

A condição da imagem Da imagem e de suas questões

The condition of the image From the image and its questions

Daniela Queiroz Campos

Doutora em História pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Professora da Universidade do Estado de Santa Catarina (UFSC) - camposdanielaqueiroz@gmail.com

Resumo

O presente artigo objetiva traçar um breve histórico e levantar questões acerca das narrativas sobre arte e imagem. De tal feita, foi elaborado levantamento e concisa análise de textos fundamentais para a compreensão da imagem numa tradição ocidental. O início da questão parte da própria palavra imagem e de sua correspondente latina, a palavra *imago*. Problematizou-se a considerada primeira narrativa de história da arte – Vidas, de Giorgio Vasari – com o intuito de analisar uma tradição então iniciada, ou “inventada”, de história da arte. Após Vasari, muitos outros escreveram história da arte e foram aos poucos modificando aquela que no século XIX veio a transformar-se numa disciplina acadêmica. O levantamento histórico almeja encorajar profissionais de diversas áreas do “conhecimento imagem” a abordarem teorias de uma disciplina que vem apresentando abertura e – segundo as prerrogativas de Aby Warburg, Hans Belting, Didi-Huberman, Horts Bredekamp, entre outros – tem a imagem como questão.

Palavras-chave: Imagem. História da arte. Teoria.

Abstract

This article aims to draw a brief history and raise questions about narratives of art and image. As such, a survey and concise analysis of fundamental texts for understanding the image in a Western tradition was elaborated. The question starts from the word image itself and from its Latin counterpart, the word *imago*. Problematized the matters of the considered to be the first narrative of art history – Lives, of Giorgio - in order to investigate how a tradition of writing a history of art had begun. After Vasari, many others wrote art history and gradually modified that which in the nineteenth century came to be transformed into an academic discipline. The historical survey aims to encourage professionals from several areas of "image knowledge" to use the theories of a discipline that is open and - according to Aby Warburg, Hans Belting, Didi-Huberman, Horts Bredekamp and others - has the image as a matter.

Keywords: Image. Art history. Theory.

Recebido em: 05/07/2017

Aceito em: 22/10/2018

¹ O presente ensaio apresenta questões teóricas acerca da imagem levantadas durante doutorado em História – realizado junto ao Programa de Pós Graduação em História [PPGH] da Universidade Federal de Santa Catarina [UFSC] sob a orientação da Professora Doutora Maria Bernardete Ramos Flores e com realização de estágio doutoral na École des Hautes Études en Sciences Sociales [EHESS] de Paris sob a orientação do Professor Doutor Georges Didi-Huberman, ambos com bolsa CAPES - e no decorrer de Pós-doutorado – desenvolvido junto ao Centre de Théorie et Histoire de l'Art [CETHA] da EHESS sob a supervisão do Professor Doutor Georges Didi-Huberman e com bolsa consentida pelo CNPq.

Da imagem. A imagem não é isso, nem aquilo. A imagem é tudo isso. O presente ensaio tem esta singular questão. Para dissertar sobre tais questões, penso sobre quais as relações os homens vêm construindo com as imagens ao longo dos tempos. “Somos uma sociedade da imagem” é uma afirmação que costumamos ouvir das mídias e de estudiosos. Somos cercados por imagens dos mais diversos tipos, tempos, em uma infinidade de modos e formas. Essas imagens chegam até nós por meio de abundantes suportes, tais quais páginas de livros, revistas e outdoors. Todavia, hoje elas vêm até nós, principalmente, por meio de telas. E não são mais aquelas alhures emolduradas, são telas de vídeo, sejam de vidro, plasma ou LED. Poderia escrever que hoje impera a imagem midiática; entretanto, não são somente essas as que são dadas a ver nessas telas de vidro. As imagens que perpassam nossas vidas não são, exclusivamente, imagens atuais, são imagens de uma infinidade de tempos. Somos diariamente interpenetrados por imagens.

Somos uma sociedade de imagens. Um dos meios de comunicação mais marcantes de nossos tempos, a televisão, é uma caixa difusora de imagens e sons. As imagens estão nas páginas dos jornais e revistas, nas telas do cinema, nos computadores. Enfim, elas imperam na internet. Lidamos diariamente com imagens, em especial midiáticas. Nosso mundo é formado por elas. Conforme afirma Durand (2010, p. 33), “as difusoras de imagens – digamos a ‘mídia’ – encontra-se onipresente em todos os níveis de representação da psique do homem ocidental ou ocidentalizado. A imagem midiática está presente desde o berço até o túmulo [...]”.

O advento da fotografia modificou consideravelmente o mundo da imagem. Para Georges Didi-Huberman², o museu imaginário não foi uma invenção de André Malraux, o primeiro livro de fotografia já se constituiu como um museu imaginário. Grandes homens da imagem do final do século XIX e do início do século XX debruçaram-se sobre esse transformar imagético o qual constituirá a fotografia. Walter Benjamin, Carl Einstein, Aby Warburg, André Malraux tiveram suas obras e suas questões interpenetradas por este aparato, por este reproduzir imagético. Uma história da arte e uma história da imagem modificam-se, sobremaneira, naquela efervescente transição de séculos.

² Georges Didi-Huberman abordou tais questões referentes ao Museu Imaginário de André Malraux e a chamada era da reprodutibilidade técnica das imagens na conferência intitulada *La reproductibilité de l'art et l'ouverture du champ imaginaire* realizada no dia 16 de setembro de 2013 na La Chaire du Louvre em razão do ciclo de conferências *L'Album de l'art à l'époque du Musée imaginaire*, par Georges Didi-Huberman.

