

Review Papers

DOI: 10.53681/c1514225187514391s.30.124

A HISTÓRIA DA ARTE DIANTE DA IMAGEM

The history of art in front of the image**DANIELA QUEIROZ CAMPOS¹**

Author

ORCID: [0000-0002-9681-0977](https://orcid.org/0000-0002-9681-0977)

¹ Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Departamento de História, Trindade, Brasil

Correspondent Author:

Daniela Queiroz Campos
6º Andar do Bloco E do Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Departamento de História, Universidade Federal de Santa, Campus Universitário, Trindade, Florianópolis/SC, Brasil. CEP: 88040-970.

camposdanielaqueiroz@gmail.com
camposdanielaqueiroz.com

RESUMO

As presentes páginas têm como intento tecer considerações sobre a história da história da arte. Para alcançar o almejado objetivo, partiu-se dos primeiros textos escritos na Antiguidade. Em seguida, abordou-se os tratados de pintura redigidos a partir do século XIV e o texto inaugural da história da arte que “nascia” naquele Renascimento. Foram, então, mencionadas as modificações metodológicas estabelecidas por Johann Joachim Winckelmann, no século XVIII. Do século XIX, destacou-se as aberturas propostas por Alois Riegl e Aby Warburg. Dos muitos relevantes historiadores da arte do século XX, apontou-se os conceitos defendidos por Erwin Panofsky, Heinrich Wölfflin e Ernst Gombrich. Por fim, assinalou-se as mudanças historiográficas atuais empreendidas por dois nomes de destaque: Hans Belting e Georges Didi-Huberman.

ABSTRACT

The present pages intend to discuss the history of art history. In order to reach the desired objective, it starts with the first texts written in Antiquity. Then, the painting treatises written from the 14th century onwards and the inaugural text of the history of art that was “born” in that Renaissance were discussed. Then, the methodological changes established by Johann Joachim Winckelmann, in the 18th century, were mentioned. From the 19th century, the openings proposed by Alois Riegl and Aby Warburg were highlighted. Of the many relevant art historians of the 20th century, the concepts defended by Erwin Panofsky, Heinrich Wölfflin and Ernst Gombrich were prominent. Finally, the current historiographic changes undertaken by two noticeable names were indicated: Hans Belting and Georges Didi-Huberman.

PALAVRAS-CHAVE

Historiografia da arte; História da arte; Teoria da imagem.

KEYWORDS

Art historiography; Art history; Image theory.

Submission date:

15/12/2021

Acceptance date:

01/08/2022

1. INTRODUÇÃO

O que é a história da arte, e quando e como essa história começou a ser contada?

A breve interrogação consiste no grande desafio deste artigo composto por poucas laudas. A história da arte é resumidamente duas coisas: a somatória das imagens produzidas pela humanidade numa infinidade milenar de tempo e a atividade escrita sobre essa produção imagética. A esta última convencionou-se chamar de historiografia da arte e constitui o objeto de análise deste texto.

A história da arte começou então a ser narrada num quase romântico cenário durante um memorável tempo: a Florença do século XVI. Pois bem, como bom mito de origem, tal afirmativa contém uma verdade absoluta e ao mesmo tempo uma grande mentira. O chamado texto fundante da história da arte foi de fato redigido por Giorgio Vasari (1511-1574) e primeiramente publicado na cidade de Florença no ano de 1550. No entanto, precisamos acrescentar dois pontos que de certa feita derrubam tal sentença. O primeiro é que muitos outros textos o antecederam. E o segundo, é que o texto de Vasari se diferencia notadamente da história da arte produzida no tempo de agora. Nosso movimento então será cronológico, vamos problematizar como os textos anteriormente redigidos contribuíram para a elaboração do texto de Vasari e como a partir dele a história da arte passou a ser escrita em diferentes tempos históricos.

2. DOS PRIMEIROS ESCRITOS

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. – apontam problemáticas sobre a 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.

O platonismo acaba por ‘fundar’ o pensamento acerca da atividade artística no mundo ocidentalizado a partir de premissas bastante desencorajadoras (Cauquelin, 2005, p.30) [1]. Platão não funda uma teoria positiva da arte, uma vez que o que escreve é uma tese onde prevalecera o pouco valor da arte. Seja como for, ele foi o responsável pela inclusão da arte numa ordem filosófica.

