelos e objetos estéticos desprezados, até então, é o do austríaco Alois Riegl (1858-1905), que trabalhava no Museu de Artes Aplicadas de Viena. Seus estudos sobre o ornamento, a decoração da antiguidade romana, a «gramática» das artes plásticas; sua reflexão fina sobre os vários tipos de valorização da arte do passado são marcos hoje incontornáveis da cultura

19. Francis Haskell nos diz que o trabalho de Théophile Thoré-Bürger sobre a pintura holandesa do século XVII possibilitou dar um reconhecimento definitivo à representação de ambientes e cenas consideradas como hierarquicamente inferiores à representação dos deuses ou às narrativas históricas. *Ibid.*, p. 317.



historiográfica e crítica. Contemporâneo dos artistas europeus que, dentro de «ateliês» comunitários, inventavam a nova linguagem das artes decorativas modernas, Riegl atribuiu aos sistemas ornamentais do artesanato ou da indústria artística uma função tão importante na revelação da *cultura material* das sociedades quanto à das artes «maiores» (pintura, escultura e arquitetura). Na visão aberta e muito abrangente de Riegl, encontramos a *revanche* do criador manual ou do fazedor anônimo de imagens ou objetos, após séculos de esquecimento. Assim como um certo realismo ou «naturalismo» faz o escritor ou o pintor dar vida ao povo – e não é por acaso que o escritor Émile Zola defende o pintor Edouard Manet na França dos anos 1860 –, a historiografia manifesta seu novo interesse pelas manifestações mais «populares» das sociedades e civilizações. Riegl rompe com dois postulados da estética clássica herdada da tradição: a obrigação da arte em produzir beleza e a de imitar as aparências. Virtualmente, as manifestações mais «primitivas» e coletivas do ímpeto ornamental são, de repente, suscetíveis de coabitar nos museus com as obras-primas da pintura. O museu, extensão institucional historicamente recente (após 1794) da Coleção aristocrática e monárquica, vê seu acervo potencialmente ampliado ao abrigar todos os objetos considerados esteticamente significativos. A nova extensão simbólica do museu não poderia deixar de afetar a historiografia, porque o museu, ao conter e apresentar objetos que não são necessariamente «arte» na sua origem, atribui a eles um coeficiente artístico pelo simples fato de passarem a pertencer a uma coleção artística pública e «democrática». O olhar riegliano representa uma «patrimonialização» do novo material que ele valoriza. A noção moral de patrimônio é vinculada a uma tomada de consciência, pensa Chastel. Ao atribuir valor àquilo que era até então considerado «banal» e que o museu começa a expor, o próprio historiador contribui a transformá-lo em «patrimônio». Mas essa transformação é completa quando o valor cultural e antropológico dessa herança é reconhecido pelo público. O olhar riegliano possibilita, portanto, inaugurar uma História da arte que não privilegia apenas as obras-primas como telas e esculturas assinadas por gênios individuais. Não se trata de uma história dos artistas, mas de uma história das formas num nível metaestético. A História da arte riegliana contribuiu, portanto, para a dissolução das categorias estéticas tradicionais. Podemos dizer, retomando categorias propostas pelo próprio Riegl no seu famoso ensaio *O culto moderno dos monumentos* (*Denkmalkultus*), publicado em 1901, que o objeto anônimo se torna «monumento

não intencional» digno de coabitar na morada da arte com os «monumentos intencionais»<sup>20</sup>. Reorientar a atenção para manifestações modestas, anônimas e coletivas, consideradas fundamentais na identificação da «vontade de arte» dos povos, significou uma mudança radical da percepção histórica, do mesmo modo que o impressionismo começou de repente a pintar aspectos cotidianos da vida coletiva nas cidades. Riegl interpreta a «vontade de arte» (*Kunstwollen*), subjacente às decorações e aos sistemas ornamentais «populares» anônimos, como expressão das maneiras de perceber a realidade e como sua «tradução» em universos espaciais específicos. Os motivos mais ou menos orgânicos, mais ou menos abstratos e geométricos das artes ornamentais falam de uma «vontade artística» que toca todas as mídias e que atinge todos os domínios da vida e da cultura: «as leis que dão a forma a uma broche regulam também a maneira que o homem tem de dar forma à sua ordem jurídica»<sup>21</sup>. Com Riegl, inaugura-se uma virada antropológica da História da arte, mas esta só dará seus melhores frutos mais tarde. É por essa razão que certos estudiosos, frente ao caráter criticamente inovador dessa historiografia, propõem situar o nascimento da História da arte na segunda metade do século XIX, juntamente com a antropologia. Ambas teriam sido influenciadas pelo pensamento evolucionista darwinista<sup>22</sup>.