Além de transformar o museu e a própria historiografia da arte, a máquina fotográfica também transformou o homem comum em um produtor de suas próprias imagens. A imagem é a presentificação da ausência. Traz a felicidade daquele dia que já passou, a imagem daquilo que já não somos e dos queridos que já não são como nas fotografias. A imagem é distância, ou melhor, a imagem é distanciamento. “A imagem sempre está fora de nossos olhos” (SOUZA, 1981, p. 3). No exato momento em que reconhecemos a imagem, esta desaparece. A imagem é inapreensível. Entretanto, não precisa ser de alguma coisa. Essa é uma de suas potências.

UMA IMAGEM ENTRE MEMÓRIA E SEMELHANÇA

A imagem apresenta a própria ausência nela contida. É marcada pela ausência desde a etimologia de sua palavra. Uma das primeiras imagens humanas foram sepulturas, traços sobre ossos, cadáveres pintados, sarcófagos, túmulos, máscaras funerárias, baixos-relevos em sepulturas, catacumbas, urnas para ossadas. No entanto, Régis Debray escreveu que seria uma “[...] banalidade verificar que a arte nasce funerária” (DEBRAY, 1994, p. 22).

A morte reside na própria palavra “imagem”, a qual se origina da palavra latina, *imago*, a qual significava *máscara mortuária*, a cera moldada no rosto do morto. Tal máscara não permanecia no sepulcro nem era colocada nas paredes brancas de museus, os quais nem sequer pretendiam existir. Ela era guardada, ou melhor, exposta na casa dos familiares do morto. Assim, a religião que cultuava os que já se foram, exigia do morto que sobrevivesse pela imagem. A imagem “[...] nasceu, assim, da morte para prolongar a vida e apresentou, com isso, as noções de duplo e memória. A imagem tinha o papel de recompor o homem, cujo corpo se decompõe pela morte. [...] Ela teve o caráter mágico de proteger os vivos da visão do corpo putreficado” (KERN, 2006, p. 23).

A imagem duplica, transforma-se em duplo do rosto morto, um duplo do antepassado. Ao configurar-se como imagem ele passa a existir pela segunda vez. A *imago* pode ser considerada semelhança por contato (Didi-Huberman, 1997), já que era feita sob pressão, consistia na cera pressionada sobre o rosto do morto. Com isso, suscitava a noção de memória, e, por conseguinte, deu origem à palavra imagem – assim como à noção de morte. A imagem era a memória que os vivos guardavam dos mortos, não deixando de ser uma sobrevivência.

Se a imagem suscita a morte, também suscita crença. Essa crença pode estar representada de distintas formas, em diferentes imagens, de diversos momentos históricos. Debray situa três

diferentes momentos na história do visível: o momento do olhar mágico, o do olhar estético e o do olhar econômico. “O primeiro suscitou o ídolo; o segundo, a arte; o terceiro, o visual” (DEBRAY, 1994, p. 43). Mas seja qual for o motivo, para Georges Didi-Huberman (2014), toda obra de arte está ligada, em menor ou maior grau, ao mundo das crenças. Imagens nos fazem crer e talvez mais importante do que isso, são capazes de nos fazer imaginar, “para saber é preciso imaginar. [...] Não invoquemos o inimaginável” (DIDI-HUBERMAN, 2004, p. 17, tradução nossa). A imaginação não deixa de se configurar como crença. Precisamos, pelo menos, tentar crer na imagem para então imaginá-la. Sendo pelo olhar mágico, estético ou econômico, suscita um olhar de crença, seja ela, mágica, artística ou simplesmente visual. Diante de uma imagem, acreditamos nela. Ali naquele momento, se torna verdade.

Se, para a atual sociedade, viver é sinônimo de respirar, para os antigos gregos viver era sinônimo de ver. Para eles, perder a visão era morrer. “Nós dizemos ‘seu último suspiro’; quanto a eles, diziam, ‘seu último olhar’. Pior do que castrar o inimigo era vazar-lhe os olhos. Édipo, um morto com vida. Eis aí realmente uma estética vitalista” (DEBRAY, 1994, p. 23). Assim, na Grécia Antiga esse objeto do ver – a imagem – estava intimamente ligada a reprodução do real (KERN, 1975, p. 2).

Se na Antiguidade Grega a imagem era o simulacro, era mais do que isto. Platão expulsa a imagem do reino da metafísica, expulsa a retórica e a pintura de uma lógica que constitui a razão metafísica. A imagem não corresponde à verdade na lógica platônica, portanto a mesma não é passível de ser integrada a uma dialética. O método de verdade de Sócrates, do qual Platão e Aristóteles tornar-se-ão herdeiros, obedecia a uma lógica binária que, na filosofia grega, era o único método para a busca da verdade. A verdade era diretamente relacionada ao raciocínio binário, hoje denominado de dialética. Assim, a imagem passou a ser desvalorizada em virtude de sua ambiguidade. A imagem pictórica ligada ao conhecimento sensível se opunha ao conhecimento racional e, por conseguinte, era inferiorizada.

O platonismo acaba por ‘fundar’ o pensamento acerca da atividade artística no mundo ocidentalizado, a partir de premissas desencorajadoras (CAUQUELIN, 2005). Platão não funda uma teoria positiva da arte, porquanto o que escreve era uma tese onde prevalecera o pouco valor da arte. Seja como for, ele foi o responsável pela inclusão da arte em uma ordem filosófica.