Se na Grécia Antiga a imagem não era nem a verdade e nem o real, ela era a mimese. A imagem artística estava 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 atrelar-se à mimese, restabelece a coerência com o universo. A pintura, na teoria platônica, baseia-se em dois argumentos. Um proveniente da mimese, outro da definição do discurso persuasivo (Lichtenstein, 1994) [2]. A pintura foi condenada não somente pelo seu caráter imitativo, mas também por ser uma imagem com efeito retórico. O poder de ilusão, próprio da imagem, também a condenava. Em sua *Poética*, Aristóteles abordou questões sobre mimeses, verdade, verossimilhança, recepção estética. Tratou de conteúdos que até na atualidade vêm sendo fundamentais na discussão sobre a imagem, a arte e o artístico. Em sua obra, a arte estaria num conjunto de atividades que buscavam escapar da ordem e da organização de uma racionalidade discursiva. Ela abordava, deste modo, a emoção e o prazer da ornamentação.

Seus escritos sobre a pintura da *Poética* e da *Retórica* servirão como embasamento de boa parte das teorias sobre pintura a partir do Renascimento. Poderíamos, assim dizer, que Aristóteles funda uma teoria positiva da pintura. A imagem, então, começa a ser analisada, pensada, avaliada, a partir de qualidades que lhes são próprias, sejam elas qualidades pictóricas ou poéticas. O belo, em Aristóteles, é detentor de autonomia. Ocorre, logo, uma legitimação das liberdades artísticas próprias da produção das artes miméticas e seu prazer estético. A mimese, neste momento, não faz a tríade com o bem, o verdadeiro e o belo. Ela é o verossímil. Não mais na Grécia, mas em Roma do século I d.C. Plínio o Velho redigiu as páginas do texto do mundo antigo que mais se assemelha à história da arte que “nasceu”, ou melhor que

(re)nasceu no século XVI. “A *Rinascita* de Vasari tinha necessidade de um passado glorioso, e é Plínio louvando Apeles que deveria lhe fornecer esse passado” (Didi-Huberman, 2013, p.80) [3]. Na *História Natural*, Plínio nos conta sobre alguns dos grandes artistas, descreve afamadas imagens bem como nos narra sobre a feitura de muitas dessas imagens. Ao ler Plínio, por exemplo, sabemos que a pintura no mundo antigo era importante como a escultura. A *História Natural* se trata de um projeto quase enciclopédico, uma espécie de “inventário do mundo” que foi publicado em Roma entre os anos de 77 e 79 d.C. O texto abrangia diferentes campos de conhecimentos organizados em 37 livros. As questões sobre arte foram abordadas entre os livros 33 e 37. Nos textos temos, por exemplo, escritos que referenciam a conhecida escultura de *Laocoonte e seus filhos* (27 a.C. – 68 d.C.) que viria a ser descoberta, ou melhor, encontrada, apenas no século XVI. No Renascimento a obra de Plínio voltou a ser lida e citada.

3. O (RE)NASCIMENTO DA HISTÓRIA DA ARTE

Não se sabe se o Renascimento foi fruto de uma grande disciplina chamada de história da arte, ou se a história da arte seria o fruto histórico de uma “grande época da civilização” chamada – por ela própria – de Renascimento. Cada uma dessas hipóteses tem seu valor de verdade; e por tal motivo Didi-Huberman (2013, p.69) [3] aborda arte, história da arte e Renascimento como uma “tríade inventiva”. “Inventar” a história da arte foi um trabalho de identificação de uma prática que almeja fundar-se. Tanto que, o considerado primeiro historiador da arte foi, ele próprio, artista e o fundador – em 1563 – da Academia florentina da arte do *disegno*.

A Antiguidade Clássica voltava a “brotar” no solo da Península Itálica. Iniciou-se um processo de revalorização daquelas imagens. Valores como a representação mimética corpórea e o movimento afixado numa imagem começam a ser reafirmados pela arte e pelo discurso que a legitimava. Nas formas traçadas por Cimabue (1240-1302), nos crucifixos pintados por Giotto (1267-1337), na perspectiva pictórica de Masaccio (1401-1428). A Renascença italiana foi construída como a “era de ouro” da arte, tanto pelas imagens de arte, como pelos discursos sobre elas. Naquele momento histórico, foram inauguradas a pintura de cavalete, a tinta a óleo, a perspectiva matemática. Bem como, o vocabulário utilizado para a descrição dessa arte também começava a ganhar forma.