Riegl historiciza a percepção. Heinrich Wölfflin (1864-1945), seu contemporâneo alemão, também. Mas Wölfflin, diferentemente de Riegl, continua valorizando de maneira privilegiada a norma artística clássica (como Panofsky, aliás). Na introdução a suas *Reflexões sobre a História da arte*, coletânea de artigos publicados em 1940, Wölfflin afirma nitidamente sua ambição de unir história e psicologia. Lembrando como, no início de sua carreira (últimas décadas do século XIX), os livros de História da arte ensinavam muito «sobre o ambiente das obras de arte, mas pouco sobre a coisa em si»<sup>23</sup>, Wölfflin defende uma História da arte cujo biologismo fundamental (a arte com seus ciclos de vida e morte, à imagem da «evolução dos indivíduos»<sup>24</sup>) legitima um aprofundamento metapsicológico do «mundo visível»<sup>25</sup>. Trata-se de penetrar na evolução da «imaginação formal», tal como se reflete no mundo das imagens e nas produções plásticas. A sucessão dos estilos reflete uma «racionalidade psicológica»<sup>26</sup>. Toda obra de arte gera sua fisionomia (forma exterior) porque ideias agem nela. Exteriorizadas, essas ideias são «figuradas» segundo «um dispositivo interior com sua lei imanente»<sup>27</sup>. Para compreender uma obra de arte, é preciso, afirma Wölfflin num pleito «*pro domo*» (1920),

20. Do ponto de vista epistemológico, podemos, inclusive, considerar que essa revolução «antropológica» antecipa a revolução epistemológica da Historiografia algumas décadas mais tarde. Os Anais de história econômica o social, fundados por Marc Bloch e Lucien Febvre em 1929, inauguram uma historiografia atenta aos excluídos, às massas, aos anônimos, às mentalidades, à economia, à demografia etc. São revoluções conjuntas, de extrema produtividade, que cabem na categoria de «atenção à cultura material dos povos». É por essa razão que Hans Belting considerava em 1985 que essa reorientação da historiografia da arte pode ter-se tornado um modelo crítico para a historiografia *stricto sensu*. A capacidade de a historiografia da arte acolher manifestações estéticas dessa natureza teriam constituído um precedente.

21. KEMP, Wolfgang, «Alois Riegl (1858-1905). Le culte moderne de Riegl», in: *Histoire et théories de l'art. De Winckelmann à Panofsky*, op. cit., p. 91

22. MURPHY, Howard, «Meaningful Form. The Changing Boundaries between Anthropology and Art History», in: *The Challenge of the Object*. 33rd Congress of the International Committee. Congress Proceedings – Part 4, Nürnberg: Verlag des Germanisches Nationalmuseums, 2013, p. 1501.

que se conheça «a forma geral da visão de uma época»<sup>28</sup>. As obras de arte mostram como se vê e se percebe. Para ele, como para Riegl, não existe percepção universal dos fenômenos, mas percepções relativas às condições epistemo-críticas e metapsicológicas dos povos e das culturas. Em 1933, voltando seu olhar para seus *Princípios fundamentais* publicados em 1915, Wölfflin afirma que sua História da arte procura entender como «os objetos tomam forma na representação interior». Em estudos mais antigos, datando dos últimos anos do século XIX, Wölfflin elaborou uma nomenclatura de categorias suscetíveis de enquadrar e estruturar uma análise da arte conforme polaridades formais dualistas. Seus estudos sobre o Renascimento e o Barroco o levaram a propor famosos pares da «representação figural na sua forma mais geral»<sup>29</sup>: linear (plástico)/ pictural; apresentação por planos paralelos/apresentação em profundidade; forma fechada/forma aberta (tectônica – atectônica); unidade múltipla/unidade simples; clareza absoluta/clareza relativa. Décadas depois de tê-las inventado, Wölfflin reitera sua crença no poder estrutural desses pares. Ele afirma que «a progressão incluída nesses cinco pares é uma progressão racional. Sua sucessão não é reversível»<sup>30</sup>. «A evolução das formas de visão» é teleológica. O aporte dessa historiografia, chamada de «formalista», é indiscutível. Para aprofundar essa questão, a leitura de *Arte e Ilusão*, de Ernst Gombrich (1909-2001), é fundamental. Para ele, analisar as imagens exige ir além do simples fenômeno visual. Gombrich considera que a existência de modernos meios tecnológicos de reprodução exige do historiador que ele realize um trabalho de análise e síntese do mais antigo modo de reprodução: a representação ilusionista. Com efeito, a pintura ilusionista dependia do conceito de *mimesis*, um conceito fundador da reflexão estética e da produção das imagens desde a Antiguidade. Mas o que é «imitar»? Reproduzir? Replicar? Duplicar? Representar? Como diz Gombrich, a história da arte é a história da evolução e das mudanças nos modos de percepção. Se cada estilo, no passado, procurava reproduzir a natureza, a cada um deles correspondia uma concepção específica da natureza. Assim, quando o poeta e ensaísta John Ruskin afirma, ainda em pleno século