Se na Grécia Antiga, a imagem não é nem a verdade nem o real, ela é a mimese. A imagem artística está inteiramente relacionada à reconstrução do real. A mimese para Platão teria a tarefa de domesticar a imagem rebelde, dando-a uma origem na ordem da natureza, ou melhor, da verdade. A imagem, ao se atrelar à mimese, restabelece a coerência com o universo.

A pintura, na teoria platônica, baseia-se em dois argumentos: um proveniente da mimese e outro da definição do discurso persuasivo (LICHTENSTEIN, 1994). A pintura foi condenada não somente pelo seu caráter imitativo, mas por ser uma imagem com efeito retórico. O poder de ilusão, próprio da imagem, também a condenava. Não obstante, somavam-se a estes dois argumentos, a sedução de suas cores que constituíam objeto de sua sentença. Desse modo, pode-se afirmar que diante da imagem, a filosofia grega sabia estar diante da crença e de seu poder de sedução. Se Platão pode não ter escrito uma teoria positiva da imagem pelas inúmeras ressalvas de sua posição filosófica diante dela, não se pode acusá-lo de ter desconhecido o poder das imagens. Platão avaliou muito bem um grande risco imagético, o poder de verdade, de sedução e de ilusão.

Em sua *Poética*, Aristóteles (2011) abordou questões sobre mimese, verdade, verossimilhança e recepção estética. Abordou questões até hoje fundamentais na discussão sobre a imagem, a arte e o artístico. Em sua obra, a arte estaria em um conjunto de atividades, as quais buscavam escapar da ordem e da organização, de uma racionalidade discursiva. Deste modo, ela abordava a emoção e o prazer da ornamentação.

Sublinhar a não existência de uma teoria aristotélica da pintura, é de singular importância. A pintura não é objeto de nenhum tratamento teórico particular pelo qual se possa diferenciá-la, em sua natureza, de outras atividades miméticas. O uso das teorias aristotélicas da imagem implica em sua autonomia diante do texto escrito, uma vez que se apropria, para a pintura, de categorias não escritas especificamente para ela. Contudo, se não existe uma teoria aristotélica da pintura, os textos de Aristóteles oferecem condições para uma teoria da representação visual. Se em seus escritos não se conclui uma análise sistemática da pintura, apontam muitos elementos os quais possibilitam uma teoria pictórica. Deste modo, da *Poética* e da *Retórica* servirão como embasamento de parte das teorias sobre pintura a partir do Renascimento.

Assim, poderíamos dizer que Aristóteles funda uma teoria positiva da pintura. A imagem começa a ser analisada, pensada e avaliada, a partir de qualidades próprias, sejam pictóricas ou poéticas. Em Aristóteles, o belo é detentor de autonomia. Ocorre uma legitimação das liberdades

artísticas próprias da produção das artes miméticas e seu prazer estético e mimese torna-se também produção. Ela produz como a natureza o faz. Contudo, esse objeto torna-se ficção – um artefato. Que é considerado tão real quanto o naturalmente produzido, mas que não é passível de ser avaliado pelos mesmos critérios. Neste momento, a mimese não faz a tríade com o bom, o verdadeiro e o belo. Ela é o verossímil.

UMA IMAGEM ENTRE VISIBILIDADE E INVISIBILIDADE

Se os gregos – em especial nos escritos de Platão e de Aristóteles – são fundantes para pensar imagem no ocidente, a cristandade também o é. Primeiro, torna-se necessário colocar que o livro sagrado dos cristãos – a Bíblia – fora difundida em língua grega. O considerado segundo fundador do cristianismo – São Paulo – era um judeu helenizado. Se os traços de uma cultura helenizada na cristandade são perceptíveis, não se pode deixar de colocar a grande influência que esta recebeu do monoteísmo judaico. Jesus Cristo nascera em terras onde o judaísmo era operante. Dessa religião pode-se situar a inicial proibição das imagens no cristianismo, perdurada por séculos no mundo ocidental.

A imagem de Cristo fora feita à semelhança de Deus. Sua imagem provavelmente seja o rosto humano mais retratado e reproduzido no Ocidente cristão. Um rosto construído a base de pouco – o véu de Verônica (FRUTAZ, 1954; PROENÇA, 2004) – ou nenhum registro estético. A face que marca, em especial, o catolicismo, é por si só uma imagem crença.

Cristo torna-se Cristo mais pela morte do que pelo seu nascimento. Sua morte e seu ressuscitar marcam o mundo das crenças, na própria imagem vista ou não vista. Marca um invisível revelador, que nos olha, nos toca e um invisível que se tornou visível. Tal invisibilidade iniciou-se com a visão do sepulcro abandonado pelo corpo de Jesus Cristo. O corpo morto invisível tornou-se uma aparição, e com isso, visível.

O invisível do corpo tornou-se a visão da crença e “nada, justamente. E é esse nada – ou esse três vezes nada: alguns panos brancos na penumbra de uma cavidade de pedra –, é esse vazio de corpo que terá desencadeado para sempre a dialética da crença” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 42). Maria, Maria Madalena e Pedro-Simão viram a cavidade escura de uma pedra, a penumbra e os pedaços de pano branco. O corpo de Cristo torna-se invisível para tornar-se visível para todo o sempre. “Uma aparição de nada, uma aparição mínima: alguns indícios de um desaparecimento.

Nada a ver para crer em tudo” (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 42), foram incontáveis as imagens que buscam tornar visível aquele invisível.