Cennino Cennini (1370-1440) escreveu um desses primeiros textos no final do século XIV. “O mais antigo exemplar conhecido do *Traté de la peinture* de Cennino Cennini foi copiado em 1437, mas o tratado foi, indubitavelmente, escrito por volta de 1398 [...]” (Chalumeau, 1997, p.31) [4]. Ele escreve o seu *Tratado da pintura* na cidade de Pádua à serviço de Francesco Carrara. Em tais escritos, Cennini empregou terminologias ainda deveras utilizadas na área, tais quais: desenho, maneira, modernidade, natural, colorir, esfumar.

No tratado de Cennini encontramos valiosas informações sobre técnicas de pinturas usadas na toscana da época, como a pintura de afrescos e as miniaturas. Ademais, o escritor e também pintor escreve sobre os instrumentos utilizados nas feitura das obras, tais como os pinceis e os pigmentos utilizados na fabricação das tintas. Para Cennino Cennini, a pintura deveria ser aprendida através da prática e não da teoria. Só se poderia aprender pintura copiando os modelos de um mestre. Modelo que de certa feita é mantido na história da arte ocidental até, pelo menos, o século XIX. E Giotto era o grande artista cujo modelo era digno de ser copiado. Sendo assim, Cennini definiu menos a arte em geral do que a arte particular que o inspirava: a de Giotto.

Leon Battista Alberti (1404-1472) redigiu o mais notável tratado de pintura do século XV. Sendo ele o mais conhecido teórico e humanista de sua época. “É ele, sem contestação, a maior figura do *Quattrocento* no domínio da cultura, posição que de certa forma foi usurpada por Leonardo da Vinci [...]” (Bazan, 1989, p.14) [5]. Para além de teórico, Leon Battista Alberti foi um dos arquitetos mais importantes de seu tempo.

Abordou as consideradas grandes artes em seus três tratados: *Da Escultura* (1485), *Da Arquitetura* (1485), *Da Pintura* (1450). Tendo sido o último publicado no Brasil pela editora

da Unicamp no ano de 2015. Em suas páginas, está a célebre definição do quadro como janela do mundo. Destaca-se também seus escritos sobre a perspectiva – em boa verdade ele utilizou o termo *commensuratio*, uma vez que no século XV aqueles cálculos matemáticos possibilitavam a apresentação de um mundo comensurável ao homem (Arasse, 2016, p.60) [6]. Para Alberti, arte era um meio de conhecimento e a pintura era o conhecimento da natureza em perspectiva. Ademais ele contribuiu para forjar o mito do artista do Renascimento, mago conhecedor da natureza física. Seus artistas modelos foram Brunelleschi (1377-1446), Donatello (1386-1466) e Masaccio (1401-1428).

Giorgio Vasari é considerado o primeiro historiador da arte. Ele foi pintor e arquiteto, todavia, seu mais memorável trabalho é um livro que em milhares de páginas objetivava narrar “As Vidas dos melhores arquitetos, pintores e escultores de Cimabue até os nossos dias” (2011) [7]. A primeira edição dessa obra inaugural data de 1550 e se apresenta repleta de legitimações da própria arte. A primeira delas era a obediência ao príncipe, uma vez que o trabalho foi dedicado à Cosme I de Médici (1519-1574). A segunda legitimação foi ao corpo social da arte, já que a segunda edição da obra apresentava um retrato em xilogravura de cada artista mencionado. A terceira era um apelo às origens, que eram gloriosas e estava no texto que Plínio escrevera na Antiguidade. E a quarta o apelo aos fins, ele pretendia salvar os artistas de uma segunda morte, sendo essa ocasionada pelo esquecimento de suas figuras. O texto fundante da história da arte “mata” a imagem e a Idade Média para fazer nascer a arte e o Renascimento [3]. Ele estabeleceu rijas fronteiras entre “arte menor” e “arte maior”, considerando maiores as três artes do *disegno*: arquitetura, pintura e escultura. Em sua narrativa Vasari estabeleceu três idades para a arte, como uma grande metáfora biológica: infância, adolescência e maturidade. Em 1260, renasce então a arte pelas mãos de Cimabue e de Giotto. No século XV, seriam enunciadas as “primeiras regras da arte” por grandes mestres como Sandro Botticelli (1445-1510), Domenico Ghirlandaio (1448-1494), Masaccio. No século XVI, a arte teria alcançado sua maturidade, chegando tão longe na imitação da natureza como é possível ir, “ultrapassando” inclusive os antigos. O cume da perfeição artística teria sido alcançada pelas mãos de seu grande mestre: Michelangelo Buonarroti (1475-1564).