23. WÖLFFLIN, Heinrich, *Réflexions sur l'histoire de l'art*, (1940), Paris: Flammarion, col. «Champs», 1997, p. 27 («Introdução»)

24. Ibid., p. 35 («Sobre a evolução da forma»)

25. Ibid.

26. Ibid., p. 33 («Princípios fundamentais»).

27. Ibid., p. 35-36.

28. Ibid., p. 44 («Pro Domo»)

29. Ibid., p.48 («Princípios fundamentais da história da arte. Uma revisão (1933)»)

30. Ibid., p. 51.

Gombrich considera que a existência de modernos meios tecnológicos de reprodução exige do historiador que ele realize um trabalho de análise e síntese do mais antigo modo de reprodução: a representação ilusionista.

XIX, que a história da arte é a história do progresso na exatidão da visão, que vem a ser a pintura de uma natureza sempre mais verdadeira, é bem a questão da percepção de que ele trata. A pergunta do historiador – a mesma de Riegl e Wölfflin – é: como vemos, o que vemos? A ampla investigação de Gombrich sobre a economia simbólica própria ao ilusionismo artístico, que vigora entre o Renascimento e o século XIX, é uma maneira de fazer a história sistematizada da visão artística. Uma história que analisa como os artistas viam os corpos, os objetos e as aparências; em uma palavra: a natureza<sup>31</sup>.

31. GOMBRICH, Ernst Hans, *Arte e ilusão. Um estudo da psicologia da representação pictórica*, (1960), São Paulo: Martins Fontes, (4a ed.), 2007

Com outro historiador, Aby Warburg (1866-1929), a História da arte não é uma história dos estilos como reflexos do espírito ou reflexos de uma «vontade de arte», mas a história das escolhas de consolidação ou de reelaboração de formas de *pathos*, de formas de emoção ou de expressão (*pathosformeln*), que atravessam a história<sup>32</sup>, que testemunham uma maneira de sentir e experimentar, e não apenas uma maneira de ver. Para ele, «a obra de arte é não só o campo de expressão, mas também de experimentação de ansiedades individuais, de tensões»<sup>33</sup>. Numa estrutura em rede, linguagens visuais e gestualidades imemoriais dialogam, reaparecendo em outros contextos e situações artísticas. Assim, na sua tese do ano 1893, Warburg discute a presença num ciclo de afrescos florentinos de Ghirlandaio de uma «nínfa» cujo drapeado contrasta fortemente com as outras figuras femininas presentes na *istoria*. Vê nela o sintoma de uma situação tensionada da cultura florentina, uma maneira de, pelo uso de uma forma plástica antiga remanente, resolver conflitos psíquicos na imagem. A história warburguiana é a história de permanências e «sobrevivências» formais, icônicas e semiológicas, que atravessam o tempo e ressurgem em novas configurações artísticas e estéticas, como marcos indelévels da experiência visual, psíquica e simbólica dos homens. Como escreve Guido Rebecchini por meio dos estudos de Warburg sobre o retrato florentino e suas relações com o *ex-voto*, «o estatuto da obra de arte [...] desvelava toda a complexidade de sua interação com o universo dos rituais e das crenças e provocava assim uma tomada de consciência crescente da eficácia das imagens»<sup>34</sup>. Essas imagens, diria Roland Recht, são capazes de contar «o conjunto das funções e das significações com que os homens, seus formadores, as carregam consciente ou inconscientemente»<sup>35</sup>. Warburg, autor de um Atlas de imagens para sua própria pesquisa (o famoso *Atlas Mnemosynê*), fascina hoje muitos historiadores da arte e artistas. Ele tenta demonstrar como as imagens manifestam uma verdadeira «montagem» de tempos heterogêneos. Torna a história da

32. Pode-se ler WARBURG, Aby, *A renovação da Antiguidade pagã. Contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu*, Rio de Janeiro: Contraponto, 2013

33. RECHT, Roland, «A escritura da História da Arte diante dos Modernos», in *Fragmentos de uma Teoria da Arte*, (HUCHET, Stéphane, org.), São Paulo : edusp, 2012, p.54.