A fé, no contexto do *Noli me tangere*, está diretamente relacionada à noção de visão – noção do ver. Aqui, a fé consiste em enfrentar o invisível, entrar no vazio e mais uma vez, a imagem e a visão são marcadas pelo distanciamento. A distância que reside entre a imagem e o olhar e a distância que reside na interpretação da própria imagem. É a imagem que desaparece mediante o reconhecimento. “Por outro lado, o reconhecimento difícil, incerto, duvidoso carrega a questão da fé. Esta não consiste em conhecer o conhecido, mas se confiar ao desconhecido (e certamente não tomá-lo como um substituto do conhecido: porque isso seria a crença e não a fé)” (NANCY, 2003, p. 37), ou seja, ocorre fé no esvaziamento da imagem. Fé que não tem nem precisa da confiança na imagem, em razão de estar justamente em seu vazio.

Dentre vazios e invisíveis a arquitetura das igrejas se transformará, desde a Idade Média, quase em um cemitério. O recalque do corpo perdido transformou as igrejas em verdadeiros museus de mortos. A Igreja Cristã une o lugar de crença ao local de morte. Desse modo, a imagem cristã inicia-se com a morte. Os sarcófagos e as catacumbas apresentam os primeiros vestígios de imagem na cristandade. A partir do século IV, a imagem ensaia sua aparição cristã por meio da morte. As imagens – que não nas tumbas – tiveram que aguardar quase três séculos para começarem a surgir neste universo cristão. Elas só iniciam o processo de aparição maciça nessa Igreja no século VIII.

O ocidente cristão reabilita a imagem de Jesus Cristo e em seguida uma amplitude de imagens sacras passa a fazer parte desse novo cenário cristão formado. A construção de uma imagem de Cristo foi sucedida pela imagem de sua mãe – Maria – que por sua vez, fora sucedida pelas imagens dos santos. Assim, a partir do século VIII, a Igreja se utiliza da imagem. Utilização que só mostrar-se-á ampliada e difundida com o passar dos séculos. A imagem mostrou ao cristianismo o imenso poder o qual ela suscitaria em seus fiéis. Mostrou seu domínio, sua força, sua pedagogia. Se a imagem pode se configurar como crença – como tautologia, como fé – também se configura como poder.

Imagem. Crença. Poder. Três palavras que parecem não se dissociar. Na antiga França, após a morte do rei, era sua imagem que representava o poder do real e não o novo rei vigente. Este só mostrar-se-ia em público, ou em cerimônias reais, após quarenta dias da morte do

antecedente (DEBRAY, 1994). Por quarenta dias, o novo rei governava sob a imagem do antigo. Em vista disso, a própria imagem configura-se como poder político. A imagem, na vida política, era valorizada de tal maneira que na Roma da Antiguidade apenas os mortos ilustres tinham direito a ela e, após algum tempo, os homens vivos ilustres também o tiveram. O cidadão comum e a mulher romana só adquire esse direito tardiamente, no fim da era republicana.

Na França, Luís XIV – o Rei Sol – ilustra primorosamente as mudanças nas representações de poder: a imagem, a aparência configurando-se como novas armas (BURKE, 1994). As imagens do Rei Sol foram projetadas em telas, mármore, bronzes, papéis, ouro, óperas e até mesmo em rituais da corte (ELIAS, 2001). Luís XIV utilizará o poder político na representação por imagem de um modo ímpar até então. Essa “fabricação” do monarca serviu como modelo para um sem número de reis de diversos lugares e épocas. Modelo seguido pelo Imperador brasileiro D. Pedro II, no século XIX, época em que a dinastia dos Bourbons já havia sido deposta na França. Assim como a imagem do Rei Sol, a imagem do nosso “monarca dos trópicos” fora moldada desde sua infância, o império criou sua imagem baseada em seu rei (SCHWARCZ, 1999).

Jesus Cristo – cujo nascimento pode ser considerado marco temporal da sociedade ocidental – teve sua aparência inventada. Todavia, tal invenção foi tão afortunada que tal imagem foi apropriada e transformou-se na imagem do herói republicano brasileiro: Tiradentes, nosso herói-mártir. A imagem do herói republicano, também foi criada após a sua morte. Uma vez que “a escassa documentação bibliográfica e a inexistência de retratos de época ou descrições pormenorizadas deixaram os artistas livres para criar. Sua vida lacunosa é parasitada pelo mito” (MILLIET, 2001, p. 139). Consequentemente, a imagem do herói foi feita à semelhança da imagem humana de Deus (CARVALHO, 2006).

Imagens foram, e ainda são, produzidas pelos mais diversos motivos. Encontram-se nos mais díspares locais em diferentes sociedades. Podemos pontuar que homens e mulheres seguiram produzindo imagens. Essas, ora foram moldadas para tornar presente a ausência do morto, ora pintadas para registrar animais selvagens que marcavam aquilo cujo homem já não era. Com isso, identifica-se que deuses, ninfas, Cristo, heróis e líderes também foram transformados em imagens.

UMA HISTÓRIA DA ARTE, UMA HISTÓRIA DAS IMAGENS

Os primeiros textos a levantarem questionamentos teóricos acerca da imagem não eram – e não pretendiam ser – história da arte. Os textos de Platão e Aristóteles – escritos por volta de 400/300 a.C. – levantaram problemas primeiros acerca da imagem com base na filosofia socrática. Grosso modo, Platão em *República* atrelara imagem ao simulacro e Aristóteles, em sua *Poética*, propôs certa legitimação da atividade artística. Em Roma – do século I d.C. – Plínio, o Velho, escreveu consideráveis dados sobre artistas e suas técnicas em sua *História Natural*.