O texto de Vasari fizera grande furor na época e nos séculos seguintes. Em 1568 ele recebeu uma segunda edição revista e ampliada. Tratava-se de um grande projeto de querer dizer. Ele narrou sobre a vida daqueles tantos artistas que produziram suas obras entre os séculos XIV e XVI, inclusive ele próprio foi incluído na segunda edição de 1568. Apesar de todas as contraverdades e dos mexericos pelos quais o texto é atualmente criticado, o livro foi um grande projeto e é um verdadeiro tesouro de informações para todos aqueles que têm interesse de pesquisar arte renascentista.

Até pelo menos o século XVIII, o texto consagrou o modelo narrativo biográfico como a corrente de escrita historiográfica da arte. Esta, pautava-se mais na figura dos artistas do na arte desenvolvida por eles.

4. A HISTÓRIA DA ARTE NOS SÉCULOS DAS LUZES

No século XVIII, Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) modificou a história da arte biográfica pautada na figura do artista. Pode-se considerar que com Winckelmann “nascia” mais uma vez a história da arte, agora “científica”. Segundo Stephane Huchet (2014) [8], é no século XVIII com Winckelmann que a história da arte teria surgido como disciplina sistematizada.

Winckelmann foi um dos fundadores do neoclassicismo. No entanto, sua história da arte não nos narra seu próprio tempo, como as *Vidas* de Vasari que abordou o Renascimento ou a *História Natural* de Plínio que contou sobre a arte a Antiguidade Clássica. A história Winckelmann aborda uma arte produzida por uma sociedade que vivera temporalmente e geograficamente distante dele e daquela Alemanha do século XVIII, ele teve seus trabalhos voltados à Antiga Grécia. Empreendeu também um trabalho de legitimação, agora da arte Antiga (Grega) como o paradigma do belo.

Em seu primeiro livro, *Considerações sobre imitação*, publicado em 1755 e ainda na cidade alemã de Dresden, estabeleceu novos parâmetros para aquela história da arte moderna que nascia no “século das luzes”. Com seu discurso ansiava ultrapassar as “singelas” crônicas de Vasari e Plínio. Winckelmann torna emblemática a ideia que o “único meio de nos tornarmos grandes é imitar os antigos”.

Seu mais conhecido livro, *História da Arte na Antiguidade* de 1764 (1975), foi redigido em Roma tendo ele chegado à Itália no ano de 1755 (Mattos, 2018, p.108) [9]. 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. Winckelmann estabeleceu quatro períodos para a compreensão da arte antiga, sendo que eles também poderiam ser aplicados a arte moderna (Renascentista): Antigo, sublime, belo e imitação. Ele convenceu gerações sobre as dádivas da Grécia Antiga. Empreendeu e organizou, como cicerone, as visitas às esculturas e arquiteturas de Roma sobre luzes de velas pelos *grand tourists*, como a de seu grande amigo de Goethe (1749-1832). Sobre os embates entre o Neoclassicismo e o Romantismo entre os séculos XVIII e XIX, um dos fundadores do neoclassicismo foi um grande romântico.

5. AS REVIRAVOLTAS DO SÉCULO XIX

Na historiografia da arte do século XIX, Alois Riegl (1858-1905) destaca-se por suas análises estilísticas e rupturas propostas. Em *Questão de Estilo: Fundamentos para uma história do ornamento* de 1893, o historiador da arte vienense tece suas análises principalmente a partir dos ornamentos. Para tal, baseia-se numa multiplicidade de imagens – de diferentes lugares e tempos. Analisa, por exemplo, arte “pré-histórica”, egípcia, mesopotâmica, persa, romana, bizantina, árabe e etc., no momento em que a história da arte só parecia ter olhos para Arte Renascentista e da Antiguidade Greco-Romana.