34. REBECCHINI, Guido, «Temporalité de l'œuvre d'art et anachronisme», in: *op.cit.*, p. 461.

35. RECHT, Roland, «A escritura da História da Arte diante dos Modernos», *op.cit.*, p. 58.

arte uma disciplina com fortes analogias com certos processos modernos de construção artística da imagem. Warburg criou, desde o início do século em Hamburgo, uma riquíssima biblioteca. Tornou-se um grande centro de pesquisa e formação, com acervo único. Gerenciada por Fritz Saxl, consolidada nos anos 1920, foi o viveiro da «iconologia» sábia que os herdeiros levarão para o futuro (Saxl, Panofsky, entre outros). Transferida em 1933 para Londres, constitui hoje o famoso «Instituto Warburg». Atualmente, Warburg é objeto de uma releitura e reinterpretação com grande êxito no mundo dos historiadores e dos artistas. É o caso do historiador Carlos Guinzburg, que, há tempo, problematiza, baseado em Warburg, a relação complexa entre história e morfologia, o patrimônio de formas sobreviventes constituindo a morfologia anacrônica das famosas fórmulas expressivas de emoção (*pathosformeln*), portadoras de uma energia icônica e psíquica. Certas imagens as «ressuscitam», atribuindo-lhes assim uma nova força dialética e temporal.<sup>36</sup> Georges Didi-Huberman, pesquisador da imagem dialética, é também em parte responsável pelo retorno de Warburg na atual cena crítica<sup>37</sup>.

Didi-Huberman é o herdeiro de uma tradição francesa na qual, há pelo menos meio século, a História da arte não se desvincula da elaboração epistemológica de suas metodologias. Compensou assim seu atraso, devendo muito à dinâmica «pós-estruturalista» que constituiu, nos anos 1960, um remanejamento radical do conhecimento na área das ciências humanas e sociais. A História da arte francesa nasceu como ciência do patrimônio, no século XIX. As políticas públicas de mapeamento arqueológico da arquitetura antiga e medieval, anteriores às políticas de restauração, surgiram com força a partir da Monarquia de Julho. Os responsáveis pelos «Monumentos franceses» tiveram um papel fundamental, constituindo um material de trabalho considerável (Mérimée, Viollet-le-Duc). Entretanto, no que diz respeito ao alcance *epistemológico e crítico* da disciplina, a França do século XIX não tem historiadores da arte suscetíveis de sustentar a comparação com os colegas germânicos, embora existam traços genéricos compartilhados. Como lembra Herbert Dilly, desde o ano de 1873, os Congressos Internacionais de História da Arte dedicaram-se a questões como «autenticar as obras de arte [...], situá-las na cronologia geral, fundamentando-se na história dos estilos, e elaborar as regras de inventário das peças de museu [...]»<sup>38</sup>. Não é o conjunto dos historiadores aqui evocados que teriam escolhido escrever como Élie Faure (1873-1937), por exemplo, no início do século XX. No prefácio do ano 1921 a uma nova edição do

36. GUINZBURG, Carlos, *Peur révérence terreur* (Medo reverência terror), Dijon: les presses du réel, 2013. Notemos que a questão do «estilo» volta com força na reflexão de Guinzburg, mas totalmente renovada.

37. DIDI-HUBERMAN, Georges, *A imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fanstomas segundo Aby Warburg*, (2000), Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

38. DILLY, Heinrich, «Heinrich Wölfflin: histoire de l'art et germanistique entre 1910 et 1925», in: *Histoire et théories de l'art. De Winckelmann à Panofsky*, op. cit., p.113.



primeiro volume de sua *História da arte (L'Art ancien)*, Faure culpa Winckelmann por ter inaugurado «uma duradoura confusão entre História da arte e arqueologia» (isto é, «a literatura e a gramática»)³⁹. Faure escreve uma «sinfonia» metafísica, ontológica, de grande fôlego humanista, que procura dar ênfase ao que as obras mais famosas da história testemunham da sensibilidade, da paixão e da espiritualidade humanas. A obra, a imagem constituem o grande «poema plástico concebido pela humanidade»⁴⁰, a revelação, ao mesmo tempo histórica e eterna, do ser. Sua *História da arte* constitui uma das contribuições mais estilosas à religião especulativa da arte que caracteriza a concepção idealista que predominou na filosofia da arte desde os Românticos. Síntese da espiritualidade artística, de todas as artes, em todos os tempos e todas as civilizações, sua *História* pode ser lida como uma meditação quase religiosa. Contemporâneo de Faure, Émile Mâle (1862-1954) inaugura o estudo científico da iconografia cristã entre 1898 e 1922, com estudos sobre a «arte religiosa» da Idade Média. Ele traz para a modernidade do século XX o legado dos medievalistas do século anterior, mostrando-se atento às questões do contexto mental e cultural da arte, como Panofksy o faz pouco depois. Outro historiador de renome, que teve grande êxito nos Estados Unidos, pouco antes de sua morte, é Henri Focillon (1881-1943), conhecido como o autor de uma meditação intitulada *A vida das formas*: meditação de um historiador sobre o espaço, a matéria, o espírito e o tempo. Se a historiografia da arte alemã se mostrou muito produtiva na criação de potentes modelos metodológicos, nomenclaturas operacionais e conceitos estruturantes, a francesa apresenta historiadores formulando frequentemente uma estética por meio de sua reflexão teórica. Podemos afirmar que Focillon encarna uma sensibilidade fenomenológica refinada, que caracterizou a reflexão sobre a arte durante muito tempo, seja ela historiográfica, crítica, literária, filosófica ou antropológica. Quando afirma, ainda no plano da generalidade, que «a obra de arte é uma tentativa rumo ao único, que ela se afirma [...] como um absoluto e, ao mesmo tempo, pertence a um sistema de relações complexas»⁴¹, ele alude à necessidade de investir em todos os campos do conhecimento, para compreendê-la. Sobre a Eternidade, diz ele, «ela mergulha na mobilidade do tempo»⁴² (história). Pode-se criticar essa vertente metafísica, mas ela mostra que a percepção formal pode disparar luzes surpreendentes.