No Renascimento, torna-se visível um movimento de legitimação da arte e de sua história, ambas começaram a ganhar forma e a serem anunciadas pelos primeiros tratados de pintura. Cennino Cennini escreveu um desses primeiros textos no final do século XIV em que empregou termos de artes ainda utilizados, como: desenho, maneira, modernidade, natural e colorir. Atualmente, o tratado de pintura mais conhecido é o de Alberti, do século XV. Em suas páginas, está a célebre definição do quadro como janela do mundo. Entre aqueles séculos muitos tratados foram escritos, outro bastante conhecido é o Leonardo Da Vinci, também do século XV.

Com o Renascimento italiano, o conceito e a criação artística começam a ter seus contornos modificados. Com o pensamento antropocêntrico, o conceito de criação artística inicia-se como campo de reflexão. As imagens, sejam pinturas ou esculturas, passaram a ter estatuto de arte liberal. Assim, o artista não seria mais um mero artesão e passaram a pensar sobre a questão da arte. Com tais questionamentos as mudanças de paradigmas tornaram-se possíveis.

Leonardo da Vinci foi um desses homens que além de fazer arte questionou e escreveu acerca do próprio posicionamento social e cultural da atividade artística. Ele reivindicou, não somente, ser considerado artista como também a equiparação da arte à poesia. Assim, estabeleceu a alteridade da arte como forma de conhecimento que lhe era próprio e defendeu a igualdade dos artistas com os poetas, músicos e arquitetos. Na poesia e na pintura, “[...] desde Da Vinci, a comparação entre os méritos respectivos de ambas essas artes tem sido um exercício tradicional a que se dedicam todos os defensores da pintura e os amantes de quadros, ou seja, todos aqueles que decidem pegar a pena e a louvar a superioridade do pincel” (LICHTENSTEIN, 1994, p. 121), ou seja, utilizar-se das letras para defender a supremacia dos traços e das cores, a paradoxal atividade de utilizar-se do político para defender o pictórico.

As ideias e as discussões sobre a criação artística e o lugar social ocupado pelos pintores, escultores e arquitetos encadearam a produção de um primeiro escrito sobre a arte e seus artistas. Tal escrito intitulava-se *Vidas dos melhores pintores, escultores e arquitetos* (VASARI, 2011) e o fora escrito pelo toscano Giorgio Vasari (BAZIN, 1989) e consiste em uma biografia daqueles que o autor considerava grandes pintores, escultores e arquitetos. “A primeira edição de suas *Vidas*, que aparecem em 1550, adota a ideia de uma classificação – que em si não se importaria – e obtém uma evolução que conduz da rigidez bizantina até a expressão soberana de Michelangelo [...]” (THUILLIER, 2006, p. 84). No livro, foram redigidas mais informações sobre a vida dos artistas do que sobre suas obras propriamente ditas. Em 1568, a sucessão bibliográfica recebera uma segunda edição significativamente ampliada e inúmeras edições em diferentes línguas. A obra levava em consideração uma espécie de evolução na criação artística, evolução que chega ao ápice com o nome de Michelangelo, o grande mestre de Vasari.

Creditamos a Giorgio Vasari a invenção de um processo de historiografia da arte, o qual pode ser considerado o primeiro historiador da arte. Segundo Didi-Huberman (1990), a história da arte, a arte e o renascimento, constituem uma tríade inventiva. Contudo, a história da arte não nasce unicamente naquele momento histórico. O autor questiona se a história da arte teria “realmente” nascido algum dia. Da tradição historiográfica e filosófica grega à tradição de crônicas e elogios florentinos, a história da arte sempre se reinventou. Neste sentido Didi-Huberman (2013) afirma que o discurso histórico não nasce, recomeça.

Vasari “começa” sua história da arte numa empreitada que foi concebida como a morte da arte antiga. A Idade Média foi considerada a grande culpada por tal morte da arte, pelo seu processo de esquecimento. Este recomeço de Vasari fora fundante não apenas para a história da arte, como para o próprio fazer artístico da época, tal qual está assinalado no próprio título na primeira edição da obra. A pintura, a escultura e a arquitetura eram consideradas as três artes para Vasari e a criação artística estava diretamente implicada em um conhecimento aprofundado de um ofício. Ele ressalta a superioridade do desenho em detrimento da cor no fazer artístico, articula a ideia do desenho à ideia de um projeto, um elemento indispensável para o fazer artístico. A consolidação da arte como a prática do desenho e o atrelamento destas três artes, pintura, escultura e arquitetura se associara ao que – no decorrer do século XVI – se denominava de “artes maiores”. Vasari também escreve sobre o que depois se denominaria de “artes menores”.

No findar do século XVIII emerge a história da arte como disciplina sistematizada. O século do Iluminismo não é apenas o século da filosofia da estética, da crítica e dos museus, nele também “renasce” uma história da arte. O historiador alemão, Heinrich Winckelmann, modifica a história da arte biográfica pautada na figura do artista. Segundo Stephane Huchet (2014), é no século XVIII com Winckelmann, que a história da arte teria surgido como disciplina sistematizada.

Em seu mais conhecido livro – “História da Arte na Antiguidade” de 1764 (1975) – descreveu de forma apaixonada as condições sociais, culturais, econômicas, climáticas que teriam levado a Grécia a uma “perfeição estética”. Tratava-se um projeto de desenvolvimento do estilo, no qual a “essência da arte” deveria ser procurada na identificação histórica da obra e de toda a história da civilização. Uma das diferenças da obra de Winckelmann é que ele inicia sua análise com uma espécie de cenário para a obra, ou seja, descreve a sociedade grega antiga. Segundo Winckelmann (1975, p. 40), “o único meio de nos tornarmos grandes, é imitar os antigos”. Assim, a história da arte, proposta pelo autor, não se instaura apenas no passado, mas o invoca para analisar a sociedade de sua época de produção, alterando a forma de escrevê-la desde o século XVIII e instaurando a obra de arte ao seu momento, local e sociedade de produção.