A sensibilidade para olhar os ornamentos parte de um homem rodeado por eles – lembro que Alois Riegl coordenou durante anos o departamento têxtil do Museu de Artes de Viena. No entanto, sua percepção de estilo era singularmente reduzida a transformação dos motivos. Riegl, no século XIX, questionou as fronteiras entre “artes maior” e “menor” e propôs uma história da arte como história da cultura material. 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.

Naquele mesmo findar de século, Aby Warburg (1866-1929) escreveu sobre as intensas, polares e profundas relações entre a Antiguidade e o Renascimento. Na tese doutoral *O Nascimento de Vênus e a Primavera de Sandro Botticelli*, de 1892, buscou analisar “[...] o que, na Antiguidade, “interessava” aos artistas do Quattrocento” (Warburg, 2015, p.27) [10]. Que, segundo suas pesquisas, era justamente o movimento aparente dos trajes e dos cabelos, “[...] os acessórios em movimento era critério para a “influência” da Antiguidade” (Warburg, 2015, p.44) [10]. Abordou uma pluralidade de fontes, textos antigos e renascentistas, pinturas, relevos em mármore, cunhagens de medalhas. Questionou, desta forma, as barreiras entre “arte maior” e “arte menor”. Naquele texto inaugural, começaria a escrever uma história da arte pautadas nos elementos que caracterizam ainda hoje o seu trabalho, como *Nachleben e Pathosformel*.

Anos mais tarde, em 1905, num pequenino texto destinado a resumir uma conferência, Aby Warburg escreveu pela primeira vez sobre as formas *pathos*. No intitulado de *Dürer e a Antiguidade Italiana* [10], ele analisou e abordou as fórmulas de expressão e de emoção – que atravessam a história das imagens. No desenho *Morte de Orfeu* (1494) de Albrecht Dürer (1471-1528) mais uma vez analisou “o reaparecimento da Antiguidade na cultura moderna, na medida em que revelam uma dupla influência [...]” (Warburg, 2015, p.87) [10]. A dupla influência da Antiguidade no desenvolvimento estilístico do Renascimento – segundo Warburg até então desconsiderada – correspondia à mímica patética acentuada e à calma classicamente idealizadora. Ele então escreveu e defendeu a linguagem gestual patética típica da arte antiga (Warburg, 2015, p.90) [10].

Aby Warburg se destaca no atual cenário da história da arte por suas pesquisas que abordavam a imagem em percepções mais alargadas e longe de barreiras temporais e puramente estilísticas. Para além das tradicionais pesquisas de arte europeia, escreveu sobre o ritual da serpente dos índios *pueblos* do Novo México e analisou afrescos renascentistas a partir de também relações com a astronomia árabe. Ou seja, nos trabalhos de Warburg já existe o questionamento tanto de uma historiografia da arte que aborda unicamente a “arte maior”, quanto de uma arte exclusivamente Ocidental. Com Warburg, a história da arte passa por uma reviravolta decisiva. Depois de Warburg não estamos diante da imagem e diante do tempo como antes.

Dentre sua labiríntica produção, também se destaca o *Bilderatlas Mnemosyne*, atualmente em voga principalmente em função da montagem proposta e da perspectiva de análise da imagem através de suas relações. Segundo Roland Recht, o atlas é a obra mais citada de Warburg (Recht, 2012, p.8) [11]. As pranchas negras foram inicialmente montadas no interior da sua biblioteca e resumidamente pode ser entendido como um intento de contar uma história da arte sem palavras.