39. FAURE, Élie, *Histoire de l'art. L'art antique*. Prefácio à edição de 1921, Livre de Poche, p.32 (História Antiga. História Medieval. História Moderna. São Paulo: Martins Fontes)

40. *Ibid.*, p. 29.

41. FOCILLON, Henri, *Vie des formes*, (1943), Paris: PUF, col. Quadrige, 1984, p. 1 (*A vida das formas, seguido de Elogio da mão*, Lisboa: Edições 70)

42. *Ibid.*

## Hoje

É contra essa sensibilidade ontologizante que gerações posteriores reagem, por meio dos paradigmas e das aparelhagens científicas da linguística, da semiologia e da psicanálise.<sup>43</sup> A partir dos anos 1960, a relativa perda em dimensão filológica é reequilibrada por um «aperto» epistemológico considerável. Enquanto isso, um Robert Klein, um André Chastel e outros continuam fazendo uma ótima História da arte iconológica. Louis Marin (1931-1992) e Hubert Damisch (1928-) são dois mestres da história da arte semiológica. Eles analisam os sistemas de representação com muita força demonstrativa e rigor crítico. Para citar apenas dois livros entre os inúmeros que os dois publicaram a partir dos anos 1970, mencionarei *Détruire la peinture*, de Marin (1977) e *A origem da perspectiva*, de Damisch (1987), uma síntese crítica e histórica na qual o autor lida com saberes mais recentes e se equipara ao Panofsky de *A perspectiva como forma simbólica* (1927). Esses dois livros representam verdadeiras *somas* críticas da reflexão sobre a representação, sobre a imagem, sua organização semiológica e icônica, os paradigmas que atravessam a tradição e se renovam nela, os saberes complexos que toda análise de imagem exige quando ela põe em jogo saberes como a filosofia, a ciência, a psicanálise etc.

Georges Didi-Huberman é um historiador pós-Damisch. Seus livros, que começaram a ser traduzidos no Brasil, articulam um denso saber para produzir o que propôs chamar de «antropologia do visual». É uma posição de caráter neo-warburgiano, embora, no início de sua trajetória, Didi-Huberman não se apoiasse no Warburg, que ele ainda não tinha integrado ao seu *pantheon*. Antropologia assumida, que não representa mais um risco, mas uma chance para a História da arte. As imagens artísticas, observadas e analisadas com grande atenção crítica, revelam processos que seu conhecimento aprofundado da filosofia (notadamente de Walter Benjamin<sup>44</sup>) o legitimam a chamar de «dialéticos». As primeiras ideias e argumentações de Didi-Huberman, disseminadas em vários livros que se sucederam a um ritmo quase anual<sup>45</sup>, encontraram em War-

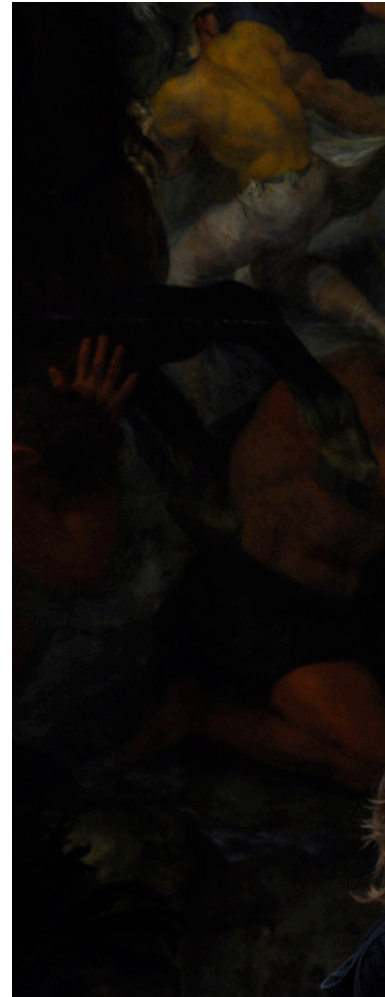
**Georges Didi-Huberman é um historiador pós-Damisch. Seus livros, que começaram a ser traduzidos no Brasil, articulam um denso saber para produzir o que propôs chamar de ‘antropologia do visual’.**