Ainda no século XVIII, a história da arte é postulada como uma disciplina universitária fundamentada, sobretudo, na razão pura kantiana em detrimento da faculdade do gosto estético. Winckelmann “inventa” uma história da arte, a partir de então “entenda-se: a história da arte no sentido moderno da palavra ‘história’. História da arte como proveniente dessa Era das Luzes e, logo depois, da Era dos grandes sistemas – em primeiro lugar o hegeliano – e das ciências positivas [...]” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 13). A arte e a história da arte alteram-se naquele momento em que uma nova concepção filosófica inaugura um ideal de arte que deixara para trás os critérios normativos clássicos.

A história da arte instaurada no século XVIII e perpetuada no século XIX pautava-se significativamente por hierarquias artísticas e por distribuições cronológicas evolutivas das obras de arte. Esse conhecimento aplicava-se também nas coleções museológicas as quais se organizavam de semelhante maneira. As obras eram distribuídas e pensadas de acordo com a temporalidade de sua produção, por isso apresentavam-se, nos museus e nos livros, de forma linear. Acreditava-se que as obras apresentariam, nesta disposição, uma evolução a qual lhe era própria.

A historiografia da arte do século XIX apresentava-se pautada pelos sistemas filosóficos estéticos de Kant e Hegel. Com suas concepções formalistas, historicistas e do espírito do tempo. Os escritos de Hegel, em especial seu *Curso de Estética – O Sistema da Arte* (HEGEL, 2010), fixaram um sentido de progresso e de uma dita evolução necessariamente dialéticos que vão de uma tese a uma antítese. Ele interessava-se sobre arte, tanto que em seu *Curso de Estética* fez inúmeras alusões a obras de arte, sobre as quais possuía amplo conhecimento. Segundo Hegel, a produção artística está diretamente relacionada com seu contexto de produção – contexto geográfico e, sobretudo, contexto temporal. Tal instauração hegeliana levou séculos a ser notadamente desfeita na historiografia da arte.

A partir do século XIX, houve questionamento quanto à disposição e o entendimento cronológico linear das obras, bem como a hierarquização entre “artes menores” e “artes maiores”. Historiadores tornaram-se responsáveis por uma abertura da história da arte que se inicia – mesmo que bastante timidamente – no século XIX, mas que surtiu efeitos mais amplos e decisivos para a historiografia, a teoria e a filosofia da imagem apenas no século XXI.

Foi um professor universitário de história da arte e diretor do departamento de tecidos do Museu Austríaco de Artes Decorativas que contestou o estatuto de “Arte”, ainda no século XIX. Aloïs Riegl fez um recuo para uma história da cultura material. A história da arte proposta por Riegl (2006) vai além das pesquisas pautadas unicamente em objetos até então considerados artísticos. Diante de seus olhos, em suas histórias e em seus escritos passam objetos imagéticos em uma considerável amplitude. Em *O culto moderno dos monumentos*, obra-chave do último período de sua a carreira, o autor discorre acerca da definição de arte: “[...] referindo-nos unicamente às obras visíveis e tangíveis das artes plásticas no sentido amplo, que engloba todas as criações da mão humana perguntamos: o que é valor artístico? O que é valor histórico?” (RIEGL, 2006, p. 29).

O autor supracitado, destaca-se por suas análises estilísticas e rupturas propostas. Em *Questão de Estilo* de 1893 sua análise pauta-se principalmente nos ornamentos e para tal, baseia-se numa multiplicidade de imagem – de diferentes lugares e tempos. Analisa a arte “pré-histórica”, egípcia, mesopotâmica, persa, romana, bizantina, árabe e etc., em momento que a história da arte parecia só ter olhos para Arte Renascentista e da Antiguidade Greco-Romana. No entanto, sua percepção de estilo, era singularmente reduzida a transformação dos motivos. Desse modo, a

história da arte riegliana contribui para a dissolução de categorias estéticas tradicionais e inaugurou uma virada antropológica que dará seus melhores frutos mais tarde.

Aby Warburg, em sua tese doutoral “O nascimento de Vênus e a Primavera de Sandro Botticelli”, de 1892 (2015), começou a escrever uma história da arte pautadas nos elementos que caracterizam até hoje o seu trabalho, como: o *Nachleben* e o *Pathosformel*. Warburg (2015) analisou as formas *pathos* – fórmulas de expressão e de emoção – que atravessam a história das imagens. Ademais, em sua análise imagética problematizou sem-número de textos e de outras imagens de diferentes tempos históricos. Ao escrever sobre Botticelli baseou-se em imagens e textos tanto da Antiguidade quanto do Renascimento e perpassou Homero, Poliziano, desenhos renascentistas, relevos romanos. Outro, de seus destacados trabalhos, foi seu *Atlas Mnemesyne*, atualmente em voga principalmente em função da montagem imagética proposta e da perspectiva de análise da imagem através de suas relações.

No decorrer do século XIX, foram muitos os homens das imagens que passaram a questionar estas fronteiras entre aquelas chamadas “artes menores” e “artes maiores”. O tempo e sua percepção linear fora também colocado em xeque. Nesse sentido, observa-se que a partir da segunda metade de século XIX, a história da arte engloba uma interdisciplinaridade (ESPAGNE, 2009). Na Alemanha, os estudos de Anton Springer abrangem psicologia, estética, filosofia, antropologia, geografia, nas suas investigações acerca de arte medieval e de seus elementos decorativos. Na França, Salomon Reinach constrói relações entre imagens de uma Antiguidade Clássica e representações gráficas. Assim, no final do século XIX trouxe outro cenário e a história da arte ensaiou mais um recomeço.