6. O SÉCULO XX ENTRE WÖLFFLIN, PANOFKY E GOMBRICH

No século XX, foram muitos os historiadores da arte de renome, entre eles o suíço Heinrich Wölfflin (1864-1945). A história da arte escrita por Wölfflin teve como primordial questão os estilos percebidos segundo um método historiográfico formalista. O estilo, para ele, constituía a expressão do “estado de Espírito” de uma época e de um povo. Em *Conceitos fundamentais da história da arte*, de 1915, Wölfflin estabeleceu categorias afim de estruturar a análise das imagens através de polaridades formalistas. Estabelece assim, cinco pares de conceitos de análise formal: 1) linear e pictórico, 2) apresentação por plano e profundidade, 3) formas fechada e aberta, 4) unidade múltipla e simples e 5) clareza absoluta e relativa. Suas análises ancoradas nessas cinco polaridades foram sobretudo aplicadas em suas pesquisas sobre o Renascimento e o Barroco. Ele concebeu uma história da arte como uma história das formas. Panofsky e Gombrich também se sobressaem na historiografia da arte do século XX. Torna-se importante apontar que ambos estiveram vinculados ao *Warburg Institute*. O também alemão Erwin Panofsky (1892- 1968) se tornou, muito provavelmente, o mais afamado nome da historiografia da arte do século XX pelo método iconológico (Panofsky, 2011) [12]. Tal método objetivava analisar a imagem a partir de sua estrutura interna. Sua iconologia tinha como designo a análise da imagem em três etapas: significação primária, significação secundária e procura de conteúdo.

Ernst Gombrich (1909-2001) também alcançou notória projeção no campo. Ele redigiu o livro de história da arte mais comercializado atualmente: *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 [13] insiste que na análise imagética é preciso ir além dos fenômenos visuais. Para ele, a história da arte é a história da evolução e das mudanças nos modos de percepção.

7. A HISTÓRIA DA ARTE DIANTE DA IMAGEM

Destaco, por fim, dois importantes nomes da atual historiografia da arte. Hans Belting (1935-) se tornou uma referência para além do campo disciplinar da história da arte, mas também para todos aqueles que abordam a produção imagética. Belting escreveu a primeira versão do seu afamado ensaio *O fim da história da arte* em 1983 como aula inaugural na Universidade de Munique. Na época, o título de tal ensaio ainda era seguido por um ponto de interrogação, que acabou sendo subtraído 10 anos depois. O historiador da arte alemão colaborou como aquela universidade entre 1980 e 1992 e lá ocupou a cadeira que outrora pertencera à Heinrich Wölfflin. O mencionado texto sofreu alterações e foi veementemente reescrito. A versão mais conhecida do mesmo foi a editada entre 1994 e 1995, da qual temos uma tradução para língua portuguesa.

Em *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*, Hans Belting não concebia o fim da disciplina, mas apontava mudanças no discurso. O modelo de uma história da arte com lógica interna, descrita a partir do estilo e das transformações de uma época, para o historiador não funcionava mais. “Os interpretes substituíram essa história da arte única e opressora por várias histórias da arte que, como métodos, existiam uma ao lado das outras, sem conflitos, semelhante à maneira como ocorre com as tendências artísticas contemporâneas” (Belting, 2003, p.34) [14].

Ele concebeu uma história da arte para além das barreiras disciplinares e para além da tradicional Universidade de Munique, da qual se desligou na década de 1980. Partidário das análises imagéticas a partir de uma interdisciplinaridade, passa a compor o quadro da Escola Superior de Criação, onde cria e colabora como o Programa de Doutorado Ciência da Arte e Teoria. Segundo o próprio Hans Belting, boa parte de sua produção antecede a “era da arte”. Em *Antropologia da Imagem*, Hans Belting insiste para uma história da arte aberta à uma pluralidade de imagens. “A menção à antropologia não constitui referência a uma disciplina, mas expressa o desejo de uma compressão aberta e interdisciplinar da imagem. Refere-se igualmente a uma outra temporalidade, diferente da que é admitida pelos modelos evolutivos da história” (Belting, 2014, p.22) [15].

A extensa e intensa obra do historiador da arte e também filósofo francês Georges Didi-Huberman (1953-) merece particular destaque. Sua historiografia da arte pauta-se nas concepções warburguinianas da imagem, mas igualmente se destacam as influências de Louis Marin (1931-1992) e Hubert Damisch (1928-2017). Em *Diante da Imagem* de 1990, ele teceu análise acerca a historiografia da arte e, em *Diante do tempo* de 2000, o mote foram as temporalidades imagéticas. Neste último, defendeu os anacronismos. Pois, segundo Didi-Huberman. “Diante da uma imagem – por mais antiga que seja – o presente nunca cessa de se reconfigurar [...] Diante de uma imagem – por mais recente e contemporânea que ela seja –, ao mesmo tempo o passado nunca cessa de se reconfigurar.” (Didi-Huberman, 2015, p.16) [16]. Ele inicia seu conhecido livro com um afresco de Fran Angelico (1395-1455) no *Convento de San Marco* e problematiza o frade dominicano como um artista de seu tempo, mas também um artista que manipulou tempos que não eram os seus.