43. Remeto a meu pequeno ensaio: «O prefácio, instância estratégica: alguns exemplos na historiografia francesa da arte», in: *Anais do XXVIº Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*, (RIBEIRO, Marília Andrés; BRANCO RIBEIRO, Maria Izabel, orgs.), Belo Horizonte: C/Arte, 2007, p. 190-196. Encontramos nesses Anais outro artigo que apresenta e discute os mesmos historiadores: KERN, Mária Lúcia Bastos, «História da arte e a construção do conhecimento», p. 68-78. Os Colóquios que o Comitê (CBHA) organiza todo ano apresentam a síntese das principais linhas de pesquisa em História da arte no Brasil.

44. Sobre a constelação Benjamin, Warburg, Didi-Huberman, ler: PUGLIESE, Vera, «O anacronismo como modelo do tempo complexo da espessura da imagem», in: *Palíndromo. Teoria e História da arte*, n. 6, 2011, p. 13-51

45. O autor deste artigo redigiu o prefácio, intitulado «Passos e caminhos de uma teoria da arte», ao livro *O que vemos, o que nos olha*, São Paulo, ed. 34, 1998 [Ce que nous voyons, ce qui nous regarde, Paris: Minuit, 1992]. Apresenta ao leitor brasileiro o teor e a significação do livro no campo da historiografia francesa da arte, desde Marin e Damisch.

burg, por volta do ano 2000, um modelo de confirmação e consolidação. Desde o início dos anos 1980, sua historiografia é tecida numa teoria crítica que ocupa todos os terrenos possíveis da discussão epistemológica para renovar a História da arte e dar a ela um teor pós-panofskyano. Na verdade, esse projeto já era o projeto de Marin e Damisch. «Pós-panofskyano» é o historiador da arte que deve valorizar no seu material de trabalho o conteúdo crítico das imagens como imagens, evitando sua redução por interpretações unívocas. Para Didi-Huberman, influenciado pelo paradigma «crítico» da psicanálise, toda imagem envolve «sintomas» e estratos de «não saberes» irredutíveis, relacionados com a multiplicidade de temporalidades que presenciam. Sua história foi construída por meio de livros que privilegiam artistas, pensadores, críticos (Fra Angelico, Giorgio Vasari, Panofsky, Georges Bataille, Carl Einstein, Warburg, Giacometti, Duchamp, Benjamin, Brecht, os minimalistas, Pasolini, Agamben etc.), que instigam uma História da arte que tende sempre a se tornar uma filosofia *prática* e temporal da imagem. A obra de Didi-Huberman, ainda em curso, consiste no estudo amplo, lento e seguro de todas as fontes críticas que, tanto no domínio da produção artística quanto no da produção historiográfica e teórica, possibilitam montar uma genealogia de predecessores legitimando seu projeto de renovação da História da arte. Didi-Huberman cria assim um *pantheon crítico* que funciona como um potente andaime epistemológico e histórico. Ele resgatou pensadores e historiadores que a tradição historiográfica negligenciava ou se recusava a integrar, porque representavam problematizações e modos de pensar que desafiavam uma certa segurança científica. Dois livros sintetizam o projeto: *Diante da imagem*<sup>46</sup>, 1990, *Diante do tempo*<sup>47</sup>, 2000. Neles, Didi-Huberman desconstrói os modelos de problematização, construção e interpretação lineares da história e da arte. Ultimamente, Didi-Huberman tenta pensar a imagem como «vagalume» portador de esperança no meio das sombras contemporâneas.



46. DIDI-HUBERMAN, Georges, *Diante da imagem. Questão colocada aos fins de uma história da arte*, São Paulo: ed. 34, 2013

47. DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant le temps*, Paris: Minuit, 2000.



No início de *Diante da imagem*, Didi-Huberman propõe que olhemos uma *Anunciação* de Fra Angelico no convento San Marco de Florença – que data de mais de cem anos antes da «História da arte» vasariana – e que questionemos a predominância das noções de visível e legível no discurso historiográfico. Quais são os defeitos congênitos da historiografia tradicional?: 1) ser uma [re]«construção humanista das obras de arte, elaborada por uma disciplina fundada em seus princípios nas categorias de ideia, de invenção e de imitação, na teoria do desenho e no culto ao autor»<sup>48</sup>; 2) conceber toda imagem de arte como transparência mimética sobre um sentido ideal, um referente, e dobrar o visível pela legibilidade que resulta do saber iconológico, histórico e simbólico a seu respeito. Desde Vasari e sua narrativa do «renascimento» das artes, a História da