Foram muitos os historiadores da arte de renome ao longo século XX, entre eles Heinrich Wofflin (2006), o qual é o autor do destacado *Conceitos fundamentais da história da arte*, de 1915. Teve como primordial questão os estilos percebidos segundo um método historiográfico formalista. Para o autor, o estilo constituía a expressão do “Estado de Espírito” de uma época e de um povo. Ele elaborou categoria para enquadrar e estruturar a análise da arte por polaridades formalistas balizadas pelos conceitos de análise formalistas.

Dois nomes que compuseram o Instituto fundado por Aby Warburg se sobressaem na historiografia da arte do século XX: Panofsky e Gombrich. Erwin Panofsky pela iconologia que propusera tornou-se, muito provavelmente, o mais afamado nome da história da arte do século XX.

Gombrich também alcançou grande destaque, é de a autoria o livro de história da arte atualmente mais comercializado: *A História da Arte*, cuja primeira edição data de 1950. Gombrich foi o primeiro a publicar uma biografia de Aby Warburg, na década de 1970 – sendo na época diretor do Instituto fundado Warburg. Em *Arte e Ilusão*, Gombrich insiste que na análise imagética precisa-se ir além dos fenômenos visuais.

A IMAGEM E SUAS NARRATIVAS – APONTAMENTOS PARA SUA CONDIÇÃO

A história da arte constitui tanto um tempo passado, quanto uma narrativa acadêmica. O estatuto dessa disciplina propõe um conhecimento específico do objeto de arte e como elucida Belting (2003, p. 16), “o texto se encontra sempre na contradição entre um discurso acadêmico e um mundo em mudança que não se deixa reproduzir verdadeiramente nesse discurso”. De tal feita, esses textos começaram a serem redigidos com um considerável atraso se tomarmos como referência a “invenção” de seu objeto, tal qual sublinha Didi-Huberman (1990) ou Bredekamp (2015).

Os primeiros textos que levantaram questões acerca da imagem não eram e não pretendiam ser história da arte, uma vez que a arte seria inventada quase dois mil anos depois. Os textos de Platão e de Aristóteles, escritos por volta de 400/300 a.C., levantaram primordiais questões referentes a imagem. A eles seguiram outras narrativas que abordaram – não de forma central – a imagem, como os textos de Plotino, Plínio (CHALUMEAUE, 2015) e até mesmo a Bíblia. Com o Renascimento, a arte e sua história foram inventadas. Tal invenção começava a ser anunciada com os tratados de pinturas escritos a partir do século XII – se consideramos o manual de Teófilo, ou mesmo o *Trate de la peinture* de Cennino Cennini – século XIV. Contudo, seria a partir de Vasari – no século XVI – que tais escritos têm configuração de uma narrativa histórica da arte.

Nas páginas das *Vidas*, Vasari já apontava um “fim da arte”. Primeiro, porque a arte durante o período renascentista, renascia, ou seja, havia nascido (na antiguidade), existido e morrido (na Idade Média). E segundo porque o “fim da arte” é apontado pelo seu próprio “curso renascentista”. Ela começou a renascer pelas mãos do Giotto, alcança certa maturidade nas imagens de Massacio, para enfim ascende nas obras de Michelangelo. Isto é, após a morte de Michelangelo a arte que já tivera encontrado seu triunfo e começava seu processo de “decadência”.

Contudo, “o fim da arte” – e o que quer que essa expressão enuncie – começou a ser declaradamente pronunciado no século XX, como objeto e disciplina acadêmica. No primeiro caso – o objeto de arte – tem inúmeros e consecutivos “anúncios de fim”, seja com obras “iconoclastas” como *Quadrado branco sobre o fundo branco* (1915) de Malevitch, seja com os *ready-made* de Duchamp. As narrativas que escreviam acerca de um suposto fim de uma história da arte são pelo menos duas: *O fim da história da arte* de Hans Belting em 1983 e *O fim da arte* de Arthur Danto de 1984. Alguns anos depois, a questão mais amadurecida foi elaborada em *Diante da imagem. Questão colocada aos fins de uma história da arte* por Didi-Huberman (1990).

Em poucas palavras, como poderíamos articular tais narrativas? Bem, a primeira foi escrita por Hans Belting, historiador da arte alemão da Universidade de Munique, tal qual Henrich Wolfflin. Nas palavras de Chastel na *Revue de l'Art*, Belting apresentava um questionamento do formalismo puro da tradição acadêmica da história da arte. Em 1984, o crítico e historiador da arte norte-americano Arthur Danto (2014) publicou *O fim da arte* que versou o “descredenciamento filosófico da arte”. Para tal, o autor retoma a normativa redigida por Hegel no século XIX, na qual postula que a arte chegou ao seu “fim” desde que se tonou algo diferente: filosofia da arte. O livro *Diante da imagem* de Didi-Huberman foi editado pela primeira vez em 1990, quando o autor iniciava sua carreira como *maitre de conférence* na *École des Hautes Études en Sciences Sociales* de Paris. O livro analisa de forma mais distanciada o problema e examina a trajetória da história da arte de sua “fundação” com Vasari, no século XVI –, de sua transformação em história da arte “científica” com Winckelman, no século XVIII e com as formas que ela tomava no século XX.