Georges Didi-Huberman lançou-se tanto na história da arte como no mercado editorial com *A invenção da histeria: Charcot e a iconografia fotográfica da Salpêtrière* em 1982 – tese doutoral defendida no ano anterior. De lá para cá publicou mais de cinquenta títulos, alguns deles traduzidos para língua portuguesa. Esta vasta obra abordou imagens de Fra Angelico, Francisco Goya (1746-1828), entre muitos outros. O hoje Diretor de Estudos da Escola de Altos Estudos e Ciências Sociais (EHESS) de Paris, mais do que trabalhar com as chamadas “obras de arte”, analisou fotografias de Auschwitz, filmes de Sergei Eisenstein (1898-1948), abordou uma multiplicidade de imagens numa infinidade de tempos. Em *A Imagem Sobrevivente*, defendeu que depois de Aby Warburg a história da arte não estaria diante da imagem nem diante do tempo como antes. Arriscamos aqui escrever que: se Aby Warburg colocou a história da arte em movimento, Georges Didi-Huberman a convidou para dança.

8. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A história da arte constitui tanto um tempo passado, como uma narrativa acadêmica. Este texto, buscou tecer breve histórico das narrativas da história da arte. Apontou-se as mudanças nas formas de escrita, nos métodos e nos conceitos que a disciplina atravessou durante séculos. Sendo assim, nas presentes páginas apontamos, brevemente, diferentes discursos. Belting [14] [15] e Didi-Huberman [3] [16] nos evocam a escrever uma história da arte para além das barreiras estilísticas, formalistas e conceituais. Também são partidários de uma concepção alargada de história da arte. Talvez seja esta a maior conquista da disciplina, ensaiada nos séculos XIX e XX, e que tem sido principalmente colocada em prática nesse século XXI. Uma história da arte que transborde a própria arte, que pense imagens e transpasse as barreiras espaciais e temporais. Uma história da arte diante da imagem.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Cauquelin, A. (2005) Teorias da Arte. Martins Fontes, p. 30
2. Lichtenstein, J. (1994) A cor eloquente. Siciliano.
3. Didi-Huberman, G. (2013) Diante da Imagem. Questões colocadas ao fim de uma história da arte. Editora 34.
4. Chalumeau, J. L. (1997) Teorias da Arte. Filosofia, crítica e história da arte de Platão aos nossos dias. Instituto Piaget.
5. Bazan, G. (1989) A história da história da arte. Martins Fontes.
6. Arasse, D. (2016) História de Pinturas. KKYM.
7. Vasari, G. (2011) Vidas dos artistas. Martins Fontes.
8. Huchet, S. (2014) A História da Arte, disciplina luminosa. *Revista UFMG*.
9. Avolese, C. V. de M. (2018). Winckelmann e sua inserção no ambiente das artes em Roma. *Figura: Studies on the Classical Tradition*, 6(2), 107–127.
10. Warburg, A. (2015) História de Fantasma para gente grande. Companhia das Letras
11. Recht, R. (2012) L'Atlas Mnemosyne d'Aby Warburg – par Roland Recht. In Warburg, A. *L'Atlas Mnemosyne*. l'Écarquillé.
12. Panofsky, E. (2011) Significado nas artes visuais. Perspectiva.
13. Gombrich, E. (2007) Arte e ilusão. Um estudo da psicologia da representação pictórica. Martins Fontes.
14. Belting, H. (2003) O fim da história da arte. Cosac Naif.
15. Belting, H. (2014) Antropologia da Imagem. KKYM.
16. Didi-Huberman, G. (2015) Diante do tempo. Humanitas.

Reference According to APA Style, 7th edition:

Queirós Campos, D. (2022). A História da Arte Diante da Imagem. *Convergências - Revista de Investigação e Ensino das Artes*, VOL XV (30), 69-76. <https://doi.org/10.53681/c1514225187514391s.30.124>