48. REBECCHINI, Guido, «Temporalité de l'œuvre d'art...», *op. cit.*, p. 462.

arte resulta de uma «leitura» que torna as imagens da arte legíveis e sábias, atribuindo ao «ver» sua pretensa verdade. Assim entendida, ela consagra os valores que ela legitima *a priori*. Por meio de uma argumentação rigorosa, Didi-Huberman mostra como, de Vasari a Hegel, a História da arte consiste na busca dos signos que, no sensível da imagem, constroem um sentido «esquemático» e «sintetizado» pelo discurso científico. É essa síntese do «ver» e do «saber» que Didi-Huberman critica. Sua Historiografia consiste em abrir, nas imagens, o desconhecido e o «invisível» que elas abrigam. Mas, se ele transmuta também esse «não saber» em texto, sua pesquisa começa sempre com o confronto com o acontecimento-imagem. É nesse sentido que a epistemologia didi-hubermaniana, cujo êxito internacional se confirma há anos, envolve disciplinas do pensamento que antes não costumavam alimentar a História da arte de maneira tão determinante. Tal historiografia, que também é uma teoria e uma filosofia da imagem, segue um caminho que condiz com as fortes mudanças que seu material de trabalho conheceu no decorrer das últimas décadas do século XX: a arte, as artes visuais e outras. As inquietações de Didi-Huberman e a trilha sólida que elas traçam criam uma História da arte que sabe se renovar e que, frente às revoluções estéticas, concebe-se com intensidade crítica. Um *texto* novo corresponde a uma *textura* artística nova. É isso que legitima e torna tão potente esse olhar novo, alimentado por problematizações críticas sempre conceituadas. A arte na sua história é considerada um grande *complexo* de imagens. Resumiremos o espírito dessa História da arte com as palavras do mestre Damisch. Nas primeiras páginas de sua *Origem da perspectiva* – livro que revista e investiga um potente paradigma histórico das artes e do conhecimento – Damisch recomenda uma disciplina

que não pretenderia fornecer a última palavra a propósito de tudo, que não saberia ser praticada enquanto tal, senão sob a condição expressa de que o termo que dá seu nome a essa disciplina [a arte] fosse problematizado por ela e não passasse por natural, e que a questão dos diferentes usos aos quais [o nome de “arte”] se presta, como a de sua significação última, ficasse constantemente presente no horizonte da pesquisa, como também aquela que constitui seu recíproco: se existe história, do que é a história? Com essa consequência que a história nunca é melhor, senão lá onde ela se mede com objetos que escapam por parte às suas presas e que impõem de modular novamente seu conceito.<sup>49</sup>

49. DAMISCH, Hubert, *L'origine de la perspective*, (1987), Paris: Flammarion, col. «Champs», 1994, p. 14.

A necessidade da autocrítica e autoavaliação foi formulada por Chastel quando, frente às extensões sempre maiores da História da arte, ele aconselhava que se fizesse uma análise de suas origens. Podemos considerar que sua aparente «disseminação»

em vários ramos do conhecimento sociohistórico tem a virtude, – sobretudo quando adota a forma de uma hiper-hermenêutica e de uma rememoração de pensamentos e metodologias esquecidos ou negligenciados, por Didi-Huberman, por exemplo –, de ampliar e complexificar seu sistema: a arte tem funções múltiplas, sim. E, em vez de se alienar na Historiografia geral, como pensava Chastel, ela enriquece seu território. Cabe agora aos «historiadores» da arte convencer os «historiadores» de respeitar sua identidade múltipla. No Brasil, precisamos parar de reduzir a História da arte a um anexo da História geral. Precisamos atribuir a ela força institucional e acadêmica. Toda universidade federal deveria oferecer uma graduação em História da arte. Enquanto isso não acontecer, o Brasil continuará defasado nesse aspecto, apesar do valor e do empenho de seus docentes e do mercado editorial.

## Referências

- BELTING, Hans. *Bild-Anthropologie*, München: Wilhelm Fink Verlag, 2001.
- BELTING, Hans. *Após o fim da história da arte*, (1985) São Paulo: Coisac Naify, 2012.
- CHASTEL, André. «Histoire de l'art et histoire», *Encyclopaedia Universalis*, vol. «Enjeux», 1989, p.491-498.
- DAMISCH, Hubert. *L'origine de la perspective*, (1987), Paris: Flammarion, col. «Champs», 1994.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem*. Questão colocada aos fins de uma história da arte. (1990), São Paulo: ed.34, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: ed.34, 1998 [*Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris: Minuit, 1992].
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente*. História da arte e tempo dos fanstamas segundo Aby Warburg, (2000). Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant le temps*, Paris: Minuit, 2000.
- DILLY, Heinrich. «Heinrich Wölfflin: histoire de l'art et germanistique entre 1910 et 1925», in: *Histoire et théories de l'art. De Winckelmann à Panofsky*. Revue Germanique Internationale, n° 2, Paris: PUF, 1994.
- FAURE, Élie. *Histoire de l'art. L'art antique*. Prefácio à edição de 1921, Livre de Poche, p.32 (*História Antiga. História Medieval*. História Moderna. São Paulo: Martins Fontes).