No entanto, nem a arte e tampouco sua história morreram no século XX. Não é possível escrever que ambas “chegaram” ilesas ao século XXI, mas sim que transformaram-se, bem como explica Belting (2003, p. 34): “[...]o modelo de uma história da arte com lógica interna, que se descrevia a partir do estilo de época e de suas transformações, não funciona mais”.

Nesse breve texto, elucidamos como a história da arte levantava apontamentos aos questionamentos sublinhados já no final do século XIX e apresentava semelhantes questões naquele findar de século, seja por meio das posturas temática engajada do Realismo, ou com a maneira de apresentar a imagem no Impressionismo. Talvez essa seja uma das mais interessantes questões da história da arte, nosso “objeto” em questão também se pensa e se interroga. Como

escrevera Belting (2003), *Las meninas* (1656) de Velázquez foram antes problematizadas por artistas, como Goya ou Picasso, do que por homens da narrativa histórica ou social.

Se o século XIX apontou aberturas, a respeito dele a história da arte, Aby Warburg, Walter Benjamin, Carl Einstein, Georges Bataille propõem um desconstruir de modelos epistemológicos vigentes no final do século XIX e no início do século XX. No presente século, são inúmeros os historiadores que tentam escrever uma história da arte a partir de análises profundas que não se limitam a esta como um campo de conhecimento fechado exclusivamente em seu “objeto artístico”. Nomes como Hans Belting, Georges Didi-Huberman, Horst Bredekamp a estão escrevendo para além das barreiras de estilo, época e da própria disciplina. A condição da imagem, evocada por este trabalho, objetiva incentivar a escrita de uma história da arte permeada pelas potências das imagens – suas obsessões, suas sobrevivências, suas reminiscências. A condição da imagem apresenta a imagem como profunda questão.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Edipro, 2011.

BAZIN, Germain. **A história da história da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BELTING, Hans. **O fim da história da arte: uma versão fez anos depois**. São Paulo: Cossac Naify, 2003.

BREDEKAMP, Horst. **O ato icônico**. Lisboa: KKYM, 2015.

BURKE, Peter. **A fabricação do Rei: a construção da imagem pública de Luís XIV**. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 1994.

CARVALHO, Murilo. **Tiradentes: um herói para a República**. In: *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CAUQUELIN, Anne. **Teorias da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CHALUMEAU, Jean Luc. **As teorias da arte. Filosofia, crítica e história da arte de Platão aos nossos dias**. Lisboa: Editora Instituto Piaget, 2015.

DANTO, Arthur. **O fim da arte**. In: *O descredenciamento filosófico da arte*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2014.

DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem**: Uma história do olhar no Ocidente. Petrópolis: Vozes, 1994.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Devant l'image**. Question posée aux fins d'histoire de l'art. Paris : Minit, 1990.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Imagen pensé a todo**: memoria visual del Holocausto. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2004.

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

DIDI-HUBERMAN, Georges. **L'empreinte**. Paris : Éditions Du Centre Georges Pompidou, 1997.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2010.

DURAND, Gilbert. **O imaginário. Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem**. Rio de Janeiro, Diefel, 2010.

ELIAS, Norbert. **A Sociedade de Corte**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

ESPAGNE, Michel. **L'histoire de l'era comme transfert culturel**. Paris: Belim, 2009.

FRUTAZ, A. Pietro. Verbete "Verônica". In: **Enciclopédia católica**. Firenze: Casa Editrice G. C. Sansoni, 1954, v. XII.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Curso de Estética**: O Sistema das Arte. São Paulo: Editora Martis Fontes, 2010.

HUCHET, Stéphane. A história da Arte: disciplina luminosa. Revista UFMG, Belo Horizonte, v. 21, n. 12, p. 222-245, jan./dez. 2014. Disponível em:
https://www.ufmg.br/revistaufmg/downloads/21/11_pag222a245_stephanehuchet_historiadaarte.pdf. Acesso em: 18 mar. 2019.

KERN, Maria Lúcia Bastos. Imagem manual: pintura e conhecimento. In: FABRIS, Annateresa e KERN, Maria Lúcia (org.). **Imagem e conhecimento**. São Paulo: Editora Edusp, 2006. Cap. 1.

KERN, Maria Lúcia Bastos **Tradição e modernidade**: a imagem e a questão da representação. In: Revista de Estudos Ibero-americanos/Pós-Graduação em História, PUCRS. Ano 1, nº.1 (jul.1975) – Porto Alegre: EDIPUCRS, 1975.

LICHTENSTEIN, Jaqueline. **A cor eloquente**. São Paulo: Siciliano, 1994

MILLIET, Maria Alice. **Tiradentes**: o corpo do herói. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

NANCY, Jean-Luc. *Mè mou haptou – Noli me tange*. In : NANCY, Jean-Luc. **Noli me tangere**: Essai sur la levée du corps. Paris: Payard Editions, 2003.

POENÇA, Eduardo (org.). **Apócrifos e pseudo-epígrafos da Bíblia**. São Paulo: Cristã Novo Século, 2004.

RIEGL, Alois. **O culto moderno dos monumentos**: sua essência e sua gênese. Goiânia: Editora da Universidade Católica de Goiás, 2006.

SCHWARCZ, Lílian Moritz. **As barbas do imperador**: D. Pedro II, um monarca nos trópicos. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1999.

SOUZA, Eudoro de. **História e Mito**. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1981.

THUILLIER, Jacques. **Teoría General de la Historia del Arte**. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.

VASARI, Giorgio. **Vida dos artistas**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

WINCKELMANN, Johann Joachim. **Reflexões sobre a arte antiga**. Porto Alegre: Editora Movimento, 1975.

WOLFFLIN, Heinrich. **Conceitos Fundamentais da História da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.