- FOCILLON, Henri. *Vie des formes*, (1943). Paris: PUF, col. Quadrige, 1984, p.1 (*A vida das formas, seguido de Elogio da mão*. Lisboa: Edições 70).
- GOMBRICH, Ernst Hans. *Arte e ilusão*. Um estudo da psicologia da representação pictórica, (1960), São Paulo: Martins Fontes, (4ª ed.), 2007.
- GUINZBURG, Carlos. *Medo reverência terror*. Quatro ensaios de iconografia política. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- HASKELL, Francis. *L'amateur d'art*. Paris: Livre de Poche, col. références / Art, 1997.
- HORMANN, Michael. «André Chastel. Sa correspondance. Ses méthodes», in: *André Chastel. Histoire de l'art & action publique*, catálogo de exposição, Paris: INHA, 2013, p.5 sq. <http://blog.apahau.org/le-catalogue-de-l'exposition-andre-chastel-inha-8-fevrier-6-avril-2013/>.
- HUCHET, Stéphane (org.). *Fragmentos de uma teoria da arte*. São Paulo : Edusp, 2012 (textos de Daniel Payot, Georges Didi-Huberman, Jean-Luc Nancy, Jean-Marc Poinot, Philippe Dubois, Philippe Lacoue-Labarthe, Roland Recht, Stéphane Huchet e Yve-Alain Bois).
- HUCHET, Stéphane. «O prefácio, instância estratégica: alguns exemplos na historiografia francesa da arte», in: Anais do XXVIº Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, (RIBEIRO, Marília Andrés; BRANCO RIBEIRO, Maria Izabel, orgs.), Belo Horizonte: C/Arte, 2007, p.190-196.
- KERN, Mária Lúcia Bastos. «História da arte e a construção do conhecimento», in: Anais do XXVIº Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte, (RIBEIRO, Marília Andrés; BRANCO RIBEIRO, Maria Izabel, orgs.), Belo Horizonte: C/Arte, 2007, p.68-78.
- Le Brésil, in: *Perspective*, La revue de l'Institut National d'Histoire de l'Art, 2013 – 2, Paris.
- MARIN, Louis. *Détruire la peinture*, (1977). Paris: col. «champs», 1997.
- MURPHY, Howard. «Meaningful Form. The Changing Boundaries between Anthropology and Art History», in: *The Challenge of the Object*. 33rd Congress of the International Committee. Congress Proceedings – Part 4, Nürnberg: Verlag des Germanisches Nationalmuseums, 2013
- PANOFSKY, Erwin. *Idea*, (1924). São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- POMMIER, Édouard. «Winckelmann: l'art entre la norme et l'histoire», in: *Histoire et théories de l'art*. De Winckelmann à Panofsky, Revue Germanique Internationale, n°2. Paris: PUF, 1994.
- PUGLIESE, Vera. «O anacronismo como modelo do tempo complexo da espessura da imagem», in: *Palíndromo*. Teoria e História da arte, n° 6, 2011, p.13-51.
- REBECCHINI, Guido. «Temporalité de l'œuvre d'art et anachronisme», in: *Perspective*. La revue de l'Institut National d'Histoire de l'Art, 2010/2011 – 3.
- RECHT, Roland, «A escritura da História da Arte diante dos Modernos», in: *Fragmentos de uma Teoria da Arte*. (HUCHET, Stéphane, org.). São Paulo: edusp, 2012.
- RECHT, Roland. *Regarder l'art, en écrire l'histoire*, Aulas no Collège de France (2009-2012), in: <http://www.college-de-france.fr/site/roland-recht/#course>.

SCHLOSSER MAGNINO, Julius. *La letteratura artistica*. (1924), La Nuova Italia, 1996.

SETTIS, Salvatore. *Futuro del «classico»*. Torino: Giulio Einaudi editore, s.p.a, 2004.

WARBURG, Aby. *A renovação da Antiguidade pagã*. Contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Réflexions sur l'histoire de l'art*. (1940), Paris : Flammarion, col. «Champs», 1997.

WOOD, Christopher S. *Forgery, Replica, Fiction: Temporalities of German Renaissance Art*. Chicago: University of Chicago Press, 2008.